

TC  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI  
MÜZECİLİK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DOLMABAĞÇE SARAY MÜZESİNİN KURUMSAL  
KİMLİĞİNİN VURGULANMASINDA MÜZİĞİN ROLÜ  
VE ETKİLERİ**

HİLDA LOSTAR  
01714101

TEZ DANIŞMANI  
Prof. RUHİ AYANGİL

İSTANBUL  
2010

TC  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI  
MÜZECİLİK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DOLMABAĞÇE SARAY MÜZESİNİN KURUMSAL  
KİMLİĞİNİN VURGULANMASINDA MÜZİĞİN ROLÜ  
VE ETKİLERİ**

HİLDA LOSTAR  
01714101

TEZ DANIŞMANI  
Prof. RUHİ AYANGİL

İSTANBUL  
2010

TC  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI  
MÜZECİLİK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DOLMABAĞÇE SARAY MÜZESİNİN KURUMSAL  
KİMLİĞİNİN VURGULANMASINDA MÜZİĞİN ROLÜ  
VE ETKİLERİ

HİLDA LOSTAR  
01714101

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 13.09.2010  
Tezin Savunulduğu Tarih: 19.10.2010

Tez Oy birliği / Oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

Unvan Ad Soyadı  
Tez Danışmanı: Prof. Ruhi Ayangil  
Jüri Üyeleri : Doç.Dr. Sema Öner  
Dr. Seza Sinanlar Uslu

İmza



İSTANBUL  
EYLÜL 2010

## ÖZ

### DOLMABAĞÇE SARAY MÜZESİ'NİN KURUMSAL KİMLİĞİNİN VURGULANMASINDA MÜZİĞİN ROLÜ VE ETKİLERİ

Hilda Lostar  
Haziran, 2010

Bu çalışmada amaç; Osmanlı İmparatorluğu'nun batılılaşma dönemini simgeleyen ve günümüzde "müze" kimliği ile toplumun hizmetine sunulmuş olan Dolmabahçe Saray Müzesi'nin tarihsel kimliğinde önemli yeri olan müzik kültürünün irdelenerek, bu olgunun, Saray Müze'nin tanıtımında belirleyici ve tamamlayıcı bir unsur olarak yararlanılması gereğinin vurgulanmasıdır. Bu amaçla, öncelikle geniş çapta kaynak taraması yapılarak, Saray'ın inşasına zemin hazırlayan tarihsel, ekonomik ve sosyo kültürel nedenler araştırılmış, Topkapı Sarayı'nın aksine, önceden plânlanarak tek aşamada inşa edilen Dolmabahçe Sarayı ve mimarları Garabet ve Nigoğos Balyan'ın özellikleri üzerinde durulmuştur. Osmanlı Sarayı'nın Batı müziği ile tanışmasına kısaca değinilmiş, batılılaşma yönünde kesin adımları atıldığı ve Mehterhane-i Hakani'nin lağvedilerek, Mızıkay-ı Humayun'un kurulması ile gerçekleşen ordudaki müzikal devrime dikkat çekilmiştir. Sultan Abdülmecid'in tahta geçtikten sonra, Osmanlı'nın gücünü tüm dünyaya kanıtlamak amacı ile inşa ettirdiği Dolmabahçe Sarayı ve onunla birlikte değişen Saray'daki sosyo kültürel hayat incelenmiş, Sultan Abdülmecid'den, Halife Abdülmecid Efendi'ye kadar geçen dönem içerisinde, sultanların zevkleri ve görüşlerine bağlı olarak şekillenen Saray'daki müzik etkinlikleri irdelenmiştir. Osmanlı İmparatorluğunun yıkılarak, Cumhuriyet'in kurulduğu süreçte, İstanbul'a gelişlerinde Dolmabahçe Sarayı'nda kalan Atatürk'ün, Saray'da ikamet ettiği dönemlerde masasından hiç eksik etmediği müzik ve müzisyenlerle ilgili hatıralara değinilmiş, müziğin, Saray Müze'nin kurumsal kimliğindeki yeri bir kez daha vurgulanmıştır. En eski saray müzelerden olan Louvre ve Versailles Saray Müze'leri ile temasa geçilerek, saray müzelerin tanıtımında tarihsel müziklerinden ne şekilde yararlandıkları ve ne tür etkinlikler hazırladıkları araştırılmış, Dolmabahçe Saray Müzesi'nde 1993 yılından bu yıla kadar gerçekleştirilmiş olan müzikal etkinlikler saptanarak bir kıyaslama olanağı sağlanmıştır. Saray Müze'nin duvar ve tavanlarındaki, diğer tüm eşyalarındaki, tablo ve fotoğraflarındaki müzik simgeleri belgelendirilmiş, müze içerisindeki müzik enstrümanlarının fotoğrafları çekilmiş, TBMM Milli Saraylar arşivlerinde korunmakta olan yazılı belgelerden Dolmabahçe Sarayı'nın müzikal yaşantısı ile ilgili olanlar saptanmış ve çok geniş bir veri tabanına erişilmiştir. Araştırma sonucunda, bu son derece zengin müzikal kültüründen Dolmabahçe Saray Müzesi'nin yeterince yararlanmadığı saptanmış ve müzenin kurumsal kimliğinin vurgulanmasında kullanılabilecek bir dizi model önerisinde bulunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Rönesans, sanayi devrimi, Mehterhane-i Hakani, Mızıkay-ı Humayun, Sultan II. Mahmud, Gülhane Hatt-ı Humayunu, batılılaşma, Dolmabahçe Sarayı, Tanzimat, Sultan Abdülmecid, Donizetti Paşa, Sultan Abdülaziz, Sultan Abdülhamid, Halife Abdülmecid Efendi, Atatürk, Riyaset-i Cumhur Musîki Heyeti, saray müze, Dolmabahçe Saray Müzesi, kurumsal kimlik.

## ABSTRACT

### THE ROLE AND IMPACTS OF MUSIC ON THE INSTITUTIONAL IDENTITY OF DOLMABAÇE PALACE MUSEUM

Hilda Lostar

June, 2010

The goal of this study is to speak that musical culture that has played an important role of institutional identity of Dolmabahçe Palace that symbolizes the Westernization period of the Ottoman Empire and serves as a museum at the present time while emphasizing the vitalism of music when presenting the museum. In order to serve its goal, first of all a thorough search was conducted to discover the historical, economical, and socio-cultural reasons led the construction of the palace. Secondly, it was focused on Garabet and Nigoğos Balyan who were the architects of the Dolmabahçe Palace that was built at once by planning in advance on the contrary to Topkapı Palace. In addition it was mentioned the period of becoming acquainted with Western music during the period of establishing Mızıkay-ı Humayun after Mehterhane being abolished. It was explained that the Dolmabahçe Palace that was built in the sovereignty of Sultan Abdulmecid in order to prove the potency of the Ottoman Empire and the socio-economical change during Abdulmecid's term; it was also covered the musical events that was formed depending on the music tastes of sultans from Sultan Abdulmecid to Halife Abdulmecid. Atatürk resided in the Dolmabahçe Palace during the change of governance from monarchy to democracy and his memories with the musicians who were parts of the palace were also included in the study. Musical events that were taken place at the Louvre and Versailles Palace were compared to the musical events were held at Dolmabahçe Palace since 1993. All musical signs on the walls, furnitures and the ceilings of the Palace were documented. It was reached a very large database including all the photographs of the all musical instruments and the written document in the TBMM National Palaces archives. The study concludes that Dolmabahçe Palace Museum does not benefit enough from this very enhanced musical culture and suggests several different models.

**Keywords:** Renaissance, industrial revolution, Mehterhana, Mızıkay-ı Humayun, Sultan II. Mahmud, westernization, Dolmabahçe Palace, Tanzimat, Sultan Abdulmecid, Donizetti Paşa, Sultan Abdulaziz, Sultan Abdulhamid, Halife Abdulmecid, Atatürk, Dolmabahçe Palace Museum, institutional identity.

## ÖNSÖZ

Bu çalışmaya yönelmemin temel nedeni; her ikisi de ilgi alanlarım içinde olan müziği ve müzeciliği aynı noktada buluşturmak ve doğacak enerjinin, müzecilik alanında yarara dönüşümünü sağlayıcı önerilerde bulunmaktır. Bu tezimi kanıtlamak için, Osmanlı İmparatorluğu'nun batılılaşma döneminde tüm kurumları ile birlikte, müzik alanında da devrimsel değişimlere öncülük etmiş olan Dolmabahçe Sarayı'ndan daha uygun bir materyal bulunamazdı.

Çalışmam süresince bana hem manevi hem de bilimsel olarak büyük destek veren hocam Prof. Ruhi Ayangil'e minnettarım. Saray Müze'nin kültür seksiyonlarında gerçekleştirdiğim araştırmalar ve belgeleme çalışmaları için bana izin veren TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Dolmabahçe Sarayı Yönetimi'ne çok teşekkür ederim. Dolmabahçe Sarayı'nın tarihsel müzikal kültürü ile ilgili belgelere ulaşmam için kolaylık sağlayan Milli Saraylar Arşiv-Tarama Araştırma Sorumlusu Cengiz Göncü'ye de teşekkürlerimi sunarım.

Tezim için gerekli görsel malzemelerin temininde yardımcı olan Dolmabahçe Sarayı Kültür Tanıtım Bölümü müze uzmanları İlona Baytar'a ve Gökşen Birincioğlu'ya, Tablolar Seksiyonu sorumlusu Gülsen Kaya'ya, Fotograf Arşivi sorumlusu Ayşe Merdanoğlu'ya, Saatler ve Müzik Âletleri Seksiyonu araştırma görevlisi Şule Gürbüz'e de teşekkür borçluyum. Saray Müze'nin İhtisas Kütüphanesi'ndeki çalışmalarım sırasında Dr. Şule Yum bana engin deneyimleri ışığında yol gösterdi. Beylerbeyi Saray Müzesi'ndeki belgeleme çalışmalarımda da bana yardımcı olan arkadaşım Milli Saraylar rehberi Simizar Özcan'ın katkıları benim için çok değerlidir. Onlara içten teşekkürlerimi sunmayı zevkli bir görev sayıyorum.

Balyan Ailesi ile ilgili tarihi belgelere, Louvre ve Versailles Saray Müzeleri'nin müzikal etkinliklerini kapsayan bilgilere ulaşmamda ağabeyim Agop Minasyan'ın ve Fransa'da yaşayan kardeşim Melih Çetinsoy'un katkıları büyüktür. Candan teşekkür ederim.

Teknik bilgi ve becerisi ile çalışmamı başarılı bir şekilde düzenleyerek kitaplaştıran, kardeşim Oğuz Han'a da en içten teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

**Kuzguncuk, Mayıs 2010**

**Hilda Lostar**

# İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

|  |             |
|--|-------------|
| <b>TEZ ONAY SAYFASI</b>  |             |
| <b>ÖZ</b> .....  | <b>iii</b>  |
| <b>ABSTRACT</b> .....  | <b>iv</b>   |
| <b>ÖNSÖZ</b> .....   | <b>v</b>    |
| <b>İÇİNDEKİLER</b> .....   | <b>vi</b>   |
| <b>ŞEKİLLER LİSTESİ</b> .....  | <b>viii</b> |
| <b>1.GİRİŞ</b> .....   | <b>1</b>    |
| <b>2. XIX. YÜZYILDA SARAY VE ÇEVRESİNDE DEĞİŞEN SOSYAL HAYAT</b> .....   | <b>8</b>    |
| 2.1. Sultan II. Mahmud Döneminde Saray'da Müzik.....   | 11          |
| 2.2. Sultan Abdülmecid Döneminden TBMM'ye Bağlı Müze Olana Kadar Geçen Süreçte Dolmabahçe Sarayı'nda Müzik ..... | 14          |
| 2.2.1. Sultan Abdülmecid Dönemi .....  | 14          |
| 2.2.1.1. Opera.....  | 17          |
| 2.2.1.2. Kadınlar Fanfarı .....  | 19          |
| 2.2.1.3. Batılı Sanatçıların İstanbul'u Ziyaretleri.....   | 21          |
| 2.2.2. Sultan Abdülaziz Dönemi .....   | 23          |
| 2.2.3. Sultan V. Murad Dönemi .....  | 24          |
| 2.2.4. Sultan V. Mehmed Reşad Dönemi .....   | 25          |
| 2.2.5. Sultan II. Abdülhamid Dönemi.....   | 26          |
| 2.2.6. Sultan Mehmed Vahideddin Dönemi.....  | 28          |
| 2.2.7. Halife Abdülmecid'in Dolmabahçe Sarayı'nda İkamet Ettiği Dönem .....                                      | 28          |
| 2.2.8. Padişah Çocukları ve Eşlerinin Yaşantılarında Müziğin Yeri .....  | 31          |
| 2.2.9. Atatürk'ün İkamet Ettiği Dönemler .....   | 33          |
| <b>3. KURUMSAL KİMLİK</b> .....  | <b>37</b>   |
| 3.1. Saray Müze Tanımı ve Saray Müzelerden Örnekler.....   | 38          |
| 3.1.1. Louvre Saray Müzesi'nin Kısa Tarihçesi .....  | 38          |
| 3.1.1.1. Louvre Saray Müzesi ve Müzik .....  | 40          |
| 3.1.2. Versailles Saray Müzesi'nin Kısa Tarihçesi.....   | 40          |
| 3.1.2.1. Versailles Saray Müzesi ve Müzik.....   | 41          |
| 3.2. Kurumsal Kimlik Çerçevesinde Dolmabahçe Saray Müzesi .....  | 42          |
| 3.2.1. Dolmabahçe Saray Müzesi ve Müzik .....  | 44          |
| <b>4. DOLMABAĞÇE SARAY MÜZESİ'NDEKİ İÇ MEKÂN VE OBJELERDEKİ MÜZİK SİMGELERİ, MÜZİK ALETLERİ</b> .....            | <b>47</b>   |
| 4.1. İç Mekânlardaki Müzik Simgeleri .....   | 47          |
| 4.2. Objelerdeki Müzik Simgeleri .....   | 48          |
| 4.3. Müzik Aletleri .....  | 51          |
| <b>5. SONUÇ</b> .....  | <b>54</b>   |
| <b>ŞEKİLLER</b> .....  | <b>59</b>   |
| <b>KAYNAKÇA</b> .....  | <b>167</b>  |

|  |            |
|--|------------|
| <b>EKLER</b> .....   | <b>170</b> |
| Ek 1. Balyan Ailesi ve Osmanlı Mimarisi'ndeki Önemi .....  | 171        |
| Ek 1a. Garabed Amira Balyan (1800-1866) .....  | 177        |
| Ek 1b. Nigoğos Amira Balyan (1826-1858) .....  | 180        |
| Ek 2. Giuseppe Donizetti (Paşa) .....  | 184        |
| Ek 3. Mızı kay-ı Humayun'un Görev Aldığı Alanlar ve Bayram Muayedesi .....   | 185        |
| Ek 4. Sultan Abdülmecid'e İthaf Edilen 3 Eser .....  | 188        |
| Ek 5. Hymne National (Sultan Abdülmecid'e İthaf Edilen Milli Marş) Besteci: Angelo Mariani .....   | 189        |
| Ek 6. 49 Numaralı Odada Bulunan Notaların Tasnif Listesi .....   | 209        |
| Ek 7. TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Arşivinde Halife Abdülmecid'in Müzik ile İlgili Faaliyetlerini Gösteren Belgeler Listesi..... | 216        |
| Ek 8. Söz Dizini .....   | 217        |
| <b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....  | <b>219</b> |



## ŞEKİLLER LİSTESİ

|  | Sayfa No. |
|--|-----------|
| <b>ŞEKİLLER</b> .....  | <b>59</b> |
| <b>Şekil 2.1.1: Mehter Başı (XVII.yy) Demirbaş / Erkân-ı Harbiye Mektebi Kütüphanesi</b> ....  | <b>60</b> |
| <b>Şekil 2.1.2: Boruzen</b> .....  | <b>61</b> |
| <b>Şekil 2.1.3: Köşzen (XVI.yy)</b> .....  | <b>62</b> |
| <b>Şekil 2.1.4: Nakkarezen</b> .....   | <b>63</b> |
| <b>Şekil 2.1.5: 9 Kat Mehterhane</b> .....   | <b>64</b> |
| <b>Şekil 2.1.6: Mızıkay-ı Humayun</b> .....  | <b>65</b> |
| <b>Şekil 2.1.7 Bahriye Mızıkası</b> .....  | <b>66</b> |
| <b>Şekil 2.2.1.3.8: F.Liszt' in Sultan Abdülmecid'e Bestelediği Paraphrazın Nota Kapağı</b> .  | <b>67</b> |
| <b>Şekil 2.2.1.3.9: Adelburg'un Senfoni Fantezisinin Sultan Abdülmecid'e İthafını Gösteren Kapak Sayfası</b> .....   | <b>68</b> |
| <b>Şekil 2.2.4.10: Alman İmparatoru Kaiser II.Wilhelm Tarafından Sultan Reşad'a Hediye Edilen Notaların Kapağı</b> .....   | <b>69</b> |
| <b>Şekil 2.2.5.11: C. Guatelli'nin Piyano İçin Besteleyip Sultan Abdülaziz'e Sunduğu Osmanije Marşı'nın Nota Kapağı</b> .....  | <b>70</b> |
| <b>Şekil 2.2.5.12: Çuhacıyan'ın Piyano İçin Besteleyip Sultan Abdülaziz'e Sunduğu Aziziye Marşı'nın Nota Kapağı</b> .....  | <b>71</b> |
| <b>Şekil 2.2.5.13: Sultan II. Abdülhamid'in Tahta Çıkışının Yıldönümü Nedeniyle Mihran Cerrahyan Tarafından 1889 Yılında Piyano İçin Bestelenip Padişaha Sunulan "Temenni Marşı'nın" Nota Kapağı</b> ..... | <b>72</b> |
| <b>Şekil 2.2.5.14: Timothee Xanthopoulos'un Bestelediği "Hamidiye Marşı'nın" Nota Kapağı</b> .....   | <b>73</b> |
| <b>Şekil 2.2.5.15: Henri Toullandier'nin Besteleyip Sultan II. Abdülhamid'e Sunduğu "Zafer Marşı'nın" Nota Kapağı</b> .....  | <b>74</b> |
| <b>Şekil 2.2.5.16: Sultan II. Abdülhamid'in Saltanatının 25. Yıldönümü Nedeniyle Georges C. Nicolaidis Tarafından Bestelenen "Marş-ı Askeri" nin Nota Kapağı</b> .....                                     | <b>75</b> |
| <b>Şekil 2.2.5.17: B. Pisani'nin Piyano İçin Besteleyip II. Abdülhamid'e Sunduğu "Büyük Doğu Marşı" nin Nota Kapağı</b> .....  | <b>76</b> |
| <b>Şekil 2.2.5.18: Dikran Çuhacıyan'ın Sultan II. Abdülhamid İçin 1895 Yılında Bestelediği Marşın "Malumat" Gazetesinde Basılan Nota Kapağı</b> .....  | <b>77</b> |
| <b>Şekil 2.2.5.19: Paul Lange'nin Besteleyip Sultan II. Abdülhamid'e Sunduğu "Yıldız Piyade Marşı, Ertuğrul Süvari Marşı" Nota Kapağı</b> .....  | <b>78</b> |

|  |    |
|--|----|
| Şekil 2.2.5.20: Johannes Meyes'in Besteleyip Sultan II. Abdülhamid'e Sunduğu "Dolmabahçe Marşı" Notasının Ön Kapağı.....   | 79 |
| Şekil 2.2.5.21: Johannes Meyes'in Besteleyip Sultan II. Abdülhamid'e Sunduğu "Dolmabahçe Marşı" Notasının Arka Kapağı..... | 80 |
| Şekil 2.2.7.22: Sarayda Beethoven.....   | 81 |
| Şekil 2.2.7.23: Halife Abdülmecid Efendi Çalışma Odasında.....   | 82 |
| Şekil 2.2.8.24: Sultan II. Abdülhamid'in Oğlu Burhaneddin Efendi'nin Bestesi "Marş-ı Âli" nin Notasının Kapağı.....        | 83 |
| Şekil 4.1.25: 62 Numaralı Valide Sultan Kabul Odası Müzik Simgeli Tavan Süslemesi .  | 84 |
| Şekil 4.1.26: 62 Numaralı Valide Sultan Kabul Odası Müzik Simgeli Tavan Süslemesi .  | 85 |
| Şekil 4.1.27: 62 Numaralı Valide Sultan Kabul Odası Müzik Simgeli Tavan Süslemesi .  | 86 |
| Şekil 4.1.28: 62 Numaralı Valide Sultan Kabul Odası Müzik Simgeli Tavan Süslemesi .  | 87 |
| Şekil 4.1.29: 84 Numaralı Sultan Abdülmecid'e ait Yatak Odasının Müzik Simgeli Tavan Süslemesi .....                       | 88 |
| Şekil 4.1.30: 84 Numaralı Sultan Abdülmecid'e ait Yatak Odasının Müzik Simgeli Tavan Süslemesinden Detay .....             | 89 |
| Şekil 4.1.31:84 Numaralı Sultan Abdülmecid'e ait Yatak Odasının Müzik Simgeli Tavan Süslemesinden Detay .....              | 90 |
| Şekil 4.1.32:84 Numaralı Sultan Abdülmecid'e ait Yatak Odasının Müzik Simgeli Tavan Süslemesinden Detay .....              | 91 |
| Şekil 4.1.33: 84 Numaralı Sultan Abdülmecid'e ait Yatak Odasının Müzik Simgeli Tavan Süslemesi .....                       | 92 |
| Şekil 4.1.34: 84 Numaralı Sultan Abdülmecid'e ait Yatak Odasının Müzik Simgeli Tavan Süslemesi .....                       | 93 |
| Şekil 4.1.35: 84 Numaralı Sultan Abdülmecid'e ait Yatak Odasının Müzik Simgeli Tavan Süslemesi .....                       | 94 |
| Şekil 4.1.36: 84 Numaralı Sultan Abdülmecid'e ait Yatak Odasının Müzik Simgeli Tavan Süslemesi .....                       | 95 |
| Şekil 4.1.37: 91 Numaralı Şehzadelerin Ders Çalışma Odası Müzik Simgeli Tavan Süslemesi .....                              | 96 |
| Şekil 4.1.38: 91 Numaralı Şehzadelerin Ders Çalışma Odası Müzik Simgeli Tavan Süslemesinden Detay .....                    | 97 |
| Şekil 4.1.39: Harem Bölümü 221 Numaralı Odanın Müzik Simgeli Tavan Süslemesi.....  | 98 |
| Şekil 4.1.40: Harem Bölümü 221 Numaralı Odanın Müzik Simgeli Tavan Süslemesinden Detay .....                               | 99 |

|   |     |
|---|-----|
| Şekil 4.1.41: Halife Merdiveni Tavanındaki Müzik Simgeleri .....  | 100 |
| Şekil 4.1.42: Halife Merdiveni Tavanındaki Müzik Simgeleri .....  | 101 |
| Şekil 4.1.43: Mefruşat Dairesi Tavanındaki Müzik Simgelerinden Detay .....  | 102 |
| Şekil 4.2.44: 96 Numaralı Salonda Lir Motifli Ayaklara Sahip Yemek Masası,<br>Sandalyeleri ve Aynalı Konsolları .....   | 103 |
| Şekil 4.2.45: 96 Numaralı Salonda Lir Motifli Ayaklara Sahip Yemek Masasından Detay<br>.....                            | 104 |
| Şekil 4.2.46: 49 Numaralı Abdülmecid Efendi'nin Müzik Çalışma Odasındaki Ahşap<br>Nota Sehpaları .....                  | 105 |
| Şekil 4.2.47: 49 Numaralı Abdülmecid Efendi'nin Müzik Çalışma Odasındaki Ahşap<br>Nota Sehпасından Detay.....           | 106 |
| Şekil 4.2.48: 30 Numaralı Elçi Bekleme Odasındaki Sehpadan Detay .....  | 107 |
| Şekil 4.2.49: 30 Numaralı Elçi Bekleme Odasındaki Sehpadan Detay .....  | 108 |
| Şekil 4.2.50: 19 Numaralı Selamlık Binek Salonundaki Müzik Simgeli Koltuk Takımı .                                      | 109 |
| Şekil 4.2.51: 19 Numaralı Selamlık Binek Salonundaki Müzik Simgeli Koltuk Takımı .                                      | 110 |
| Şekil 4.2.52: 19 Numaralı Selamlık Binek Salonundaki Müzik Simgeli Koltuk<br>Takımından Detay.....                      | 111 |
| Şekil 4.2.53: 19 Numaralı Selamlık Binek Salonundaki Müzik Simgeli Koltuk<br>Takımından Detay.....                      | 112 |
| Şekil 4.2.54: 19 Numaralı Selamlık Binek Salonundaki Müzik Simgeli Koltuk<br>Takımından Detay.....                      | 113 |
| Şekil 4.2.55: 19 Numaralı Selamlık Binek Salonundaki Müzik Simgeli Koltuk<br>Takımından Detay.....                      | 114 |
| Şekil 4.2.56: 19 Numaralı Selamlık Binek Salonundaki Müzik Simgeli Koltuk<br>Takımından Detay.....                      | 115 |
| Şekil 4.2.57: 19 Numaralı Selamlık Binek Salonundaki Müzik Simgeli Koltuk<br>Takımından Detay.....                      | 116 |
| Şekil 4.2.58: 19 Numaralı Selamlık Binek Salonundaki Müzik Simgeli Koltuk<br>Takımından Detay.....                      | 117 |
| Şekil 4.2.59: 19 Numaralı Selamlık Binek Salonundaki Müzik Simgeli Koltuk<br>Takımından Detay.....                      | 118 |
| Şekil 4.2.60: Beylerbeyi Sarayı Muayede Salonu'nda Yer Alan Abdülmecid Tuğralı ve<br>Müzik Simgeli Vitrin.....          | 119 |
| Şekil 4.2.61: Beylerbeyi Sarayı Muayede Salonu'nda Yer Alan Abdülmecid Tuğralı ve<br>Müzik Simgeli Vitrinden Detay..... | 120 |

|  |            |
|--|------------|
| <b>Şekil 4.2.62: Beylerbeyi Sarayı Muayede Salonu'nda Yer Alan Abdülmecid Tuğralı ve Müzik Simgeli Vitrinden Detay .....</b>     | <b>121</b> |
| <b>Şekil 4.2.63: Beylerbeyi Sarayı Muayede Salonu'nda Yer Alan Abdülmecid Tuğralı ve Müzik Simgeli Vitrinden Yan Detay .....</b> | <b>122</b> |
| <b>Şekil 4.2.64: Beylerbeyi Sarayı Muayede Salonu'nda Yer Alan Abdülmecid Tuğralı ve Müzik Simgeli Vitrinden Yan Detay .....</b> | <b>123</b> |
| <b>Şekil 4.2.65: Beylerbeyi Sarayı Muayede Salonu'nda Yer Alan Abdülmecid Tuğralı ve Müzik Simgeli Vitrinden Yan Detay .....</b> | <b>124</b> |
| <b>Şekil 4.2.66: Beylerbeyi Sarayı Muayede Salonu'nda Yer Alan Abdülmecid Tuğralı ve Müzik Simgeli Vitrinden Yan Detay .....</b> | <b>125</b> |
| <b>Şekil 4.2.67: 63 Numaralı Sofadaki Müzik Simgeli Ayna .....</b>   | <b>126</b> |
| <b>Şekil 4.2.68: 63 Numaralı Sofadaki Müzik Simgeli Aynadan Detay .....</b>  | <b>127</b> |
| <b>Şekil 4.2.69: 63 Numaralı Sofadaki Müzik Simgeli Aynadan Detay .....</b>  | <b>128</b> |
| <b>Şekil 4.2.70: 27 Numaralı Süfera Salonundaki Müzik Simgeli Ayna .....</b>   | <b>129</b> |
| <b>Şekil 4.2.71: 27 Numaralı Süfera Salonundaki Müzik Simgeli Aynadan Detay .....</b>  | <b>130</b> |
| <b>Şekil 4.2.72: 27 Numaralı Süfera Salonundaki Müzik Simgeli Aynadan Detay .....</b>  | <b>131</b> |
| <b>Şekil 4.2.73: 27 Numaralı Süfera Salonundaki Müzik Simgeli Aynadan Detay .....</b>  | <b>132</b> |
| <b>Şekil 4.2.74: 27 Numaralı Süfera Salonundaki Müzik Simgeli Aynadan Detay .....</b>  | <b>133</b> |
| <b>Şekil 4.2.75: 27 Numaralı Süfera Salonundaki Müzik Simgeli Aynadan Detay .....</b>  | <b>134</b> |
| <b>Şekil 4.2.76: Saray Koleksiyonunda Yer Alan Müzik Simgeli Tablo .....</b>   | <b>135</b> |
| <b>Şekil 4.2.77: Saray Koleksiyonunda Yer Alan Müzik Simgeli Tablo .....</b>   | <b>136</b> |
| <b>Şekil 4.2.78: Saray Koleksiyonunda Yer Alan Müzik Simgeli Tablo .....</b>   | <b>137</b> |
| <b>Şekil 4.2.79: Saray Koleksiyonunda Yer Alan Müzik Simgeli Tablo .....</b>   | <b>138</b> |
| <b>Şekil 4.2.80: Saray Koleksiyonunda Yer Alan Müzik Simgeli Tablo .....</b>   | <b>139</b> |
| <b>Şekil 4.2.81: Saray Koleksiyonunda Yer Alan Müzik Simgeli Tablo .....</b>   | <b>140</b> |
| <b>Şekil 4.2.82: Saray Koleksiyonunda Yer Alan Müzik Simgeli Tablo .....</b>   | <b>141</b> |
| <b>Şekil 4.2.83: Saray Koleksiyonunda Yer Alan Müzik Simgeli Tablo .....</b>   | <b>142</b> |
| <b>Şekil 4.2.84: Bir Çift Müzik Simgeli Porselen Şamdan .....</b>  | <b>143</b> |
| <b>Şekil 4.2.85: Müzik Simgeli Porselen Şamdandan Detay .....</b>  | <b>144</b> |
| <b>Şekil 4.2.86: 122 Numaralı Salonda Sergilenen Bir Çift Bronz, Müzik Simgeli Şamdan .....</b>                                  | <b>145</b> |

|  |            |
|--|------------|
| <b>Şekil 4.2.87: 122 Numaralı Salonda Sergilenen Bir Çift Bronz, Müzik Simgeli Şamdandan Detay .....</b>       | <b>146</b> |
| <b>Şekil 4.2.88: 2 Adet Müzik Simgeli Porselen Vazo .....</b>  | <b>147</b> |
| <b>Şekil 4.2.89: 2 Adet Müzik Simgeli Porselen Vazodan Detay.....</b>  | <b>148</b> |
| <b>Şekil 4.2.90: Müzik Simgesi Taşıyan Mitolojik Konulu Vazo.....</b>  | <b>149</b> |
| <b>Şekil 4.2.91: Müzik Simgesi Taşıyan Mitolojik Konulu Vazodan Detay.....</b>                                 | <b>150</b> |
| <b>Şekil 4.2.92: 2 Adet Müzik Simgeli Porselen Vazo .....</b>  | <b>151</b> |
| <b>Şekil 4.2.93: 2 Adet Müzik Simgeli Porselen Vazodan Detay.....</b>  | <b>152</b> |
| <b>Şekil 4.2.94: Kemeçe Çalmakta Olan Bir Saraylı .....</b>  | <b>153</b> |
| <b>Şekil 4.2.95: Şehsuvar Başkadınefendi Viyolonsel Çalarken .....</b>   | <b>154</b> |
| <b>Şekil 4.3.96: 47 Numaralı Müzik ve Dinlenme Odası .....</b>   | <b>155</b> |
| <b>Şekil 4.3.97: 47 Numaralı Müzik ve Dinlenme Odasında Müzik Simgeli Mobilya.....</b>                         | <b>156</b> |
| <b>Şekil 4.3.98: 47 Numaralı Müzik ve Dinlenme Odasında Müzik Simgeli Mobilyalardan Detay .....</b>            | <b>157</b> |
| <b>Şekil 4.3.99: 39 Numaralı Salondaki “Playel Paris” Markalı Piyano .....</b>                                 | <b>158</b> |
| <b>Şekil 4.3.100: 39 Numaralı Salondaki “Playel Paris” Markalı Piyanodan Detay .....</b>                       | <b>159</b> |
| <b>Şekil 4.3.101: Süfera Salonundaki Abdülmecid Tuğralı Erard Marka Piyano.....</b>                            | <b>160</b> |
| <b>Şekil 4.3.102: Süfera Salonundaki Abdülmecid Tuğralı Erard Marka Piyanodan Detay .....</b>                  | <b>161</b> |
| <b>Şekil 4.3.103: Harem Bölümü Mavi Salonda Yer Alan Konsol Piyano .....</b>                                   | <b>162</b> |
| <b>Şekil 4.3.104: 214 Numaralı Odada Yer Alan Konsol Piyano .....</b>  | <b>163</b> |
| <b>Şekil 4.3.105: Camlı Köşk'te Yer Alan “Gavea-Paris” Markalı Cam Piyano ve Lir Arkalıklı Sandalyesi.....</b> | <b>164</b> |
| <b>Şekil 4.3.106: 19 Numaralı Odada Yer Alan Kuyruklu Piyano.....</b>  | <b>165</b> |
| <b>Şekil 4.3.107: 61 Numaralı Holde Sergilenen Org.....</b>  | <b>166</b> |

## 1.GİRİŞ

Avrupa'nın Sanayi Devrimi'ne girdiği XVIII. yüzyıl sonlarında Osmanlı İmparatorluğu'na bakıldığında, bu dönemde Avrupa'daki gelişmeler gözlemciler tarafından takip edilmekte olsa bile, yeniklere dirençli toplum yapısı, meslek örgütlerinin direnişi, asker ve sivil bazı çıkar gruplarının yol açtığı engellemeler, kapalı bir toplum olan ve Rönesans'ı yaşamamış, aynı zamanda savaşlardaki yenilgilerle topraklarının önemli bir bölümünü kaybetmiş olan Osmanlı İmparatorluğu'nu sanayileşmede de geri bıraktığı görülür. Ancak, amcası I. Abdülhamid'in ölümü üzerine 1789 senesinde tahta çıkan, yeniliklere açık, ileri görüşlü, ince ruhlu bir padişah olan Sultan III. Selim, Avrupa'daki gelişmeler karşısında imparatorluğun yapması gerekenleri göreyerek, gericilerin ve ulemanın tüm engellemelerine karşın, batıdaki teknolojik ve kültürel gelişmeleri imparatorluğa aktarabilmek amacı ile hamlelere girişir. Tasarladığı köklü yenileştirme hareketlerini Rusya ve Avusturya'ya karşı sürdürülen savaş sonrasında imzalanan Yaş Antlaşmasıyla (1792) başlayan barış döneminde, artık iyice bozulmuş olan Yeniçeri Ocağı'nı kaldırarak yeni ve düzenli bir ordu kurmaya karar verir. Nizam-ı Cedit adlı bu ordu Batı örnekleri gibi eğitilecek, Avrupalılar'ın geliştirdiği çağcıl silâhlarla bundan böyle yeni ve gelişkin savaş teknikleri uygulayacaktır. Başta 12.000 kişiden oluşan bu ordu Avrupa'dan getirilen subayların ve askerlik uzmanlarının gözetiminde İstanbul'da ve Anadolu'nun çeşitli yerlerinde eğitime başlanır. Devleti yeniden yapılandıracak yönetimlere model oluşturacak bilgileri gözlemlenmeleri ve aktarmaları talimatı ile görevlendirilmiş olan elçiler, en az üçer yıl kalmaları şartıyla Viyana, Berlin, Paris ve Londra gibi, batının önemli merkezlerine Osmanlı Devleti'ni temsil etmek üzere gönderilirler<sup>1</sup>. İmparatorluğun içinde bulunduğu durumun ancak, askeri, siyasi ve idari alanda yapılacak yeniliklerle kurtulacağına inanan, annesi Mihrişah Sultan gibi hassas ve müşfik bir ruha sahip olan Sultan III. Selim ne yazık ki Nizam-ı Cedit hareketiyle büyük tepkilere maruz kalır. Kabakçı Mustafa liderliğindeki gerici grupların isyanı sonucu, tahttan indirilerek hunharca öldürülür. Tarih kaynaklarının çoğunda "İslahata en geniş yer veren ilk padişah"<sup>2</sup> tanımı ile de anılan Sultan III. Selim'e reva görülen bu son derece çirkin eylem, tarihimizde bir kara leke olarak kalır.

<sup>1</sup> Enver Ziya Karal, **Tarih Notları**, (İstanbul: Ülkü Basımevi, 1941), 39.

<sup>2</sup> Hasan Oral Şen, **Gönül Saraylarında Bir Sultan**, (Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 1999), 2.

Sultan III. Selim'in ölümünden sonra tahta yeğeni II. Mahmud geçer. Babası I. Abdülhamid öldüğünde 5 yaşında olan II. Mahmud'un yetişmesine amcası III. Selim önem vererek onun din, edebiyat, müzik, yazı ve topçuluk alanlarında eğitilmesini sağlar. Sultan II. Mahmud amcasına uygulanan vahşetin de etkisi ile bu durumun böyle gitmeyeceğine karar vererek, amcasının başlattığı reformları devam ettirip, batının ulaştığı teknolojik, sosyal ve kültürel gelişmelere ulaşma kararlılığını sürdürür.

Ayaklanmaların son haddine vardığı, yeniçerilerin yanı sıra soyguncular, sekbanlar, milisler ve yağmacıların da herkesi tehdit ettiği ve imparatorluk sınırları içinde ve sınır ötesinde de baskıların oldukça yoğunlaştığı bu dönemde Sultan II. Mahmud, gelişme ve çağdaşlaşmanın önündeki en büyük engeli ve tehlikeyi oluşturan pek çok yeniçeriyi idam ettirir ve sonuçta tarihe "Vaka-i Hayriye" olarak geçen bu girişim büyük bir sorun haline gelmiş olan Yeniçeri Ocağı'nın kapatılmasıyla yepyeni bir boyut kazanır.

31 Yıl süren saltanatı boyunca Vehhabiler'in baş kaldırışı, Rusya'nın giderek artan baskısı, Sırbistan'da, Eflâk'ta, Boğdan'da, Mora'da silâha sarılanların yanı sıra Rumeli, Bağdat, Vidin, Trabzon, Akka, Şam, Halep, Divriği, Lazkiye, Yanya ve Mısır paşalarının ayaklanmaları, Alemdar, Vaka-i Hayriye olayları karşısında yılmayan Sultan II. Mahmud, yenileşme ve değişim yolunda büyük işler yapar ve önemli reformlar gerçekleştirir<sup>3</sup>. 1826 yılında tahrir memurları görevlendirerek İstanbul'un Suriçi'nin Müslim ve Gayrimüslim erkek nüfusunu saptar. İlk nüfus defterleri hazırlanır ve her aile için bir "hane" açılır. Mahallelere muhtarlar seçilir. Aynı yıl İstanbul'da ilk mason locası kurulur. 1827'de askeri hekim ve cerrah yetiştirmek için de Talimhane açılırken, İplikhane-i Amire de faaliyete geçer.

Binbaşı rütbesiyle askeri eğitimlere katılan II. Mahmud 1828'de "başbinbaşı" (albay) rütbesi alır.

1834 yılında Sultan II. Mahmud bir irade yayınlayarak devlet dairelerine kendi resminin asılmasını ister. Bundan amaç, yalnızca Müslümanların padişahı olmadığını, sırtındaki mavi pelerini, siyah çizmeleri, başındaki sorguçlu ve firdolayı püsküllü fesi ile Hıristiyanların da dostu ve hükümdarı olduğu fikrini yaymak olsa da, bu davranış gerici kesimler tarafından çirkin dedikodular yapılmasına neden olur. Aynı yıl Sultan, kendisi ile sınırlı bir ayrıcalık olan kent içinde atlı arabaya binilmesine izin verince İstanbul'da fayton modası başlar.

21 Ocak 1837'de Sultan II. Mahmud tarafından kabul edilen Moltke'nin Beşiktaş Sarayı ve padişahın buradaki yaşamı konusunda verdiği bilgiler önemlidir<sup>4</sup>. Beşiktaş Sarayı'nın Avrupalı sıradan bir zenginin evinden farksız olduğunu vurgulayan Moltke, II. Mahmud'un

<sup>3</sup> Necdet Sakaoğlu, "Mahmud II", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, c. 2, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık, 1999): 60.

<sup>4</sup> Age, 61.

kırmızı fesi, mor çuhadan ve elmas bir toka ile tutturulmuş pelerini, mücevherli yasemin çubukla oturuşu ile betimleyerek aralarında geçen konuşmaları aktarır.

Sultan II. Mahmud'un saltanattaki son yılı Bab-ı Âli'nin Batı ölçülerine göre bir hükümet merkezi olması için yeni meclisler ve nezaretler kurmakla geçer. Bunlar Meclis-i Vâlâ, Meclis-i Umur-ı Nafia, Mekâtip-i Rüştiye Nezareti, Meclis-i Şûra, Meclis-i Sıhhiye, Dar-ı Şûray-ı Askeri, Umur-ı Hariciye Nezareti, Umur-ı Maliye Nezareti, Umur-ı Mülkiye Nezaretidir.

Sultan II. Mahmud bunca iç ve dış uğraşlar arasında gerek hat sanatında, gerek bestekârlıkta gösterdiği çabalarla sanata verdiği önemi de kanıtlar. Mustafa Râkım Ekolüne bağlı olan Sultan, celi yazısıyla uğraşan Osmanlı padişahlarının en önemlisidir<sup>5</sup>. "Adli" mahlâsıyla şiirler yazan, tanbur çalan, ney üfleyen bestekâr padişahın değişik makamlarda ve değişik formlarda otuza yakın bestesi bulunmaktadır<sup>6</sup>. Tüm bu özellikleri ile Sultan II. Mahmud, eski ile yeninin imtizacından doğan yeni bir modeli temsil eder.

Osmanlı Sarayı'nın musikideki devrimi sayılabilecek Batı musikisine yönelik kararlı bir adımı da yine Sultan II. Mahmud atıp, Yeniçeri Ocağı'nı kaldırırken onun simgesi olan Mehterhane-i Hakani'yi de lağvederek, Mızıkay-ı Hümayun'u kurar. Ünlü müzisyen Gaetano Donizetti'nin kardeşi olan Bando Şefi Giuseppe Donizetti'yi İtalya'dan davet ederek, Mızıkay-ı Humayun'u kurması için görevlendirir. Böylece, tarihi çok uzun bir geçmişe dayanan, dünyanın en eski askeri musikî topluluklarından biri olan Mehterhane-i Hakani yerini, tüm araç gereçleriyle Batı ölçütlerine uygun tasarlanmış yeni bir musiki türüne ve kurumuna bırakır.

Sultan II. Mahmud Topkapı Sarayı'ndan çok, yaptırdığı Beylerbeyi ve Çırağan Sarayları'nda ve Beşiktaş Sahil Sarayı içerisinde, amcası Sultan III. Selim'in mimar Melling'e yaptırdığı kasırlarda yaşayıp, Topkapı Sarayı'nın içe dönük loş mekânlarından uzaklaşıp, batıya, dolayısıyla dünyaya açılan bir su yolu olan Boğazlar'da yaşamayı yeğler. Ancak, Sultan II. Mahmud'un emriyle inşa edilmiş olan Çırağan Sarayı'nda yine de tam anlamıyla geleneksel konut düzeni hâkimdir. Hassa mimarları Garabed Balyan ve oğlu Nigoğos Balyan tarafından tasarlanıp, geleneksel bakış açıları ile antikçağ tapınağına benzetilen bu yapı, nispeten Tanzimat öncesi geleneğine bağlı yapılara bir ilk örnek olarak gösterilir.

Gelenekçi düşünceyi tümüyle reddeden ve babası II. Mahmud'dan sonra tahta çıkan Sultan Abdülmecid (1839-1860) sanayi devrimleri ve aydınlanma atılımları ile dev adımlarla gelişen Batı karşısında Osmanlı'nın tarihsel gücünü kanıtlamak ve modernleşmenin gerektirdiği yeni

<sup>5</sup> Ali Alparslan, "Mahmud II", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, c. 2, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık, 1999): 62.

<sup>6</sup> Osman Nuri Özpekel, "**Şair ve Bestekâr Osmanlı Padişahları**", Osmanlı Kültür ve Sanat, c. 10, (Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999): 623-624.



açılımları simgeleyeceğini düşündüğü ve hanedanın yüzünü tümüyle batıya çevirdiğinin simgesi niteliğindeki bir anıtsal mekânı, Dolmabahçe Sarayı'nı inşa ettirir.

Böylece, Dolmabahçe Sarayı, dönemin koşullarına uygun olarak, mimarisi, yaşam kültürü, devlet protokolü kuralları ile Sultan Abdülmecid'in ve onun tanzimatının göstergesi olacaktır.

Geleneksel Osmanlı düşünce anlayışının ürünü olan ve Fatih Sultan Mehmed döneminden, Tanzimat'a kadar asırlar boyunca, baş gösteren gereksinime göre padişahlarca eklemeler yapılarak, birbirinden bağımsız bina ve bina grupları şeklinde oluşturulmuş olan Topkapı Saray köşklerine karşın, batılılaşma girişimiyle birlikte başlayan düşünce yapısının sonucu olarak, Dolmabahçe Sarayı önceden plânlanarak, tek aşamada, bir bütün olarak inşa edilir. Tek yapılı Avrupa saraylarının bir örneği olarak bu Saray, tüm süs ve görkemini iç mekânlarda barındıran Topkapı Sarayı'nın aksine, sütunlu, alınlıklı, balkonlu ve yoğun Helenistik süslemeli neo klasik cephe estetiğine sahiptir. Topkapı Sarayı'nın loş mekânlarını, Dolmabahçe Sarayı'nın muhteşem Boğaz manzarasına hâkim büyük pencerelerin aydınlattığı, daha dışa dönük bir yaşam düşüncesiyle tasarlanmış ferah mekânlar alır. Topkapı Sarayı'nın içe dönük yaşam şeklinin bir sonucu olarak, duvarlardaki ana süsleme unsuru, çinilerde doğanın stilize biçimde içeri yansıtılmasıyla sağlanır. Dolmabahçe Sarayı'nda ise ana süslemeler daha çok tavanlarda, Barok, Türk rokосу olarak adlandırılan bordürler, natüremort freskler ve duvarlarda tablolar şeklinde kendini gösterir.

Topkapı Sarayı'nda hemen her biriminde geleneksel mimariye uygun olarak gerçekleştirilen kubbe, Dolmabahçe Sarayı'nda yalnızca Muayede Salonu'na özgü olarak tasarlanır.

Dolmabahçe Sarayı'nda protokol açık avlular yerine kapalı salon ve odalara indirgenir, Topkapı Sarayı'nın geleneğini oluşturan Birun, Enderun ve Harem temeli üzerine kurulu yapısı, Dolmabahçe Sarayı'nda Mabeyn-i Hümayun ve Harem şekline dönüşür. Asırlar boyu gerek hanedanın yaşadığı alan ile Divan'ı oluşturan hükümet, devlet hazinesi, devlet arşivi, arz odası vb. gibi devlet idare binaları, Dolmabahçe Sarayı'nda, hükümetin icraatının Bâb-ı Âli'ye taşınması ile yalnızca padişah ailesinin yaşamını sürdürdüğü daha özel bir oluşuma dönüşür.

Hassa mimarları Garabed Balyan ve oğlu Nigoğos Balyan (Ek 1) mimarlığında gerçekleştirilen Dolmabahçe Sarayı'nda asistan olarak Bedros Nemtse, bina emini olarak Altunizade İsmail Paşa görev alırlar. İç dekorasyon daha sonra Paris Operası'nı dekore eden Sechan ve Gadre tarafından yapılır. Yıldız dekorasyonu Bedros Sivacıyan, duvar resimleri ve tavan dekoru saray baş ressamı ve nakkaşı Hacı Mıgırdiç Çarkıyan ve Sopon Bezciyan

idaresinde gerçekleştirilir<sup>7</sup>. 3 katta 285 oda, 46 salon, 6 balkon, 6 hamam, 16.670m<sup>2</sup> lik bir alana oturan Dolmabahçe Sarayı aynı zamanda İmparatorluğun başkentinin geleceği ve hedeflerini ifade eden bir özellik taşır. Marmara Denizi ve Boğaz girişine egemen konumda ve devlet gücünün simgesi niteliğindeki Topkapı Sarayı'nın yüzyıllar boyunca yerleşmiş olduğu tarihi yarımadadan ayrılarak, Bizans çağlarından beri Batı ile ilişkilerin yoğun mekânı olan Galata-Pera yarımadasına taşınması, Osmanlı yönetiminin yeni yönelişini, yani batıya ve dolayısıyla dünyaya açılma eğilim ve düşüncesinin İmparatorluk başkentindeki en uygun yerin seçimini işaret eder.

Sultan Abdülmecid döneminin mimari söylemine uyan bu iddialı projede mimar, denizle ilişkinin belirleyici olduğu bir tasarım önermiş,<sup>8</sup> temelde yine klâsik çizgilerin ağır bastığı, ama buna Neobarok bir esprinin ve öğelerin katıldığı ve yer yer karşıtlıkların gerilimiyle zenginleşen birleşik bir tarzın öne çıkması sağlanmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminin en büyük sentez çabasını oluşturan ve XIX. yüzyılın ikinci yarısına egemen olacak seçmeci tasarımların öncülü olan Dolmabahçe Sarayı'nda<sup>9</sup> mimari değişime paralel olarak sosyal, siyasal ve kültürel alanlarda da büyük değişimler gerçekleşir. Sultan Abdülmecid, babasının önderlik ettiği reform çabalarına büyük ivme kazandırarak geniş bir ıslahata girişir. Sosyal ve siyasal alanlardaki büyük adımlar, Saray'ın geleneksel yaşam kültüründe de önemli gelişmelere yol açar. Hanedan üyeleri çağdaş teknolojinin büyük ölçüde uygulandığı Dolmabahçe Sarayı'nda özel yaşantılarında da daha özgür ve modern bir çizgi izleme yoluna girerler. Sosyal ve kültürel alanda bir önemli adım da müzik alanında atılır. Topkapı Sarayı'nda yüzyıllardan beri icra edilen tek sesli makamsal müzik, yerini büyük ölçüde Mızıkay-ı Hümayun'un çok sesli ahengine bırakır. Müzik alanında "ilk" lerin yaşandığı ve bir devrim niteliği taşıyan bu müzikal değişime beşiklik etmiş olan Dolmabahçe Sarayı, Cumhuriyet döneminde Türkiye'nin müzik politikasının şekillenmesine de öncülük etmiş olan bir ana merkezi işaret eder. Topkapı Sarayı'nın Birun, Enderun, Harem temeli üzerine kurulu yapısına karşın, devlet protokolünün Bâb-ı Âli'ye taşınması sonucunda, Dolmabahçe Sarayı Padişah ailesinin yalnızca ikametgâhı olarak kullanılır. Bu kural TBMM'nin aldığı kararla halifeliğe getirilen (18 Kasım 1922) Abdülmecid Efendi döneminde de devam eder. Cumhuriyet'in ilanından sonra halifeliğin kaldırılmasına bağlı olarak, Osmanlı hanedanının yurt dışına çıkartılmasından sonra Dolmabahçe Sarayı 3 Mart 1924 yılında Atatürk tarafından, diğer saray, köşk ve kasırlar ile birlikte TBMM'ye bağlanarak Milli Saraylar bünyesinde korumaya alınır. Atatürk 1927 yılından itibaren, özellikle yaz aylarında İstanbul'a gelişlerinde sıklıkla Dolmabahçe Sarayı'nda ikamet ederek, kültürel

<sup>7</sup> Deniz Esemali, **Osmanlı Sarayı ve Dolmabahçe**, (İstanbul: Homer Kitabevi, 2002), 1.

<sup>8</sup> Afife Batur, "Balyan, Garabed Amira", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, c. 2, (İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık, 1999): 289.

<sup>9</sup> Esemali, **age**, 243.

çalışmalarını burada sürdürür. Bu dönemseller süreçler içinde, Dolmabahçe Saray'ında, niteliksel değışmelere uğramakla birlikte, müzik yoğun şekilde icrâ edilir. Bu bağlamda Dolmabahçe Saray Müzesinin kurumsal kimliğinin vurgulanmasında müzik önemli öğelerden birini oluşturur. Ancak, tarihsel ve kültürel geçmişini yansıtarak, gelecek kuşaklara aktarma yükümlülüğü bulunan ve Osmanlı İmparatorluğu yıkılıp, Cumhuriyet kurulduktan sonra "müze" kimliği ile toplumların hizmetine sunulmuş olan Dolmabahçe Saray Müzesi'nin, tarihsel dönemler içindeki müzik zevk ve anlayışını yansıtırma görevini gerektiği ölçüde yerine getirdiğini kabul etmek mümkün değildir. Saray Müze'nin müzikal etkinliklerine bakıldığında son derece yetersiz bir tablo ile karşılaşılır. Bir kısım sanatsal etkinliklerin de Dolmabahçe Saray Müzesi'nin tarihsel kimliği ile bağdaşmadığı görülür.

Bu çalışmanın amacı; Dolmabahçe Saray Müzesi'nin tarihsel kültüründe önemli role sahip müzik devrimini gözler önüne sererek, maddeye ruh katıp onu anlamlandıran müziğin, Saray Müzenin görseli ile koşut, işitsel olarak da kullanımını sağlamak, ilk saray müzelerinin gerçekleştirdikleri müzikal etkinliklerden de örneklemeler sunarak model oluşturmaktır.

Dolmabahçe Saray Müzesi'nin hediyelik eşya satış reyonunda yapılan araştırmalarda da, Saray Müze'nin tarihsel müzikal kültürünü ziyaretçisine tanıtıcı ve bu bilgiyi hatırlanır kılıcı herhangi bir materyalin bulunmadığı gözleminden yola çıkarak, çağdaş müzecilikte bir kültür merkezi olarak kabul edilen müzenin diğer birimleri gibi, hediyelik eşya satış biriminin de kültürü tanıtmak, bilgiyi hatırlanır kılmak, farklılık yaratarak prestij sağlamak ve aynı zamanda müzeye maddi kaynak yaratarak devamlılığını sağlamak gibi önemli görevleri olduğunu vurgulamaktır. Bu önemli eksiği giderebilecek ve çağdaş müzecilikte kullanılmakta olan enstrümanlar da saptanarak önerilecektir.

Tez, dört ana bölüm altında incelenecektir. Öncelikle, geniş bir tarihsel kaynak taraması yapılacak, Dolmabahçe Sarayı'nın önceli Beşiktaş Sahilsaray'ına değinilecek, XIX. yüzyılda, Saray ve çevresinde değışen sosyal hayat irdelenecektir. Sultan II. Mahmud döneminde Yeniçeri Ocağı ile birlikte Mehteran'ın da kapatılarak, Mızıkay-ı Hümayun'un kuruluşu ile başlayan müzikal devrim süreci incelenerek, Sultan Abdülmecid'in Dolmabahçe Sarayı'nı inşası ile gelişimini büyük bir ivme ile sürdüren batılılaşma çabaları üzerinde durularak, bu gelişmenin müzikteki yansımaları araştırılacaktır. Sultan Abdülmecid'den başlayarak, Osmanlı İmparatorluğunun yıkılışına kadar geçen sürede tahta geçen padişahların zevk ve görüşlerine koşut olarak değışen Saray'daki müzik yaşantısı incelenecek, Cumhuriyet döneminde, İstanbul'a gelişlerinde Dolmabahçe Sarayı'nda ikamet eden Atatürk'ün, sofrasından hiç eksik etmediği müzik ve müzisyenlerle ilgili anılara yer verilecek ve Dolmabahçe Saray Müzesi'nin kurumsal kimliğindeki müziğin rolünün önemi bir kez daha vurgulanacaktır.

İkinci bölümde; Kurumsal kimlik ve saray müze olgusu üzerinde durulacak, dünyadaki ilk saray müzeler olan Louvre Saray Müzesi ve Versailles Saray Müzesinin, tarihsel müzik kültürlerini bugünkü kuşaklara ve ziyaretçilerine ne şekilde aktardıkları araştırılıp, Dolmabahçe Saray Müzesinin müzikal etkinlikleri ile bir kıyaslama olanağı yaratılacaktır

Üçüncü bölümde; Dolmabahçe Saray Müzesi Araştırma Kütüphanesinde kaynak taramaları yapılarak ve müze uzmanları ile görüşülerek Saray Müze'deki müzikal simgeler araştırılacaktır. Dolmabahçe Saray Müzesi'nin iç mekânlarındaki, objelerdeki, müzik simgelerinin fotoğrafları çekilecek, tablo koleksiyonunda bulunan tablolardan müzik simgesi barındıranlar ve Saray Müze'nin fotoğraf arşivinde korunmakta olan müzik simgeli fotoğraflar belgelenecektir. TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Arşivi'nde taramalar yapılarak, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde Saray'da müzik konusu ile ilgili yapılan faaliyetleri ve harcamaları içeren belgelere ulaşılmaya çalışılacaktır. Müzikte batılılaşmanın Saray Müze'deki en belirgin kanıtları olan tüm müzik aletlerinin fotoğrafları çekilerek görsel kanıtlar oluşturulacaktır.

Dördüncü bölümde; Dolmabahçe Saray Müzesi'nin kurumsal kimliğinde müziğin rolü ve etkileri sorgulanarak, sonuca gidilecektir.

## 2. XIX. YÜZYILDA SARAY VE ÇEVRESİNDE DEĞİŞEN SOSYAL HAYAT

Bugün yerinde Dolmabahçe Sarayı'nın bulunduğu Beşiktaş Sarayı'nın en eski yapım tarihi, Sultan II. Beyazid dönemine kadar uzanır.

Saray, önceleri "Kaptanpaşa Yalısı" olarak anılırken daha sonraları "Cağaloğlu Yalısı" ve "Has Bahçe" isimlerini alır. Buraya ilk köşkü de Sultan I. Ahmed yaptırır.

Beşiktaş Sarayı'nı asıl hüviyetiyle bir yazlık saray durumuna Sultan IV. Mehmed getirir. Sultan IV. Mehmed, 1679 yılında "Cağaloğlu Yalısı" adı verilen sarayın deniz tarafındaki kârgir harem duvarı ve üzerindeki kurşun örtülü köşkün dışında bütün harem bölümünü temelden yıktırır. Arkasından geçen yoldan ve saray bostanından da toprak alarak elde edilen alana bir "Sarayı dilküşâ" ve deniz kıyısında da "fevkâni bir kasrı-ı ziybâ" yapımını başlatır. Yapı 16 ayda tamamlanır, "Hasoda Kasrı" arazisi içindeki bostanlık da temizletilerek cirit alanı haline getirilir.

1715 Yılında, Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, "Dolmabahçe Kasırları" nı onartarak, "Beşiktaş Bahçesi" ne dahil eder. 1717 Yılında ise Sultan I. Mahmud, 22 dikmeli "Kasrı Dilârâ" yı yaptırır. 1766 Yılında depremlerden zarar gören köşk, Sultan III. Mustafa tarafından onartılır. 1748 Yılında, Sultan I. Mahmud döneminde, Beşiktaş Sarayı arazisi içinde "İftar Köşkü" (Bayıldım Kasrı) yaptırılır.

Beşiktaş Sarayı, Sultan III. Mustafa döneminde, 1759-1767 yıllarında önemli onarımlar görür.

Sultan III. Selim'in kız kardeşi Hatice Sultan, Melling'e Saray'a bazı eklemeler, bahçesine de bir labirent yaptırır. Sultan III. Selim de yazlarını genellikle burada geçirir. O dönemde saray iki katlı olup, çeşitli bölümlere ayrılmıştır. Sultan III. Selim döneminde, Hassa mimarı Krikor Balyan'a yaptırılan onarım sırasında buraya eklenen barok tarzdaki kasırlar şunlardır;

Çok süslü bir kasır olan ve "Daire-i Cedîd" adı da verilen "Kasrı Cedîd",  
Sultan III. Selim'in annesi Mihrişah Valide Sultan'a ait olan "Valide Sultan Dairesi",  
"Kasrı Hümayûn-ı Tâcidari",  
"Sahilhane-i Hümayun".

Bütün bu yapıların ahşap olduğu bilinir.

1781 Yılında, Sultan I. Abdülhamid, Beşiktaş Sarayı yakınlarındaki has bahçeden bir bölümünü asıl saraya katarak bu alanda birçok kasırlar ve bir havuz yaptırır.

Sultan II. Mahmud tahta geçince, Hassa Mimarı Krikor Amira Balyan'a Beşiktaş Sarayı'nı onarma görevini verir. 1809 Yılında, mimar Hafız Mehmed Efendi, Foti Komyanoz, Yorgi ve Todori kalfaların işbirliği ile onarım inşaatı başlar. Bu inşaatla "Yazıcı Efendi, Kahvecibaşı Kuşhane, Zülüflü Baltacılar daireleri, Hasekiler koğuşu, Helvahane, Kiler" ve öteki bölümler bütünüyle yıkılarak yeni baştan yapılır, Çinili Köşk'ün üzerindeki alemlerle külâhların tezhipleri yenilenir, Kasr-ı Hümâyun'un bitişiğindeki Mabeyn Dairesi ile Kafesli Kasr-ı Hümâyun ve Divanhane esaslı bir onarım görür. Bunlardan başka Harem-i Hümâyun'a ait dairelerle, Valide Sultan Dairesi, Dârüssaâde, Silâhtar, Hazine, Hasoda, Hazine, Akağalar Daireleri ile öteki dairelerin iç tezyinatı yeniden şekillendirilir ve Sultan II. Mahmud bu onarımlardan sonra 1816 yılında Beşiktaş Sarayı'na yerleşir. Aynı yıl Haseki Sultan Dairesi'nde çıkan bir yangında kızı Emine Sultan ve bir cariyesi kurtulamayarak ölürlür. Sultan II. Mahmud yanan yapıları yıktırıp, mimar Krikor Amira Balyan'a yeni bir saray yaptırır. Bu saray, Kasr-ı Hümâyun, Kış Odası, Tantani Divanhane, Cemekânlı Oda, Hasoda, Kurşunlu Kasır gibi bölümler, padişaha ait bir Kâşili Oda, tavanı çini ile kaplı Soğuk ve Sıcak Cemekânlar gibi isimler taşıyan bölümlerden oluşur.

1831 Yılında Sultan II. Mahmut Beşiktaş Sarayı'na yeni bir onarım getirir. Yeni bazı eklemelerin bitmesi üzerine, 1844 yılında Pertev Paşa "Yaptı bu sahilsarayı pek güzel Mahmud Han/Oldu nurefzâ bu cayı nüzheti şahı cihan.1250" yazılı kitabeyi hazırlar. Bu dönemde Bayıldım Kasrı yeniden kurulur. Sultan II. Mahmud da kurucusu I. Sultan Mahmud gibi bu kasırdaki iftar yemekleri verir. Yine Sultan III. Selim döneminde yaptırılmış olan Tüfekhane Sultan II. Mahmud tarafından genişletilerek bazı sultan düğünlerinde ziyafet vermeye elverişli büyük bir divanhane ve salonlara dönüştürülür<sup>10</sup>.

Yenilikçi bir sultan olan Sultan II. Mahmud'un Beşiktaş Sahilsarayını çokça kullandığı bu dönem, Osmanlı'nın Topkapı Sarayı'ndan tamamen uzaklaşmaları anlamında olmamakla beraber, saray yaşamı açısından yeni bir sürecin başlangıcı olur. Cülus merasimi, Cuma selâmlığı, bayram gelenekleri, saray örgütleri, giyim kuşamdan yeme içme kültürüne değin yaşama üslûbu değişmeye başlar ve bir dizi çelişkiye karşın giderek Avrupa saraylarını çağrıştıran bir görüntünün ortaya çıkması uzun sürmez. Surlarla çevrili gizemli bir dünya olan klâsik-aturka saray düzeninden, Boğaziçi kıyısındaki Avrupai saraylarda alafranga yaşama geçişin öncülüğünü ise doğal olarak II. Mahmud'un annesi Nakşidil Sultan üstlenir ve yeni sürece kendi yaşayışlarıyla örnek olur<sup>11</sup>. Croutier bu değişimi şöyle anlatır, "Sultan II.

<sup>10</sup> Tuğlacı, **age**, 18.

<sup>11</sup> Sakaoğlu, **age**, 28.

Mahmud'un saltanatı sırasında, havada bir liberalizm esti. Sultanın annesi Nakşidil Sultan, efsaneleşen Aimee de Rivery(...) valide sultanlığa yükseldi. Saltanatı sırasında, Fransız kültürünü hareme sokmayı başardı" diyerek, o günlerin , Boğaziçi'nde gece yarısı sefalarının yaşandığı müzik ve raks günleri olduğunu, Aimee gibi kadınların haremde sosyal yapısını yumuşatmaya yardımcı olup, hatırı sayılacak kadar çok özgürlük sağladıklarını, haremağalarının sıkı gözetiminde bile olsa, kadınların Kâğıthane'ye mesireye gitmelerine artık izin verildiğini, ve bu tür gezilerin hareme hareket ve heyecan getirdiğinden söz ederek, mesire gününü tüm ayrıntıları ile anlatır. Sakaoğlu bu gelişimi,

"Bu, bir anlamda saray haremının ilk dışa açılışıdır ve bu nedenle önemlidir. Gerçi III. Selim'in annesi Mihrişah Sultan'ın da yaz mevsimlerinde Haliç ve Boğaziçi saraylarına taşındığı, III. Selim'in kız kardeşlerinin sahil saraylarda yaşadıkları ve Sultan Mahmud'un sık sık ziyaretlerine geldiği bilinmekteyse de bu, Nakşidil Sultan'ın sarayda yaşayanlara tanıdığı özgürlük ve dışa açılıştan farklı bir yaklaşımın ifadesidir"<sup>12</sup>.

Sözleriyle yorumlar. 1837 Yılında Beşiktaş Sarayı'nda Sultan II. Mahmud'un huzuruna çıkan Moltke, padişahın, Mabeyn-i Hümâyün'daki yaşamının bir kesitini şöyle anlatır:

"Beni güzel, çok geniş bir köşke götürdüler. Deniz üzerine kurulmuş olan bu köşkün muhteşem bir nezareti vardı. Burada bir alay mabeynci, hademe, kâtip, asker ve sarayın başka memurları bulunuyordu. Yaşlıca bir centilmen bana hususi iltifatlarda bulundu (...) Sonradan, padişahın soytarısı olduğunu öğrendim. Çok geçmeden ikametgâha girdik. Geçtiğimiz odalar ne büyük, ne de pek ihtişamlı idi. Avrupa tarzında döşenmişlerdi. Buralarda sandalyeler, masalar, aynalar, avizeler, hatta sobalar görülüyordu. Hepsi de, bizim şehirlerimizdeki hali vakti yerinde herhangi bir insanın evinde bulunanlar gibiydi. Bir yan kapıyı örten perde çekilince, bir koltukta oturan padişahı gördük. Âdet olduğu gibi, üç kere yerlere kadar eğilerek selâm verdim, sonra kapıya kadar geri geri gittim. Haşmetli padişahın başında kırmızı bir külah (fes), arkasında da mor çuhadan bir manto, yahut daha doğrusu, bütün bedenini örten ve bir elmas toka ile tutturulmuş olan pelerin vardı. Sultan, yasemin dalından, kehribar ağızlığı güzel mücevherlerle süslü, uzun bir çubuk içiyordu. Koltuğu, burada daima pencerelerin önünde bulunması âdet olan uzun sedirin yanında idi (...) Padişahın sağ tarafında, girmiş olduğum kapıya kadar, saray memurlarından altı-yedisi, derin bir sessizlik içinde ve saygılı bir tavırla, ellerini karınlarının üstünde kavuşturmuş olarak duruyordu. Güzel bir Fransız halısı döşemeyi kaplıyor ve odanın ortasında muhteşem bir tunç mangalın içinde kömür ateşi parlıyordu"<sup>13</sup>.

Moltke'nin bu gözlemlerinden, yeni saraylardaki yaşama ilişkin bazı ipuçları yakalanabilmektedir. Padişahın yazlık ve kışlık saraylarının iç mekânlarını, Moltke'nin "hali vakti yerinde her Avrupalı'nın" eviyle kıyaslanacak sadelikte bulması hayli ilginçtir. Bu açıdan denilebilir ki, Dolmabahçe, Çırağan, Yıldız ve Beylerbeyi saraylarıyla sultan ve şehzade köşkleri ve Fer'iyye Daireleri yapıncaya değin, Osmanlı hanedanının yaşamı, yıldızlarla bezeli ahşap saraycıklarda geçmiştir<sup>14</sup>. Bu gerçek, Sultan II. Mahmud'un ve oğlu Sultan Abdülmecid'in saltanatları yıllarında, Avrupa saraylarındaki görkemli yaşayışları andıran bir hayat tarzının söz konusu olmadığını gösterir. Ancak yine de II. Sultan Mahmud'u, hem yeni

<sup>12</sup> Age, 30.

<sup>13</sup> Age, 31-32.

<sup>14</sup> Age, 33.

sarayların hem de bu saraylardaki yeni hayatın kurucusu olarak kabul etmek yanlış olmayacaktır.

Sultan II. Mahmud'un son saltanat yılında İstanbul'a gelen Miss Julia Pardoe hatıratında, düğün törenlerinde ve alaylarda birkaç kez gördüğü padişahın okçuluk merakını, giyim kuşamını ve kızı Mihrimah Sultan'ın düğün hediyelerinin taşındığı gelin alayını anlatır. Hanedan prenseslerinin, İstanbul'a gelen yabancı soylu kadınları kendi saraylarında konuk etmek isteğinde yarıştıklarını ifade eder. Pardoe, Esmâ Sultan tarafından Ortaköy'deki sarayına davet edilip ağırlanır ve oradaki kadınların Avrupa modasına uyan giysilerini anlatır, Esmâ Sultan'ın, Türk kıyafetlerini ancak günlük işler sırasında giyilmesine tahammül ettiğini belirtir<sup>15</sup>.

## 2.1. Sultan II. Mahmud Döneminde Saray'da Müzik

Osmanlı padişahlarının otuzuncusu olup, Sultan III. Selim'den sonra tahta çıkan Sultan II. Mahmut (28 Temmuz 1881-1 Temmuz 1839), siyasi ve idari alanlarda yüzyıllardan beri süregelen gelenekleri yıkarak önemli reformlar gerçekleştirmiş olmasının yanı sıra, Saray'ın sanatsal yaşamında da önemli gelişmelere öncülük eder. Amcası Sultan III. Selim'in rastlantısal da olsa başlatmış olduğu Batı müziği yakınlaşması, Sultan II. Mahmut döneminde sarayda bilinçli ve plânlı bir musiki çeşitliliğine dönüşür.

İç ve dış karışıklıkların çok yoğun bir döneminde Osmanlı tahtına oturmuş olup, bu huzursuz ortam nedeni ile kılıç alayı ancak 28 Temmuz 1868 tarihinde yapılabilmiş olan Sultan II. Mahmud, büyük sorun haline gelmiş olan Yeniçeri Ocağı'nı kapattıktan sonra, Osmanlı Saray'ının musikideki devrimi sayılabilecek kararlı bir adım daha atıp, Yeniçeri Ocağı'nı dağıtırken, onun simgesi olan Mehterhane-i Hakani'yi (Şekil: 1, 2, 3, 4, 5) de kapatarak batılı anlamda bir bando olan, Mızıkay-ı Humayun'u (Şekil: 6, 7) kurması için İtalyan besteci ve bando şefi Giuseppe Donizetti'yi (Ek 2) bu göreve atar.

Bu eylem, Osmanlı yönetiminin, başta orduda olmak üzere, Batı müziğinin uygulanmasına doğru, kararlı bir yönelişini temsil eder. Buna, müzikteki tanzimatın başlangıç tarihi de denebilir<sup>16</sup>.

Mehterhane-i Hakani'nin kaldırılıp Mızıkay-ı Humayun'un kurulmasıyla, başta orduda olmak üzere, saray içersinde de Batı müziğinin yayılmaya çalışıldığı Sultan II. Mahmud döneminde, yine saray içersinde klâsik Türk musikisinin son büyük ustaları varlıklarını sürdürmektedir.

<sup>15</sup> Age, 33.

<sup>16</sup> Bülent Aksoy, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma", **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi**, c. 5, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985), 1214.



Çoğu Sultan III. Selim Döneminin saray ortamında yetişmiş bestecilerle, onların yetenekli öğrencilerinin olgunlaşması ile, Türk musikisinin klâsik uslûbu son parlak dönemini yaşamaktadır<sup>17</sup>. O dönemde “Huzur” da icra edilen küme fasıllarının kadrosunda şu sanatçılar yer almaktadır:

Hammamizade İsmail Dede Efendi, Dellâlzade İsmail Efendi, Şakir Ağa, Çilingirzade Ahmed Ağa, Suyolcuzade Salih Efendi, Kömürcüzade Hafız Mehmed Efendi, Basmacı Abdi Efendi, Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Sait Efendi, Rıza Efendi, Kemani Ali Ağa, Mustafa Ağa, Numan Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Keçi Arif Ağa, Necip Ağa<sup>18</sup>. İrtem de, musikinin Sultan II. Mahmud’un belli başlı zevki olduğuna işaret ederek, Atâ tarihinden kaynak alarak H. 1241 tarihinde sarayda meşkhane de eski usul üzerine musiki taallüm edildiğinden söz eder.

Yine bu kaynaktan öğrendiğimize göre, koğuşlardaki haysiyet ve servet sahipleri, zabitleri marifetiyle “ocak ağaları” denilen zabitlerden, bunlar da “kaftancı” vasıtasıyla “silâhdar” ağadan izin alır, ayda bir iki defa kendi koğuşlarındaki musikişinaslarla, diğer koğuşlardaki çavuş ağaları davet eder, bunlara akşam kahvaltısı verirler. Akşam namazında sonra küme fasıllarına başlanır.

Sultan II. Mahmud’un huzurunda icra olunan bu küme fasıllarında saraydan neşet etmeyip dışarıda musiki tahsil edenler, yahut saray çavuşlarından müsahepliğe geçenler de bulunurlar. Bu fasla giren musiki üstadları Sultan Mahmud huzurunda ferş olunan ihramlara oturarak bazen saatlarca süren ahenkler icra ederler.

Bu fasıllar arasında Sultan Mahmut’un kendi besteleri, şarkıları da okunur<sup>19</sup>.

Aksoy, Sultan II. Mahmud’un, Mızıkay-ı Humayun’un (Ek 3) kurulmasıyla birlikte Batı musikisi dinlediğini, onu sevmeye çalıştığını, ama öbür yandan, sarayda eskiden olduğu gibi devam eden fasılları dinlemekten geri kalmadığını, özellikle de Dede Efendi’nin eserlerine büyük değer verdiğini ifade eder. Yine aynı kaynak, Sultan II. Mahmud’un, gittiği yerlere de bandocularla, müezzinleri birlikte götürdüğünü, musikideki bu iki yanlılığın o dönemin havasını, hem Doğu’ya, hem Batı’ya yani, hem yeniye hem de eskiye dönük iki cephesini çok iyi dile getirdiğinden söz eder. Aksoy’un görüşüne göre, biri padişahın asıl sevdiği, inceliklerine varabildiği musiki, öteki ise öğrenilmesi, sevilmesi, ulaşılması gerektir.

Köseihal, bu dönemde Mızıkay-ı Humayun’da fasıl takımının Fasl-ı Atik ve Fasl-ı Cedit olarak ikiye ayrıldığını belirtir. Fasl-ı Atik klâsik fasıl tarzında ve tarihi konserler serisinin devamını sağlama gayesi ile kurulur. Başlıca üyeleri Hammamizade İsmail Dede Efendi,

<sup>17</sup> Age, 1217.

<sup>18</sup> Age, 1217.

<sup>19</sup> Süleyman Kâni İrtem, **Osmanlı Sarayı ve Haremin İçyüzü**, (İstanbul: Temel Yayınları, 1999), 254.

Dellalzade İsmail Efendi, Haşim Bey, Rifat Bey, Hacı Ârif Bey, Lâtif Ağa, İsmail Hakkı Bey, Lütfü Bey, Şekerci Cemil Bey, Nuri Halil Poyraz gibi zamanında her biri isim yaparak Türk musıkisi tarihine mal olmuş üstadlardan oluşur. Fasl-ı Cedit ise, fantezi mahsulü fasıl takımıdır. Santuri Miralay Hilmi Bey, Binbaşı Pazı Osman Bey, Binbaşı Faik Bey, Osman ve Faik Bey'ler kuruluşuna öncülük ederler. Kösemihal, bu fasıl takımında kullanılan sazların ut, keman, lavta, flüt, trombon, kitara, mandolin, ney, viyolonsel, dümbelek, kastanyet ve zilden oluştuğunu ifade eder. Bu grubun daha çok armonileşmiş şarkılar çaldığını, Saray'da ve iradeyle gönderildiği evlenme ve sünnet düğünlerinde vazife gördüğünden söz ederek, "Bilhassa Hıdiv'in İstanbul'a gelişlerinde Bebek'teki yalısına sık sık giderler, teveccüh, iltifat ve ikramla teşvik görürlerdi" der<sup>20</sup>.

Sultan II. Mahmud'un, Batı musıkisine değgin yenilikçi girişimleri yalnızca Mızıkay-ı Humayun'un Avrupai sisteme göre yetiştirilmesi ile sınırlı değildir. Sultan, Avrupa müziğinin Beşiktaş Sarayı'nın salonlarında, odalarında da duymak istemektedir ve bu yüzden haremine Viyana'dan piyanolar getirtmiştir. Sultan II. Mahmud, aralarında hanımların da bulunduğu gençlere Avrupa müziğini sevdirmek için saray mensuplarının katıldığı konserler düzenlemekte ve bunlara kendisi de katılmaktadır. Yine böyle bir konserin haberi 6 Haziran 1839 tarihli İngiliz müzik dergisi The Musical World'e konu olmuştur. Eğitimi Paris'te alan genç bir Osmanlı öğrencisi, Beşiktaş Sarayı'ndaki piyanonun başına oturmuş ve Beethoven'dan varyasyonlu bir sonat çalmaya başlamıştır. Beethoven öleli dokuz sene geçmesine rağmen eserinin Osmanlı Sarayı'nda icra edilmesini Aracı, Sultan II. Mahmud'un sadece yüzeysel bir Avrupa müziği taklitçisi olmayıp, repertuarın en önemli eserlerini ve Avrupa'nın en kıymetli bestecilerini çevresine tanıtmayı amaçlayan bir gerçek reformcu olduğunu ifade eder<sup>21</sup>.

Sultan II. Mahmud'un Türk musıkisine yakınlığı ile ilgili bir görüş de Ziya Şakir'e aittir. Şakir, Sultan III. Selim'in, yeğeni II. Mahmud'u bir musiki muhibbi olarak yetiştirdiğini, onun da amcasının kurduğu harem musiki takımını ibka etmiş olduğunu, hatta kendisinin de birtakım ilâvelerle bu takımı zenginleştirdiğini ifade eder ve bir saray hatırasını şöyle nakleder:

"İkinci Sultan Mahmud'un sesi oldukça güzeldi. Bilhassa, usul dairesinde, pürüzsüz bir surette gazeller söylerdi. O da, tıpkı amcası gibi, sarayın hünkâr sofasında, harem musiki takımına fasıllar icra ettirdi ve fasıllara da bizzat riyaset ederdi.

Padişahın gözdelerinden, Tarçın Kalfa adında, açık renkli bir Habeş saraylı vardı. Bu kalfa tambur çalardı. Habeş dilberinin yegâne zevki, padişaha gazel söyletmektir. Sultan Mahmud da nazlanmayı severdi. Tarçın Kalfa'nın "Aslanım!..bir gazel istirham ediyorum" diye ricalarına

<sup>20</sup> Mahmut R. Kösemihal, **Türk Askeri Mızıkaları Tarihi**, (İstanbul: Maarif Basımevi, 1955), 101.

<sup>21</sup> Emre Aracı, **Donizetti Paşa Osmanlı Sarayı'nın İtalyan Maestrosu**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006), 86.

Sultan Mahmud “Aman Tarçın.. nezem var.. bu akşam okuyamayacağım” şeklinde bir hayli nazlandıktan sonra, onun istediği gazeli söyledi<sup>22</sup>.

Tüm bu bilgiler, Sultan II. Mahmud’un tanzimatının müzik alanına da yansımalarını açıkça belirtmekte olup, bu alandaki gelişmenin Mızıkay-ı Humayun’la sınırlı kalmayıp, saray içinde de köklü müzikal değişimlerin yaşanmaya başladığını, geleneksel makam musıkisinin devam etmekle birlikte, Batı Müziği’nin de Saray’da önemli yer edinmekte olduğuna işaret etmektedir.

## **2.2. Sultan Abdülmecid Döneminden TBMM’ye Bağlı Müze Olana Kadar Geçen Süreçte Dolmabahçe Sarayı’nda Müzik**

Sultan II. Mahmud’un, Mehterhane-i Hakani’yi kapatıp Mızıkay-ı Humayun’u kurdurması ile başlayan ve Sultan Abdülmecid’in saltanatında en yoğun dönemini yaşayan Batıya dönük müzikal değişim, Sultan Abdülmecid’den sonra yoğunluğunda azalma olsa da, tahta çıkan padişahların zevkleri, inançları ve Saray’ın ekonomik şartları ile bağıntılı olarak devamlılığını sürdürür. Saray’da, müziğe verilen önemin boyutunu, Batı’lı öğretmenlerce yetiştirilmiş olan hanedan üyelerinin bir bölümünün, müzikal birikimlerini sürgündeki yıllarında, piyano öğretmenliği yaparak geçimlerini sürdürebilmelerinde görmek mümkündür. Cumhuriyetin ilanından sonra Atatürk de Dolmabahçe Sarayı’nı zaman zaman ikametgâh olarak kullanmış olup, bu dönemlerde de Saray’da müzik yoğun olarak icrâ edilmiştir.

Sultan Abdülmecid’in saltanat sürdüğü dönem (1839-1860), siyasal ve idari ıslahatların yanı sıra, sanatsal alanda da etkin değişimlerin gerçekleştirildiği bir dönem oluşturur. Dolmabahçe Sarayı, mimarisi ile olduğu kadar yaşamsal alanda da geleneksel Topkapı Sarayı’nın ölçütlerinin dışına taşarak yönünü kararlı bir şekilde Batı’ya çevirir. Hanedan üyeleri, çağdaş teknolojinin büyük ölçüde uygulandığı Dolmabahçe Sarayı’nda sosyal, kültürel ve özel yaşantılarında daha özgür ve modern bir çizgi izlerler.

### **2.2.1. Sultan Abdülmecid Dönemi**

Dolmabahçe Sarayı’nı inşa ettiren Sultan Abdülmecid (1839-1860) Sultan II. Mahmud ve Bezmiâlem Valide Sultan’ın oğlu olup, hükümdarlığı döneminde batılılaşma ve yönetimin kurumlaşması süreçleri hızlandırılmış, babasının önderlik ettiği reform çabalarına büyük ivme kazandırmıştır.

---

<sup>22</sup> Ziya Şakir, “Saray Harem Musıkisi ve Harem Bandosu”, **Resimli Tarih Mecmuası**, s. 48,(1953): 2760.

Sultan Abdülmecid geleneksel eğitiminin yanı sıra, özel hocalardan da Fransızca ve alafranga müzik, resim dersleri aldırılarak çağdaş Avrupa prensleri gibi yetişmesine özen gösterilen ilk şehzadedir<sup>23</sup>.

Kişilik olarak özgürlüğü seven, hoşgörülü, kan dökmekten nefret eden, çağdaş düşüncelere açık, kadınların özgürlüğünden yana olan bir karaktere sahiptir. Babası Sultan II. Mahmud'un beklenmedik ölümü üzerine, kişiliğini olgunlaştırma ve devlet yönetimine ısınma olanağı bulamadan tahta çıkar, Avrupa devletlerinin ağırlaşan baskısı ve uyanan ulusçuluk hareketleri, Nizip Savaşı yenilgisi, üst yönetim kadrosundaki çekişmeler, sınır bölgelerindeki ayaklanmalar, eyaletlerdeki kötü yönetimler, işsizlik ve ekonomik buhran gibi bunalımlı bir ortamla karşı karşıya kalır.

Sultan Abdülmecid ilk iş olarak aydın devlet adamlarının önerileri doğrultusunda Tanzimat-ı Hayriye'nin ilân edilmesini onaylar, 3 Kasım 1839'da Topkapı Sarayı'nın Gülhane Meydanı'nda okunan Hatt-ı Hümayun ile Müslüman olan veya olmayan tüm Osmanlı uyruklularına eşitlik tanındığı duyurulur.

Gülhane Hatt-ı Hümayunu ile başlayan Tanzimat dönemi, Osmanlı Devleti'nin uzun tarihindeki en önemli yenilik hareketi olup, bu devrim bir dizi yeniliğin ardından 1856'da yayınlanan Islahat Fermanı'yla bir adım daha ileriye götürülür<sup>24</sup>. Tüm bu gelişmelerin Avrupa ülkelerindeki yankılarını ve hükümetlerin Tanzimat hakkındaki görüşlerini Sultan Abdülmecid yakından takip ederek, yabancı basında konu ile ilgili yayınlanan makaleleri ve haberleri sadrazam Reşit Paşa ile birlikte okur ve mütalaa eder<sup>25</sup>.

Avrupa'da yankılar uyandıran ve Osmanlı Devleti hakkındaki geleneksel kanıları bir ölçüde yumuşatan yenilikler ülkede de değişikliklere neden olur, İstanbul ve büyük kentler yepyeni bir görünüm kazanırken, saray yaşamından, sıradan halkın gündelik yaşamına değin pek çok gelenek değişmeye başlar. Avrupa yaşamına duyulan ilgi giderek artar, kurumsallaşma ve kişisel buyrukçuluktan, tüzel kararlara yönelme olgusu tüm kurumlarda önemli değişimleri gerektirir ve çağdaş bir yapılanma sürecine girilir.

En kapsamlı değişiklikler başkent İstanbul'da yaşanır. Osmanlı Hanedanı için Boğaziçi'de yeni saraylar yapılırken, eski iskân yasaları ve yasaklamalar yürürlükten kaldırılarak, şehir geniş yayılma alanlarına kavuşturulur.

Tanzimat ve Islahat fermanlarıyla birçok haklar elde eden gayrı müslim cemaatler, getirilen mülk edinme olanaklarından yararlanarak Batı tarzı yapılaşmaya öncülük ederler, Avrupa'nın

---

<sup>23</sup> Sakaoğlu, age, 62

<sup>24</sup> Age, 62.

<sup>25</sup> Hıfzı Topuz, **Abdülmecid**, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009), 48.

Barok, Rokoko, Ampir ve Neogotik üslupları ve bunların karışımını yansıtan seçmeci formlar İstanbul'da ve Osmanlı taşrasında resmi, özel, askeri hatta dinsel yeni yapılara yansıtmakta gecikmez<sup>26</sup>.

Yüksek rütbeli sivil ve askeri erkân, gayri müslim zenginler, yabancı devlet temsilcilikleri de görkemli sahilhaneler, yalılar yaptırma yarışına girerler, buna bağlı olarak iç mekânlarda ve donatımlarda da resmi dairelerden başlayarak geleneksel tertipler ve eşya terk edilir. Lükse eğilim, sanatsal arayışlar, mobilyadan müziğe, resme ve dekorasyona değin her alanda Batı'ya öykünme öne çıkar.

Tüm bu sosyal açılım ve değışme ortamında Kâğıthane, Lâle Devri'nden sonra yeniden canlanır, 1860 yılına doğru İstanbul'da yazlık ve kışıkta yaşamak güncellik kazanır, ilkbahar sonunda padişahın göç fermanı yayınlanınca Boğaz yalılarına, Kadıköy'e ve Adalar'a taşınmak gözde hale gelir.

1845 yılında Haliç 'in iki yakasının Karaköy-Eminönü meydanları arasında ikinci bir köprüyle bağlanması ticaret yaşamını olduğu kadar günlük yaşamı, öteden beri ayrı dünyalar olan Dersaadet ile Galata arasındaki farklılıkları da etkiler, ilmiye sınıfı ve bir ölçüde de geleneksel tezgâhları çalıştıran esnaf dışında, iş hayatında ve gündelik ilişkilerde kaynaşmalar görülür.

Daha bir süre gizli olarak sürdürülse de 1847 yılında köle ticareti yasaklanır ve Sultan Abdülmecid'in saltanatı boyunca Osmanlı ülkesi yabancı gezgin ve araştırmacıların akınına uğrar<sup>27</sup>.

Şirket-i Hayriye'nin kuruluşu (1850) ve pazar kayığı taşımacılığının önemini yitirmesi, eski kent yönetimi örgütlerinin yerine Fransız kentleri örnek alınarak şehremaneti (belediye) örgütünün kurulması (1854), ülke genelinde vilayet, kaza ve nahiye örgütlerinin ve yönetim biçimlerinin yenilenmesi, kent güvenliğinden Zaptiye Nezareti'nin, esnaf işlerinden Ticaret Nezareti'nin sorumlu kılınması, diğer önemli yenilikleri oluşturur.

Sultan Abdülmecid, Beşiktaş sırtlarındaki ıssız ve korkulu alanları, buraya bir cami ve karakol inşa ettirerek (Teşvikiye Camii ve Karakolu) modern ve güvenli bir semt yapmayı amaçlayarak, kendi adı verilen kırsal alanı (Mecidiye köyü) da göçmenlerin iskânına açar.

Saltanatı boyunca Rauf, Mustafa Reşid, Âli Paşaları yönetimin ve diplomasinin başında tutarak genç ve aydın bir vezirler kadrosuyla imparatorluğa Tanzimat'ı yerleştirmek amacı güden Sultan Abdülmecid, bu ülküsüne herkesten çok kendisi uyar. İstanbul dışına gezi amacıyla çıkması, İzmit, Mudanya, Bursa, Çanakkale ve Gelibolu'ya gitmesi, Silistre'ye kadar

---

<sup>26</sup> Sakaoğlu, **age**, 63.

<sup>27</sup> **Age**, 64.

Tuna yalılarını, Girit'i ziyaret etmesi, saray kapıları önünde vezirlerin ya da eşkiyanın kesikbaşlarının sergilenmesine son vermesi, kendisini devletin bir görevlisi sayarak arada Bab-ı Âli'deki Daire-i Hümayun'a gidip çalışması, Sultan Abdülmecid'i kendisinden önceki ve sonraki padişahlardan ayıran özelliklerinden birkaçını oluşturur.

Genel bir bakışla, Sultan Abdülmecid döneminin, önceki dönemlere oranla halk açısından daha huzurlu ve adaletli geçmiş olduğu görülür. İngiltere büyükelçisi Lord Canning de bunu doğrular nitelikte, İstanbul'un doğal güzelliğinin yanında, insan ilişkileri bakımından da Sultan Abdülmecid döneminde uygar bir kent olduğunu vurgular. İstanbul'da ilk müzenin açılışı da yine onun dönemindedir (1846)<sup>28</sup>.

Sultan Abdülmecid her yenilik önerisine ve gereksinimine onay vererek Bab-ı Âli örgütünü düzenler, 1844 yılında genel bir nüfus sayımı yaptırarak halka "mecidiye" denen ilk kimlik belgelerinin verilmesini sağlar. Yine 1844 yılındaki büyük para operasyonu ile onluk sisteme dayalı altın ve gümüş para birimlerinin kullanımına başlanır<sup>29</sup>.

Görüldüğü üzere, Sultan Abdülmecid'in saltanatındaki bu dönem, Osmanlı tarihinin Batı'ya dönük çabalarının kurumsal ve toplumsal alanlarda yoğunlukla yaşandığı dönem olmuş, Sultan Abdülmecid'in, onu diğer sultanlardan ayıran kişisel özellikleri, Osmanlı Sarayı'nı mutlakıyetten ayırarak daha çağdaş bir yönetimin yapıldığı bir kuruma dönüştürmüştür.

### **2.2.1.1. Opera**

Mızıkay-ı Humayun'un kuruluş yılları sayılabilecek 1826-1839 döneminin sonlarında Giustiniani adlı bir Venedikli'nin Galatasaray'da yaptırdığı "Fransız Tiyatrosu" adlı binada sahnelenen müzikli oyunlar, operetler, opera parçaları, yabancıların yanı sıra, Osmanlı ileri gelenlerince de seyredilen ve desteklenen İstanbul'daki ilk tiyatro olur. Bundan sonra 1841-1842 mevsiminde bu etkinlikler Beyoğlu'ndaki Bosko Tiyatrosu'nda devam eder. Bosko Tiyatrosu'nun Mihail Naum'a devredilmesinden sonra, İstanbul'da etkin bir opera hareketi başlar. 1842-1843 mevsiminden itibaren İtalya'dan getirttiği topluluklarla opera sahnelemeye koyulan Naum, aldığı binanın 1856 yılında yanması sonucunda çalışmaların kesintiye uğradığı iki yıl dışında, tiyatrosunu 1870 yılında geçirdiği ikinci yangına kadar, yirmisekiz yıl yaşatmayı başararak, Batı gösteri sanatlarını topluma tanıtır ve yayma yolunda büyük çaba harcar<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Age, 65.

<sup>29</sup> Age, 65.

<sup>30</sup> Aksoy, 1985.1218.

Batılı anlamda müzik ve piyano dersleri olarak yetişmiş olan Sultan Abdülmecid Naum'daki operalara büyük ilgi gösterir, sık sık operaya gittiği gibi, tiyatrodan maddi ve manevi desteğini de esirgemez.

İlk yangından sonraki açılışta, 1856 yılında orada izlediği operadan sonra Sultan Abdülmecid, Donizetti'den, gençlerin Saray'da müzikli oyunlar oynamak üzere yetiştirilmelerini ister. 1848 yılında Dolmabahçe Sarayı'nda şan, saz, orkestra, koro ve dans çalışmalarına katılmış olan 60 dolayında sanatçı önce okul operetlerini, daha sonraki yıllarda ise operaları, Mızıkay-ı Humayun'daki gençlerin katılımlarıyla da başarılı bir şekilde sergilerler<sup>31</sup>.

İstanbul'da tiyatro faaliyetlerin başladığı bu dönemde, 1860 yılında Gedik Paşa semtinde kurulmuş olan Gedik Paşa Tiyatrosu'nun işletilmesini, 1866 yılında Razi adlı bir İtalyan, Osmanlı Tiyatrosu adıyla üzerine alır. Yine, İstanbul'da 1879 yılında, Verdi Tiyatrosu (Theatre Verdi) adıyla özel bir opera kuruluşunun çalışmalarını bir süre sürdürdüğü, 1879 yılının ekim ayında, Verdi'nin Ernani operasını sahnelemiş olduğu da bilinmektedir <sup>32</sup>.

Sultan Abdülmecid'in tiyatroya olan sevgisi, Dolmabahçe'de daimi bir tiyatro binası inşa ettirmesinde açıkça görülür. Hatta, bir ara eski Çırağan Sarayı'ndaki büyük salonlardan bir tanesini tiyatroya çevirmesi için mimar Fossati'ye bir proje dahi çizdirir. Ancak 1849 yılında Dolmabahçe Sarayı inşa edilmeye karar verilince, aynı mimari stilde bir de opera binasının inşası gündeme gelir. Saray yaşamına giren bu ilk tiyatro binası, Dolmabahçe Sarayı'nın özgün tarihsel sınırlarını oluşturan çizginin güneybatısında<sup>33</sup> yer alır. Binanın inşası işinde Mimar Dieterle ve Hammond görevlendirilirler. İç döşeme işi ise, Paris Operası'nı da döşeyen Sechan'a verilir. Tiyatronun tüm mobilyaları, avizeleri, süslemeleri, koltukları, ayna ve halıları Paris atölyelerinde hazırlanarak İstanbul'a getirilir. Lyon, Tours, Baccarat, Aubusson ve Saint-Gobain'den usta ve zanaatkarlar bu malzemenin üretimi için çalışırlar.

Çok geniş olmayan Dolmabahçe Saray Tiyatrosu, locaları ile birlikte üç kat olarak tasarlanır. Birinci katın ortasında padişahın locası ve çevresinde şehzadeler, paşalar ve büyükelçilere ait özel localar yer alır. Harem için kafesli olarak tasarlanan localar ise en üst katta bulunur. Kırmızı kadifeden perdesinin üzerinde Sultan Abdülmecid'in tuğrası işlenmiş olup, Korint kolonları ile çevrili amfityatroda her loca arasında avizeler, ortada ise devasa bir kristal avize yer alır. <sup>34</sup>

<sup>31</sup> Age, 1219.

<sup>32</sup> Cevad Memduh Altar, **Opera Tarihi**, c. 4, (İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993), 265.

<sup>33</sup> Sema Öner, "Dolmabahçe Saray Kompleksini Oluşturan Yapıların Değerlendirilmesinde Yeni Bulgular", **TBMM Milli Saraylar**, (1994/1995): 116.

<sup>34</sup> Aracı, age, 124.

Tiyatronun resmi açılışı 8 ocak 1859 tarihinde gerçekleşir. Saray'ın düzenli bir opera kadrosu olmadığı için Naum Tiyatrosu sanatçıları bu açılış temsilini vermek üzere davet edilirler. Sultan Abdülmecid ile birlikte şehzadeler, sadrazam, devlet erkânı ve büyükelçilerden oluşan büyük bir topluluğun huzurunda gerçekleşen açılış galası muhteşem bir kutlamaya vesile olur. Açılış gecesinin programı Luigi Ricci'nin Scaramuccia operasından ilk iki perde ve Chasse de Diana adında yeni bir baleden oluşur.<sup>35</sup>

Refik Ahmet Sevengil bu önemli haberi, "Allah, Padişahımız'ın ömrünü, büyüklüğünü, yüksekliğini, parıltısını arttırsın, yüksek kalbini yeniden yeniyeye, çeşit çeşit neşe ve sefadan ayırması, amin. Beşiktaş Sahilsarayı civarında Padişahımız'ın emriyle kendilerine mahsus gayet süslü, eşsiz bir tiyatro yeri düzenlenmiştir"<sup>36</sup> cümleleri ile başlayan ve tiyatronun açılış seromonisini görkemli bir üslupla anlatan, Ceride-i Havadis gazetesindeki yazıyla halka müjdeler.

Bu tarihten sonra, Naum Tiyatrosu'nun sanatçıları zaman zaman davet edilerek, Saray Tiyatrosu'nda temsiller vermeye devam ederler. Bu sahnede aynı zamanda, Naum'un dram kumpanyası tarafından tiyatro eserleri sahnelenir ve Mızıkay-ı Humayun müziyenleri, Saray'daki diğer amatör sanatçılar da temsiller verirler.

Devlet eliyle yaptırılan ilk resmi tiyatro salonu olan Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda Sultan Abdülaziz döneminde en son 28 Mart 1863 gecesini Türk ve Müslüman sanatçılarca temsil verildiği, bu tarihten sonra çalışmaların durdurulduğu bilinmektedir. Bir süre sonra yanan tiyatro ne yazık ki onarılmamış ve batılılaşma döneminin bu değerli yapısı geleceğe aktarılamamıştır.<sup>37</sup>

### **2.2.1.2. Kadınlar Fanfarı**

Sultan Abdülmecid döneminde Osmanlı Sarayı'nın müzik yaşantısındaki bir ilginç girişim de yalnızca kadınlardan oluşan orkestralar ve fanfarlar kurulmasıdır. Bununla ilgili bilgiler, Saray doktoru Hekimbaşı İsmail Paşa'nın kızı olarak uzun süre Saray'da yaşayan besteci ve şair Leyla (Saz) Hanım'ın anılarından öğrenilmektedir. Leyla Hanım, Çırağan ve Dolmabahçe Sarayları'nda selamlığın yanındaki giriş katının müzik derslerine ayrılmış olduğunu, öğretmenlerin erkek olduğunu, müzisyen hanımların derslere günlük giysilerle ve yarı açık başlı, dans eden kızların ise derslere açık başlı geldiklerinden söz eder. Batı müziği

---

<sup>35</sup> Aracı, **age**, 124.

<sup>36</sup> Suha Umur, "Abdülmecid, Opera ve Dolmabahçe Saray Tiyatrosu", **TBMM Milli Saraylar**, s.1 (1987): 46.

<sup>37</sup> Aksoy, **age**, 1219.



orkestrası ile bando takımının haftada iki kez birlikte çalıştığını, Türk musıkisi heyetinin ise haftada bir kez prova yaptığını belirtir<sup>38</sup>.

Sultan Abdülmecid'in oğlu Şehzade Vahdettin'in (VI. Mehmed) doğumu nedeniyle verilen kutlama davetinde Harem'in ve Sultan'ın orkestrasının başarılarını Saz şöyle anlatır:

"Harem'in ve Sultan'ın orkestraları sırayla çaldılar. Erkekler bahçede, kapının önünde, kızlar içeride, bahçe kapısının yanında, bir paravanın arkasında yer almışlardı. Harem orkestrasının kadın müzisyenleri, erkek meslektaşlarının kendi çalışları 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 ilgilenmiyormuşuz gibi aralarına karışıp bu beyleri dinledik. Söylenen sözler "Bu hanımlar nasıl oluyor da bu kadar iyi çalabiliyorlar, neredeyse bizden daha iyiler" yolundaydı. Bu anlatım, kendini beğenmişlik izlerini taşımakla birlikte Harem müzisyenlerinin yeteneklerine olan saygıyı da yansıtıyordu. Duyduklarımızı, hemen içeri gidip aktardık ve bundan son derece hoşnut olduklar..."<sup>39</sup>.

Ziya Şakir, Harem-i Hümayun bandosunun seksen kızdan oluştuğunu, bunların haremdeki tüm merasimlere katıldığını ve her hareketlerinde çok büyük bir düzen ve disiplinin hâkim olduğunu belirterek, seremoniyi şöyle anlatır;

"Bandoya, Tambur Major denilen bir kız kumanda ederdi. Önde klâretler, fülütler, birinci borular, ikinci ve üçüncü sırada büyük borular ve sonra trampetler, ziller ve davullar olmak üzere, Saray'ın büyük merasim salonunda sıraya dizilirlerdi. Muzika çalarken, etraflarından küçük ve notalı çingiraklar sarkan "Japon Şemsiyesi" adındaki âletleri tempoya göre çevirerek, musıkî ahengine, bir de su şırıltılarını andıran hoş sesler ilâve ederlerdi.

Harem bandosu, yerini aldıktan sonra, verilecek işareti beklerdi. Padişahın gelmekte olduğunu bildiren "büyük teşrifatçı kalfa" salona girer girmez, bandonun kumandanı olan kız, elindeki sarı maden topuzlu âsâyı üç parmağının arasına alarak, başının üstünde çevirmeye başlardı. Kapıda "ikinci teşrifatçı kalfa" görününce, âsâyı havaya fırlatır, maharetle tutardı. O zaman bando "selâm havası" ile ahenge başlar ve padişah tam salona girerken "Marş-ı Hümayun" çalardı"<sup>40</sup>.

Süleyman Kâni İrtem, "Harem-i Hümayun muzıkasına mensup kızların çaldıkları alaturka havalar da dinlenmekle doyulmazdı" diyerek, kadınlar fanfarının Batı musıkisinin yanı sıra geleneksel musikiyi de içeren bir repertuara sahip olduğunu belirtir<sup>41</sup>.

Leylâ Hanım'ın çağdaşı İngiliz Mary Adelaide Walker'ın anıları ise, kadın bando ve orkestrasının yalnızca padişah sarayında bulunmadığını, aynı yıllarda hanım sultanların da, yalnız kadınlardan oluşan bandolar, orkestralar kurduklarını işaret eder.

M.A. Walker, Kırım Savaşı'nın bitiminden kısa bir süre sonra İstanbul'a gelmiş, yıllarca bu şehirde oturmuş, Hanedan ailesindeki kadınlarla dostluklar kurmuştur. Dostluk kurduğu kadınlardan biri de Sultan Abdülmecid'in kızı Zeynep Sultan'dır. Walker, Sultanın

<sup>38</sup> Şair Leyla (Saz) Hanım, **ANILAR, 19. Yüzyılda Saray Haremi**, (İstanbul: Cumhuriyet Kitap Kulübü Yayınları, 2000) 33.

<sup>39</sup> **Age**, 35.

<sup>40</sup> Şakir, **age**, 2761.

<sup>41</sup> İrtem, **age**, 282.

Boğaziçi'deki yazlık sarayında gördüğü kadın bandosu ve orkestrasının provasında bir dizi olumlu ve olumsuz izlenimlerini aktarır, nihayetinde bandocuların kıyafetlerini de şöyle tanımlar;

“Bu askeri bando Hanım Sultan'ın huzurunda çaldığı zaman sazandelerin özel bir kıyafet içinde olmalarına özen gösteriliyordu. Beyaz yün kumaştan pelerin ve vücuda sımsıkı oturan pantolon ile mavi renkte küçük asker keplerinden oluşuyordu kıyafetleri. Bu kıyafet içinde tam bir askeri topluluk görünümü ortaya çıkıyordu. Hocalarıyla çalışırken başlarını omuzlarına inen müslin bir başörtüsüyle örtüyorlardı hanımlar. Bu gevşek örtü yüzlerini örtmeye yaramasa bile, onlara çok yakışan, son derece renkli bir görünüm yaratıyordu”<sup>42</sup>.

Nispeten hafif eserleri icra eden bir saray süsü olarak kabul edilse bile, kadınlar fanfarının kuruluş fikri, dönemin saray anlayışının yeniliğe, değişime ve kadın-erkek eşitliği fikrine ne denli açık ve kararlı bir tutum içinde oluşu açısından önemli bir gösterge niteliği taşır.

### 2.2.1.3. Batılı Sanatçıların İstanbul'u Ziyaretleri

Sultan Abdülmecid döneminde Osmanlı Sarayı'nda müzik alanındaki önemli bir gelişme de, Batılı sanatçıların İstanbul'a gelerek konserler ve resitaller vermeleridir.

Bu bağlamda, önemli bir müzisyen olan Macar asıllı Frans Liszt 1847 yılının haziran ayında, biri Dolmabahçe Sarayı'nda, diğeri ise Büyükdere'deki Franchini Salonu'nda iki resital verir. Dolmabahçe Sarayı'nda siyah renk üzerine yıldız kakma tezyinatlı ve üstünde "Abdülmecid bin Mahmud" tuğralı Erard marka piyano ile verdiği resitalden ayrı olarak Liszt, Donizetti Paşa'nın Marş-ı Sultani'sine nazire olarak bir marş besteler ve kendisine hatıra olarak "Dördüncü dereceden bir kıta nişanı" verilir. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler kütüphanesi kataloğunda 9287/24 no. ile korunan bu nota, "Donizetti Marşı'nın Şerhinam Nota: Liszt" başlığı altında kayıtlıdır<sup>43</sup> (Şekil: 8).

Belçikalı besteci ve kemancı Henry Vieuxtemps (1820-1881) da 1848 yılında İstanbul'a gelerek konserler verir. Sultan Abdülmecid, sanatçıyı ve eşini Saray'a davet ederek Mızıkey-i Humayun'u teftiş ettirip, aynı zamanda da Saray'daki müzik okulunu gezdirerek, müzik çalışmalarını incelemesini isteyip, sanatçının görüşlerini alır. Kösemihal bu ziyaretle ilgili olarak "Nadiren bahşolunan bir şeref olarak, Harem-i Humayun'u birlikte ziyaret etmek müsaadesine nail oldular" der<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Bülent Aksoy, **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki**, (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003), 211.

<sup>43</sup> Emre Aracı, **İstanbul'dan Londra'ya**, CD, (İstanbul: Kalan Plâk, 2005), 28.

<sup>44</sup> Kösemihal, 1929, 130

Vieutemps'ın anılarını kaleme alan L. Theodor Radoux, sanatçı ve eşinin Saray'da verdikleri resitali çok beğenen Sultan Abdülmecid tarafından onurlandırılıp bir kese içinde 20.000 kuruş ve sonrasında da elmaslı bir nişan hediye edildiğinden söz eder<sup>45</sup>.

Bir başka önemli müzisyen de, 1856-57 sezonu için altı ay süreyle İstanbul'da Naum Tiyatrosu'nun direktörlüğünü kabul eden ve kısa sürede Osmanlı başkentinde, Saray ve çevresinde kendini kabul ettiren Luigi Arditi'dir. Dolmabahçe Sarayı'nda Sultan Abdülmecid'in huzurunda kemaniyla solo konserler de veren Arditi, Sultan Abdülmecid'in iltifatlarına mazhar olur ve dördüncü dereceden Mecidi nişanı ile ödüllendirilir.

Saraydaki bu eğlenceden bir süre sonra Arditi Türkçe dilinde bir kantat besteleyip, 1857 yılının mayıs ayında kendi idaresindeki koro ve orkestrayla Dolmabahçe Sarayı'nda seslendirir. Besteyi çok beğenen Sultan Abdülmecid toplam 50.000 piaste bağışta bulunur. İki soprano, tenor ve bas solistler eşliğindeki koro ve büyük orkestra için kaleme alınan, Sultan Abdülmecid'e ve onun dönemine övgü niteliğindeki bu kaside, Sultan'a sunulan orijinal kadife ciltli yazma notası ile, günümüzde İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ndeki 700B/343 numaralı envantere bulunmaktadır<sup>46</sup>(Ek 4: CD-Room, 1. Eser).

1858 yılının temmuz ayında, Hırvat asıllı bir aileye mensup olan İstanbul doğumlu August d'Adelburg, Sultan Abdülmecid'e hediye ettiği "Boğaziçi Kıyılarında" başlıklı büyük boyutta bir senfonik eser besteler (Şekil 9). Eserin dördüncü bölümü, Sultan Abdülmecid'e ithaf edilmesi sebebiyle olsa gerek, "Mecidiye Marşı-ı Âli" başlığını taşır. Bu eserin de bir nüshası, günümüzde İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde 781/80 numaralı envantere kayıtlıdır<sup>47</sup> (Ek 4: CD-Room 2. Eser).

Büyük Pera yangınından sonra tamamen kül olan Naum Tiyatrosu, Sultan Abdülmecid'in bağışları ile yeniden inşa edilir, 9 Şubat 1849 Cuma günü Sultan Abdülmecid, şerefine verilecek olan opera temsilini izlemek için Naum Tiyatrosu'na gider. Bu gala programı için Donizetti ve Verdi'nin eserlerinden bazı sahneler programa konur ancak, Naum Tiyatrosu'nun İtalyan direktörü Angelo Mariani (1821-1873) padişaha bir sürpriz hazırlar, Sultanını ve hükümdarlığını öven Türkçe dilinde Hymne National (Ulusal Marş) başlığını taşıyan bir kaside besteler. Eser, İtalyan koristlerce, orkestra eşliğinde seslendirilir. Sultan Abdülmecid eseri o denli beğenir ki, temsilin sonunda bir kez daha seslendirilmesini buyurur<sup>48</sup> (Ek 4: CD-Room 3. Eser). Bu eser günümüzde Topkapı Saray Müzesi Arşivi'nde 2991 numarayla kayıtlı olup, bir sureti de İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde bulunmaktadır

---

<sup>45</sup> Aksoy, 1985, 209.

<sup>46</sup> Aracı, 2005, 32.

<sup>47</sup> Aracı, 2005, 42.

<sup>48</sup> Aracı, 2005, 48.

Yine bu dönemde, Osmanlı başkentini ziyaret eden birçok müzisyen Sultan Abdülmecid ve saltanatı onuruna marşlar bestelerler. Birkaç örnek:

Jufe Dunk: Osmanlı Marşı, Jozef Jejer: Marş, Jül Kohen: Marş-ı Osmani, Alfred ve Sen Julien: Osmanlı Marşı, Aleksı Kurlong: Musıki-i Osmani Albümü, Prof. Josef Sultzer: Şevketmeab Efendimiz Hazretleri Şerefine Tanzim Edilen Bir Kıt'a Şarki Duaiye, Edvard Desan: Şevketmeab Efendimiz Hazretleri Şerefine Tanzim Edilen Muzafferiyet, Müsalemet, Saadet Nam Manzumenin Notası<sup>49</sup>.

Kösemihal, bu eserlerin hepsinin el yazması olarak korunduğunu ifade eder<sup>50</sup>.

Johann Strauss, Camile Saint-Seans gibi iki ünlü besteci de, İstanbul'a gelmedikleri halde, Sultan Abdülmecid onuruna marş bestelemişlerdir.<sup>51</sup>

Sultan Abdülmecid'in Batı müziğine duyduğu büyük ilgi sonucu, Saray ve çevresinde gelişen bu önemli müzik etkinlikleri, Osmanlı saray mensupların ve bürokratlarının, Tanzimatla ön görülen reformları kararlı bir şekilde uyguladıklarının açık bir ifadesi olup, tüm reformlar içinde müziğin, dönemin saray kimliğinin şekillenmesinde başat rollerden birini üstlendiği açıktır.

Bununla birlikte, Sultan Abdülmecid onuruna bestelenen tüm bu eserlerin ortak özelliğinin, bir tür askeri marş içeriyor olmalarıdır. Bu da, Sultan Abdülmecid'in sarayında, opera ve benzeri müzik türlerinin yanı sıra, askeri müziğin ne denli önemli olduğunun, askeri bünyede ve bandolarda başlayan müzik reformlarının sonucu salon müziğine dönüşmüş olsa bile, marş geleneğinin hala güçlü bir şekilde devam ettiğinin açık göstergesidir.

### **2.2.2. Sultan Abdülaziz Dönemi**

Sultan Abdülmecid'den sonra tahta geçen Sultan Abdülaziz (1830-1876), Sultan II. Mahmud ile Pertevniyal Valide Sultan'ın oğlu olup, 15 yıllık saltanatı içeride ve dışarıda gelişen politikalarla ve ekonomik buhranlarla mücadele ile geçmiştir.

Sultan Abdülaziz, Batı müziğinden ziyade makam musikisi ile ilgilenmiş, ney üflemiş ve lavta çalmıştır. Bilinen hicaz makamındaki sirtosu dışında, şevkefza ve muhayyer makamlarında da iki şarkı bestelemiştir<sup>52</sup>.

Sultan Abdülaziz tahta geçtikten sonra kadınlar fanfarını ve orkestrasını, baleyi kaldırır, orkestra çalışmalarını durdurur. Yanan Dolmabahçe Tiyatrosu'nu da onartmaz. Askeri

---

<sup>49</sup> Aracı, 2005, 49.

<sup>50</sup> Kösemihal, 1939, 126.

<sup>51</sup> Aksoy, 1985, 1221.

<sup>52</sup> Sakaoğlu, **age**, 36.

törenler için gerekli olması nedeniyle yalnızca bandoyu bırakır. Olumsuz davranışları, Mızıkay-ı Humayun müzisyenlerinden bir kısmının topluluktan ayrılmasına neden olur ki, Sultan Abdülaziz'in bu davranışlarında kişisel zevki kadar, önceki dönemin savurganlığına son verme isteğinin de payı olduğu sonucuna varılabilir<sup>53</sup>.

Batı müziğine karşı uygulanan tutumluluğa karşın geleneksel sanatlar, eski tür saray eğlenceleri yeniden canlandırılır, fasıl heyeti güçlendirilir, canbazlık, hokkabazlık, taklit gibi eğlence kollarının kadroları artırılır. Hayal ve ortaoyunu ile karakucak güreşinin altın çağları bu dönemde yaşanır. İrtem, o dönemde Mızıkay-ı Humayun'a mensup 10-12 yaşlarında çocukların yağsız güreştirildiği, daha yetişkin mızıkaya mensubu güreşçilerin ise asıl pehlivanlar olarak Sultan'ın huzurunda güreş tuttuklarını zikreder<sup>54</sup>.

Tiyatroyu sevmeyen Sultan Abdülaziz'in köçek oynatması, horoz dövüşü ve Karagöz seyretmesi Batı yanlılarınca eleştirilir, aynı zamanda da alafranga-aturka çatışması ters yönde körüklenmiş olur<sup>55</sup>.

Öte yandan, Sultan Abdülaziz her ne kadar Batı müziği karşıtı bir padişah olarak bilirse de İtalya'da F. Lucca yayınevi tarafından kendisinin bestelemiş olduğu piyano parçaları nota olarak basılır ve satışa sunulur. Bu eserler onu büyük bir besteci konumuna getirmese de Batı müziğinin Osmanlı Hanedan üyeleri üzerindeki etkisini açıkça gösterir.<sup>56</sup>

Sultan Abdülaziz 1867 yılında Fransa, İngiltere, Avusturya'ya ve sonrasında Mısır'a ziyaretlerde de bulunur. Uğradığı başkentlerde operalar, müzikli oyunlar, konserler dinler, dönüşünde düşüncelerinde birtakım değişiklikler olmuş olmalı ki, bir süreden beri Saray'dan uzak kalmış olan Guatelli Paşa'yı çağırır ve bandoyu yeniden düzenlemesini ister. Guatelli Paşa, Mızıkay-ı Humayun'dan ayrılmış olan müzisyenlerin yerini doldurmak gayesi ile İtalya'dan değerli müzisyenler getirir, orkestrayı da yeniden düzenleyerek, Batı müziğinin Saray'da yeniden ilgi görmesini sağlar<sup>57</sup>.

### 2.2.3. Sultan V. Murad Dönemi

Sultan Abdülaziz'den sonra tahta çıkan (1876) Sultan V. Murad, Sultan Abdülmecid ile Şevkefza Sultan'ın oğlu olup yalnızca 93 gün saltanat sürdürmüştür. Osmanlı tarihinin en kısa saltanatını sürmesine karşın, Sultan V. Murad, Batı tarzında eser veren en verimli padişah olmuştur. Bu eserlerin büyük bölümü A 3 boyutunda 1134 sayfada toplanan solo

<sup>53</sup> Age, 36.

<sup>54</sup> İrtem, age, 295.

<sup>55</sup> Sakaoğlu, age, 36.

<sup>56</sup> Emre Aracı, **Osmanlı Sarayı'nda Avrupa Müziği** (İstanbul: Kalan Plâk, 2000), 15.

<sup>57</sup> Aksoy, 1985, 1222.

piyano eserleridir. Ayrıca çocuklarının, torunlarının albümlerine yazdığı bazı eserleri de bu ciltlere ekli. Mevcut albümler, devrinin salon müziği tarzında marşlar, polkalar, mazurkalar, valsler, galoplar, quadriller ve benzeri parçalardan oluşmuştur<sup>58</sup>.

Sultan V. Murad'ın bestelemiş olduğu 488 eserden bazılarını kızları Hadice, Fehime ve Fatma Sultan'lara, oğlu Şehzade Mehmed Selâhaddin Efendi'ye ve kadınefendilere ithaf ettiği görülmektedir. Bu ithaflar, Padişah'ın kendi el yazısı ile Fransızca olarak yazılmıştır<sup>59</sup>.

Donizetti Paşa ve Lombardi Bey'lerden piyano ve keman dersleri alarak yetişen<sup>60</sup> Sultan V. Murad aynı zamanda ud öğrenimi de görmüş ve şiirle de uğraşmıştır<sup>61</sup>.

Ziya Şakir, Sultan V. Murad'ın, amcasının kayıtsızlığı yüzünden dağılan ve babası Sultan Abdülmecid'in kurdurmuş olduğu kadınlar fanfanını yeniden ihya etmeye karar vermiş olmasına karşın, hastalığı yüzünden bu kararını tatbik edemediğini belirtir<sup>62</sup>.

#### 2.2.4. Sultan V. Mehmed Reşad Dönemi

Sultan Abdülmecid ile Gülcemal Kadınefendi'nin oğlu olan Sultan V. Mehmed Reşad'ın, (1844-1918) hükümdarlığı döneminde müzik ile hiç uğraşmadığını ifade eden Kösemihal, Ankara Devlet Konservatuarı ses profesörlerinden olan Klein'den dinlediği bir hatırayı şöyle aktarır;

Beyoğlu'nda temsiller vermek üzere Avusturya'dan gelen asker sanatçılardan oluşan bir opera grubunun methini duyan Sultan Reşad, Saray'da bir temsil vermeleri için onları davet eder. Grubun en önemli sanatçısı Klein ile piyanist Hegey'in birlikte hazırladıkları program, padişah ve özel davetlileri huzurunda başarı ile sergilenir. Sonrasında, Sultan Reşat misafirlerinin huzurunda Klein'in göğsüne kendi eli ile bir nişan takar<sup>63</sup>.

Bu dönemde, müzik ile ilgili bir başka olay da 27 Ocak 1916'da, Sultan Reşad ile iyi münasebetler sürdürmekte olan Alman İmparatoru Kaiser Wilhelm'in doğum günü nedeniyle, bestelenmiş iki ayrı şarkı sözü ve notalarının Alman orkestra şefi Richard Sieke tarafından, Sultan Reşad'a gönderilmesidir<sup>64</sup>.

Sultan Reşad'a tuğralı, şık bir kadife albüm içinde sunulmuş olan bu eserler (Şekil: 10) birer arşiv belgesi olmalarının yanı sıra, iki büyük imparatorluk arasında kurulan bağın, güzel

<sup>58</sup> Kosal, **age**, 35.

<sup>59</sup> Aracı, 2000, 19.

<sup>60</sup> Kosal **age**, 37

<sup>61</sup> Aracı, **age**, 19.

<sup>62</sup> Şakir, **age**, 2760.

<sup>63</sup> Kösemihal, 1939, 156.

<sup>64</sup> Şule Yum, "19. Yüzyılda Osmanlı-Alman İlişkinin Müzik Alanına Yansıması", **TBMM Milli Saraylar**, c. 53, (2009): 103.

sanatların önemli bir dalı olan müzikte ifadesini bulmuş olması açısından özel bir önem taşırlar. Bunun yanı sıra, İmparatorluğun sosyal, siyasal ve kültürel alanlar yanında, müzik alanında da Batı ile olan ilişkilerin yoğunluğunu işaret eden önemli bir göstergesi oluştururlar.

### 2.2.5. Sultan II. Abdülhamid Dönemi

Sultan Abdülmecid'in Tirimüjgân Kadınefendi'den olan oğlu Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) de Dolmabahçe Sarayı'nın batılılaşma ortamı içinde yetişmiş, hastalık derecesine varan güvensizliği nedeniyle anlamsız işler yapmış olsa da, devlet işleriyle yakından ilgilenmiş, tüm önemli kararları tek başına almıştır.

33 yıl iktidarda kalmış olan padişah, daha çocukluğundan itibaren, Aleksan Efendi, Guatelli Paşa, Miralay Lombardi Bey ve Dussap Paşa gibi hocalardan piyano ve klâsik Batı müziği dersleri alarak büyür<sup>65</sup>.

Sultan II. Abdülhamid, Dolmabahçe Sarayı'ndaki müzik faaliyetlerini kendi denetimi altında, babası Sultan Abdülmecid dönemini andıracak şekilde düzenleme yoluna gider. Sultan Abdülaziz'in görevinden uzaklaştırdığı Necip Paşa'yı tekrar Mızıka-yı Humayun'un başına getirir, Guatelli Paşa'nın yaşlanması nedeniyle çoğunluk d'Arenda Paşa tarafından yönetilen bando d'Arenda Paşa tarafından yenilenecek, ek nefesli sazlar ve yeni repertuvarlarla, gelecekteki biçimini kazandırmaya yönlendirilir.

Bu dönemde, orkestra senfonik eserleri yorumlama gayretiyle, flüt sanatçısı Saffet Bey yönetiminde ve dışarıdan da güçlendirilmiş özel bir orkestrayla, başta Beethoven'in senfonileri olmak üzere Viyana klâsiklerini ilk kez yorumlar. Bu, gecikmiş olsa da batılılaşma yolunda ilerleyen Osmanlı Sarayı için dikkate değer bir aşamayı işaret eder. Nitekim, ertesi yıl Saffet Bey ve Macar asıllı keman sanatçısı Vondra Bey öğrenim için Paris'e gönderilirler ama sarayın bu girişimi bu iki sanatçı ile sınırlı kalır.

Aynı dönemde, koro icrasında da önemli bir adım atılır. Avusturya'dan gelen bir koronun beğenilmesi üzerine Zati Bey (Arca) onun bir benzerini oluşturma amacıyla, 1890 yılında altmış beş kişilik bir koro kurar. Yalnızca erkeklerden oluşan dört sesli bu koro altı aylık bir çalışmadan sonra Zati Bey yönetiminde konserler verir ve büyük beğeni toplar ancak, Sultan II. Abdülhamid'in yalnızca İtalyan Operası merakından olsa gerek, koronun ömrü ancak beş yıl kadar sürdüktan sonra dağılır<sup>66</sup>.

Sultan II. Abdülhamid 1889 yılında Yıldız Tiyatrosu'nu yaptırıp, bir açıdan yanan Dolmabahçe tiyatrosunu canlandırma yoluna giderek aynı zamanda sarayda daimi bir opera ve operet

---

<sup>65</sup> Kosal, 1980, 54.

<sup>66</sup> Aksoy, 1985, 1222.

takımı kurdurur. Yine, İstanbul'a gelen tüm opera toplulukları Yıldız Tiyatrosu'na davet edilip etkinliklerini sergilerler.

Ayşe Osmanoğlu, babası Sultan II. Abdülhamid'in kişisel müzik zevki ve görgüsünü hatıratında şu sözlerle ifade eder:

“Orkestra Yıldız Sarayı'nın alt katında sol tarafta bulunur, sahneye karşı olan tarafında bendegân, paşalar, beyler otururdu. Bazen sefirler olduğu zaman oyun veya müzik erkeklere mahsus olur, harem gitmezdi. O zaman bütün kafesler açılırdı. Sefir zevceleri de gelir kendi localarında otururdu. Paşalardan davetliler bulunur, bazen biraderi Sultan Aziz'in şehzadelerini de çağırırdı. Babasının ölümünden sonra Selâhaddin Efendi de bulunmuştu. Kendi büyük şehzadelerini locasına alır, bu arada bizler de içeriye girer, ellerini öperdik.

Pek sıcak günlerde, hususi olarak Harem bahçesinin Hünkâr Sofası'na nazır tarafına portatif bir tiyatro kurulur, ortaoyunu veyahut komedi gibi hafif oyunlar oynanırdı. Bunları da sarayın pencerelerinden rahatça seyrederdik. Babam bazı akşamlar oda orkestrası getirtir, kendi dairesinin önündeki çimenlikte çaldırır, dinlerdi. Bazen de salona bir piyano, bir keman, bir viyolonsel ve bir flüt getirtip çaldırırdı. Tamburi Cemil Bey'i de getirtip çaldırılmış ve pek beğenmişti”<sup>67</sup>.

Köseihal de Sultan II. Abdülhamid'in, kardeşi Sultan V. Murad'ın aksine, çocukluğunda ihmalcilik ederek ne kadar az müzik öğrendi ise, musiki kararlarının hududunun da sonradan o kadar dar kaldığını öne sürerek, pek kısıtlı ve belirli müzik parçalarını sevdiği halde, bu sanattan fevkalade anladığından emin olduğu hususunu eleştirir<sup>68</sup>.

Sultan II. Abdülhamid, Türk musikisinden heyecan duymamakla birlikte, ciddi bir şekilde himaye eden son padişah olmuştur. Hacı Arif Bey'in şarkılarından ve okuyuşundan özel bir zevk aldığı, Rifat Bey ve İsmail Hakkı Bey'e de yakın durduğu bilinmektedir.

Yine aynı dönemin diğer ünlü Türk musikisi bestekârları olan Zekâi Dede, Giriftzen Asım Bey, Hacı Faik Bey, Rahmi Bey, Rauf Yekta Bey, Lem'i Atlı, Dr. Subhi Ezgi de bu dönemde önemli resmi görevlerde bulunmuşlardır<sup>69</sup>.

Bu dönemdeki önemli bir adım da, Sultan Abdülaziz zamanında ordu ve donanmanın geliştirilmesine çalışılırken, bandoların çeşitli ordu kademelerine yayılması düşüncesinin, Sultan II. Abdülhamid döneminde hayata geçirilmesi olmuştur. Bu amaç doğrultusunda ilk olarak 1881 yılında Tophane Mızıkası ve Bahriye Tersane Mektebi'nde “Sıbyan Muzikası” kurulur. Bu bandoları, Askeri Dikimhane Muzikası, çeşitli alay bandoları, İzmir, Selânik, Üsküp, Bursa, Konya Sanayi Mektepleri'nin bandoları izler.<sup>70</sup>

Sultan Abdülaziz ile Sultan II. Abdülhamid dönemlerinin yararlı uygulamalarından biri de, öğretim kurumlarının yaygınlaştırılması, artırılması olmuş, böylece askeri birliklerde eğitilen

<sup>67</sup> Ayşe Osmanoğlu, **Babam Sultan Abdülhamid**, (İstanbul: Selis Kitaplar, 2008), 78.

<sup>68</sup> Köseihal, 1939, 147.

<sup>69</sup> Nihat Ergin, **Yıldız Sarayı'nda Müzik-Abdülhamid II. Dönemi**, (Ankara: TC Kültür Bakanlığı Osmanlı Eserleri Dizisi/2267, 1999), 6.

<sup>70</sup> Aksoy, 1985, 1223.



müzisyenler bu yolla sivil kurumlarda çalışma, yeni elemanlar yetiştirme olanağı elde edip, Cumhuriyet döneminin ilk müzisyenlerini yetiştiren önemli bir kadroyu oluşturmuşlardır.

Sultan Abdülmecid ve öncesinde olduğu gibi, bu dönemde de gerek Sultan Abdülaziz ve gerek Sultan II. Abdülhamid onuruna batılı ve Osmanlı müzisyenleri çeşitli marşlar bestelemişler, son dönem Osmanlı Sarayı'nın müziğine zengin bir armoni katmışlardır (Şekil: 11-21).

### 2.2.6. Sultan Mehmed Vahideddin Dönemi

Sultan Abdülmecid ve Gülüstu Kadınefendi'nin oğlu olan Sultan Vahideddin'in (1861-1926) müzikle uğraştığının bilindiği şeklindeki kayıtlardan başka bir bilgiye rastlanmamakla birlikte, kızı Sabiha Sultan'ın kendi el yazısıyla olan hatıratında, babasının müzisyenliğinden bahseden şöyle bir bölüm yer alır;

“Hayatı pek sade idi. Kışın, Fer'iye Sarayı'ndaki üç odadan mürekkep, orta katındaki bir apartmanda otururdu. Burada, ailesi efradından en ziyade temasta bulunduğu amcazadesi Şehzade Abdülmecid Efendi ile bazen kendi riyasetinde talim edilmiş kalfalardan müteşekkil musiki takımıyla, bazen de ilmi ve fenni musahabelerle gecelerini geçirirdi.

Babam, alaturka musikiye çok meraklı idi. Kendisi hiçbir saz çalmamakla birlikte, musikinin bütün gavâmızına vakıf ve aynı zamanda iyi denebilecek derecede bir bestekârdı. Sarayımıza Levon Usta ve Melekset Efendi namında diğer bir usta haftada iki defa gelirler ve Saray'daki sazende kalfalara keman, ud, kanun ve santur, hanendelere de nota ve usul talim ederlerdi.

Sonraları Ağa Kemani namiyle maruf Aleksan Efendi ve Asdik Usta da gelmeye başlamıştı. Aleksan Efendi bir müddet bize de keman dersi vermişti. Asdik Usta, bestelediği şarkıları babama dinletip fikrini sorar, bazen babam da kendi eserlerini ona gösterince kendi eserleri ile kıyasa kalkar ve üzüntü ile karışık hayret ve hayranlığını gizlemezdi”<sup>71</sup>.

Kızının yazdıklarının dışında, Sultan Vahideddin'in besteciliğiyle ilgili olarak sadece tek bir kaynaktan, İbnülemin'in “Son Sadrazamlar” eserinde bilgi bulunmakta olup, Sultan Vahideddin'in musiki becerisinden bahisle, eserlerini “üstadane” olarak niteler<sup>72</sup>.

### 2.2.7. Halife Abdülmecid'in Dolmabahçe Sarayı'nda İkamet Ettiği Dönem

Sultan Abdülaziz'in Hayranıdil kadından olan oğlu ve son Türk halifesi Abdülmecid Efendi, (1868-1944) gerçekleştirmiş olduğu “Haremde Beethoven” adlı yağlıboya tablosunda, değişen dünya şartlarına uyum sağlayan ve sosyal, kültürel, idari açılardan çağdaşlaşmaya yönelik kararlarla hayata geçirilen yaşantıların işlerlik kazandırıldığı Hanedan kültürünü anlatır. Tabloda, sanatın –özellikle müzik kültürünün- ulaştığı noktayı, açık bir şekilde görmek mümkündür (Şekil: 22) .

<sup>71</sup> Murat Bardakçı, **Sultani Besteler**, (İstanbul: Pan Yayıncılık, 1997), 6.

<sup>72</sup> Age, 7.

Tablo, Birinci Dünya Savaşı yıllarında, Osmanlı Sarayı'nın gelecekteki son halifesi ve veliahtı Şehzade Abdülmecid Efendi'yi, askeri üniforması içinde, ellerini kavuşturmuş ve ayak ayak üstüne atmış, kendinden geçmiş bir halde, İstanbul'un Bağlarbaşı semtindeki köşkünde bir Beethoven üçlüsünü dinlerken betimler. Eseri seslendirilen bu büyük bestecinin büstü de Abdülmecid Efendi'nin hemen yanı başında odaya hâkim bir konumdadır. Yerde ise saçılmış notalar ve bunlar arasında en üstte Beethoven adı göze çarpmaktadır. Kendisi de Batı müziği bestekârı olan Abdülmecid Efendi'nin babası Sultan Abdülaziz de atı üzerinde neredeyse bir siluet halinde, bu büyümlü sanat ortamına geçmişten tanık olur gibidir.

Bu tabloda Abdülmecid Efendi kemanda eşi Şehsuvar Hanımı, piyanoda hareminden Ofelya Kalfa'yı ve viyolonselde ise seresvapçı İsmail (Baykal) Bey'i betimlemiştir<sup>73</sup>.

Tablodaki figürler, giyim kuşamları, duruşları ve mekânlarındaki eşyaları ile bir batılı insanlar topluluğunu temsil eden nitelikler taşımaktadırlar. Tablo, Osmanlı hanedanının XX. yüzyılın başlarında ulaştığı musiki kültürünün niteliklerini yansıttasının yanı sıra, kimliğini, yaşam tarzını, çağı yakalamadaki çabası ve bu yoldaki başarısını, izleyene açık ve net bir şekilde anlatır.

Abdülmecid Efendi, başta Liszt olmak üzere dönemin birçok önemli müzisyenlerinin portrelerini de betimlemiştir. Günümüzde birçok arşiv ve koleksiyonlara dağılmış bulunan bu portrelerin birkaçı Brahms, Wagner, Chopin ve Mozart'ın portreleridir<sup>74</sup>. Bu portreler, onun ressam kimliği ile de "Haremde Beethoven" tablosunda olduğu gibi, Batı müziğine duyduğu derin ilginin göstergeleridir.

Sultan III. Selim döneminde kıvılcımlanarak, Sultan II. Mahmud ve oğlu Sultan Abdülmecid dönemlerinde artarak devam eden musiki reformlarının varisi olan Şehzade Abdülmecid Efendi'nin bugün Dolmabahçe Saray Müzesi'nin 49 numaralı odasında bulunan, geriye kaldığı kadarıyla, kişisel kütüphanesi onun kişiselliğinde ve dolayısıyla saray kültüründe müziğin ulaştığı seviyenin göstergesi gibidir (Şekil: 23). Burada yapılan çalışmalarda, profesyonel anlamda müzikle ilgilenen o devrin Avrupalı bir aristokratının kütüphanesinde bulunabilecek hemen hemen her türlü notalarda, piyano solo ve oda müziği türündeki eserlerin yoğunluğu dikkat çekicidir<sup>75</sup>.

Bunlar arasında, Beethoven'in hemen hemen tüm trio ve yaylı kuartetleri, sonatları, senfonileri, senfonilerin piyano bölümleri, iki piyano için yazılmış aranjmanları ve benzer şekilde, Haydn, Mozart, Mendelssohn ve Dvorak'ın aynı türdeki eserlerinden geniş seçmeler

<sup>73</sup> Emre Aracı, **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecid Efendi**, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004), 121.

<sup>74</sup> Taha Toros, "Liszt'ten Anılar", **Tarih ve Toplum**, c. 3, s.11 (1989): 37.

<sup>75</sup> Aracı, 2004, 117.

bulunmaktadır. Corelli'nin 6 sonatı, J.S. Bach'ın 48 prelüd ve füg'ünden, Puccini'nin La Boheme operasının partiyonuna kadar değişik türde yapıt içeren bu kütüphane toplam 233 cilt ve nota kutusundan oluşmaktadır (Ek 8).

Tarafımca, Milli Saraylar Hazine-i Hassa Arşivi'nde yapılan saptamalarda, Abdülmecid Efendi ve yaverlerinin adına kesilmiş faturalardan, Avrupa'dan notalar, keman, viyola ve viyolonsel telleri getirttiği, köşkündeki Erard marka piyanosunun da düzenli olarak akort edildiği anlaşılmaktadır (Ek 7). Kendisi, kemanın yanı sıra viyolonsel, piyano ve Vedat Kosal'ın Cemal Reşit Rey'den işittiğine göre klavsen da çalmaktadır<sup>76</sup>. Bugün, kapağının üzerinde eski Türkçe harflerle adının yazılı olduğu ve sarık şeklindeki armasının işlendiği 1911 yapımı Steinway marka piyanosu, Dolmabahçe Saray Müzesi'nin 47 numaralı odasında korunmaktadır.

Abdülmecid Efendi'nin, ilk müzik derslerini Sultan Abdülaziz'in gözdelerinden olan Feleksu Kalfa'dan aldığı söylenir. Bu dönemde Saray'da bulunan Guatelli Paşa'dan da ders almış olduğu mümkündür ancak, onu müzisyen olarak yetiştiren piyanist Hegyei, diğeri ise Carl Berger'dir. Franz Liszt'in de talebesi olmuş olan Hegyei'e, Liszt'in yağlıboya bir portresini yaparak hediye eden Abdülmecid Efendi'nin, hocasına duyduğu şükranın bir ifadesi olarak düşünülebilir.

Abdülmecid Efendi'nin, diğeri hocası Carl Berger'e hediye ettiği bir başka eser ise, Halife'nin bestekâr yönünün ortaya konularak değerlendirilmesi açısından büyük önem taşır. Özel bir koleksiyonda korunan bu orijinal yazmanın iç sayfasında, Abdülmecid Efendi'nin kendi el yazısıyla hocası Carl Berger'e yazmış olduğu ithaf bulunmaktadır<sup>77</sup>.

Aracı, Abdülmecid Efendi'nin Elegie'sinin, aralarında Sultan Abdülaziz ve V. Murad gibi padişahların da bulunduğu Osmanlı Hanedanı'nın üyelerinin polka, mazurka ağırlıklı dans müzikleri kalıpları dışında, çok daha derin formasyonu olan bir bestecinin kaleminden çıkma, ciddi bir eser niteliği taşıdığını ifade eder<sup>78</sup>.

Bu dönemde, Saray'da verilen konser programlarından da Saffet (Atabinen) ve Zeki (Üngör) Bey'lerin öncülüklerinde gelişen Mızıkay-ı Humayun orkestrasının artık ciddi senfonik repertuara yönelmekte olduğu görülür. Nitekim orkestra 25 Aralık 1917 tarihinde İstanbul'dan ayrılarak bir ay boyunca Sofya, Münih, Viyana ve Peşte gibi şehirlerde "Eroica" senfonisi de

---

<sup>76</sup> Kosal, 2001, 56.

<sup>77</sup> Aracı, 2004, 116.

<sup>78</sup> Age, 119.

dahil olmak üzere Beethoven, Wagner ve Weber gibi Alman bestecilerin eserlerini seslendirir<sup>79</sup>.

Saray orkestrası, saltanatın kaldırılmasının ardından 19 Kasım 1922 tarihinde Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından “Halife-i Müslimin” seçilen Abdülmecid Efendi’nin makamına bağlanır ve adı da L’Orchestre de sa Majeste le Calife, o dönem Türkçesi ile “Makam-ı Muâlla Hilâfetpenâhi Musîki Heyet-i Orkestrası” olarak değiştirilir. 1 Şubat 1924 tarihli konser programına göre, o gün Halife Abdülmecid’in orkestrası Zeki Bey idaresinde “Promethee Uvertürü” nün yanı sıra, Beethoven’ın 6. Senfonisi ve Rimsky Korsakov’un “Şehzad” senfonik şiirini seslendirir<sup>80</sup>. Ancak, halifeliğin de kaldırılması ve Osmanlı hanedanının sınır dışı edilmesi kararı, Saray’ın kurumsal kimliğini oluşturan yapı taşları arasında önemli bir misyona sahip olan müzik yaşantısını da sona erdirip, Sultan III. Selim’den başlayarak, son Halife Abdülmecid’e dek uzanan Osmanlı Sarayı’nın Batı’ya dönük unsurlarla donanmış ve bir döneme damgasını vurmuş olan bu sanat dalının da diğer unsurlarla birlikte uzaklaşmasına zemin hazırlar.

### 2.2.8. Padişah Çocukları ve Eşlerinin Yaşantılarında Müziğin Yeri

Osmanlı Sarayı’nın batılılaşmaya dönük gelişimlerini izlerken, XIX. ve XX. yüzyıllarda padişah çocuklarından birçoğunun da yoğun derecede Batı müziği ile ilgili olduğu görülür. Geleneksel Topkapı Sarayı’nda yüzyıllardan bu yana haremde kurumlaşmış olan makam musikisinin varlığı, Dolmabahçe Sarayı’nda yerini neredeyse tümü ile Batı müziğine bırakır. Kosal, gelişimi “Genç kuşaklar tamamen klâsik müziğe eğilim gösterirken, daha yaşlılar her iki alana aynı derecede ilgi göstermeyi tercih etmişlerdir” diye özetler<sup>81</sup>.

Kaynaklar incelendiğinde, Sultan Abdülmecid’in kızlarından Fatma Sultan’ın ve torunu Naciye Sultan’ın iyi derecede piyano çaldıkları görülür. Torunlarından Şehzade İbrahim Tefvik Efendi’nin kızı Kadriye Sultan, klâsik Batı müziğinde o denli ilerlemiştir ki, 3 Mart 1924’te Türkiye’yi terk etmek zorunda kaldıktan sonra, İsviçre’de piyano hocası olarak çalışarak hayatını kazanabilmiş, ayrıca piyano için çok sayıda eser bestelemiştir.

Kösemihal’in Leylâ Hanım’dan aldığı bilgilerden de, Sultan Abdülmecid’in tüm kızlarının iyi musikişinaslar olarak yetiştirildikleri, musiki hocalarının Donizetti Paşa’nın öğrencisi olan Dürrinigâr Kalfa olduğu, Hayriye ve Münire Sultan’ların piyano öğretmeninine ise Matmazel Romano olduğu anlaşılmaktadır<sup>82</sup>.

<sup>79</sup> Kösemihal, 1955, 136.

<sup>80</sup> Aracı, 2006, 229.

<sup>81</sup> Kosal, **age**, 62.

<sup>82</sup> Kösemihal, 1939, 147.

Sultan V. Murad'ın kızlarının ve torunlarının hepsi piyano çalmış, piyano için eserler, en çok da marşlar bestelemişlerdir. Eserleri "Sultanlar Albümü" isimli ciltte toplanan kızları ve torunları arasında özellikle şu isimlere rastlanır: Behiye Sultan, Celile Sultan, Fehime Sultan, Hadice Sultan, Rukiye Sultan. Günümüzde Sultan V. Murad'ın el yazması besteleri, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır<sup>83</sup>.

Sultan II. Abdülhamid'in eşleri ve bütün kızları müzikle yakın ilgili olup, özellikle ilk eşi Nâzik-Edâ Baş Kadınefendi çok iyi bir piyanist olarak bilinir. Kızlarından Refia Sultan ve Zekiye Sultan da piyanist olup, Zekiye Sultan aynı zamanda bir sanat ve sanatçı koruyucusu olarak anılır<sup>84</sup>.

Yine, Sultan II. Abdülhamid'in kızlarından Naime Sultan, Batı eğitimi almış çok iyi bir piyanist olarak bilinir. Ayşe Osmanoğlu kızkardeşi ile ilgili olarak, "Naime Sultan'ın, kızlardan oluşan saz ve oyun takımı vardı. Hilmi Bey haftada iki gün bu gruba alaturka oyun ve musiki meşk ettirirdi" der<sup>85</sup>.

Sultan II. Abdülhamid'in eşlerinden Müşfika Kadınefendi'nin kızı Ayşe Sultan da Edgar Manas'tan teori, İtalo Selvelli'den kompozisyon, Heygei'den piyano dersleri almış, aynı zamanda arp ve keman da çalmıştır.

Son padişah Sultan VI. Mehmed Vahideddin'in kızları, Sabiha Sultan ve Ulviye Sultan da çok iyi piyano çalan ve beste yapan sanatçı kişilikler olarak bilinirler<sup>86</sup>.

Batılılaşma döneminde Hanedan üyeleri arasında, hanım sultanlara koştur olarak şehzadelerden de değerli icracılar ve besteciler çıkmıştır. Dönemi tanımlamak açısından bakıldığında, Sultan Abdülmecid'in oğullarından Şehzade Mehmed Burhaneddin Efendi flütist ve besteci, torunlarından Şehzade İbrahim Tevfik Efendi de piyanist ve besteci olarak dikkat çekerler.

Sultan Abdülaziz'in oğullarından ikisi, Şehzade Mahmud Celâleddin Efendi ve Şehzade Mehmed Seyfeddin Efendi ve bir torunu Şehzade Mehmed Cemaleddin Efendi, babaları gibi, alaturka ve alafranga olmak üzere her iki müzik türüne de eğilim göstermişler ayrıca hepsi de flüt ve piyano çalmışlardır.

Sultan V. Murad'ın torunlarından Şehzade Ahmed Nihad Efendi çok sayıda piyano eseri bırakmıştır.

---

<sup>83</sup> Kosal, **age**, 69.

<sup>84</sup> **Age**, 69.

<sup>85</sup> Nihat Ergin, **Yıldız Sarayı'nda Müzik**, (Ankara: TC Kültür Bakanlığı Osmanlı Eserleri Dizisi/2267, 1999), 7.

<sup>86</sup> Kosal, **age**, 69.

Sultan II. Abdülhamid'in oğullarından bazıları çok başarılı birer piyanist ve besteci sayılırlar. Bunlar Şehzade Mehmed Selim Efendi, Şehzade Abdürrahim Hayri Efendi ve en önde geleni de Şehzade Mehmed Burhaneddin Efendi'dir.

1885 yılında doğan, 1949 yılında ölen Mehmed Burhaneddin Efendi harika çocuk vasfı göstererek daha yedi yaşındayken Bahriye için bir marş bestelemiş olup, Osmanlı Hanedanı'nın en iyi piyanisti olarak kabul edilir (Şekil: 24). Ayrıca viyolonsel çalıp, resim de yapan Mehmed Burhaneddin Efendi, 1913 ve 1919 yıllarında önerilen Arnavutluk ve Irak kraliyet taçlarını reddedip, kendisini tamamen sanata vermiştir<sup>87</sup>.

Tüm bu bilgiler, yönünü Batı'ya çevirmiş olan Osmanlı Hanedanı'nın genç kuşağının, Batı musikisini benimsemedeki kararlılığını ve bu yeni sanata sağladığı uyumu açıklayıcı nitelikler taşımasının yanı sıra, Dolmabahçe Saray Müzesinin, yararlanması gereken zengin müzikal mirasını da işaret etmektedir.

### 2.2.9. Atatürk'ün İkamet Ettiği Dönemler

Atatürk, Zafer'den sonra İstanbul'a ilk geliş tarihi olan 1927 yılının temmuz ayından itibaren, Dolmabahçe Sarayı'nda ikamet ettiği dönemlerde, sanatçılarla sık sık bir araya gelip, kendisinin de zaman zaman iştiraki ile müzik icra edilmiştir. O dönem sanatçılarına büyük onur vesilesi olmuş olan bu musiki ve sohbet birlikteliklerine Sadi Yaver Ataman şu sözlerle açıklık kazandırır;

"İstanbul seyahatinin devamı süresince, Riyaset-i Cumhuriyet Musiki Heyeti'nin çalışma programı, ayrı bir özellik gösterirdi. Şöyle ki; her akşamüstü Dolmabahçe Sarayı'nın üst katında orkestra çalar ve Ata, yemek odasına geçince, orkestra gider, fasıl takımının vazifesi başlardı. Bu vazife Atatürk sofradan kalkıp istirahate çekilinceye kadar devam eder, şayet yatla gezmeye çıkarsa, fasıl takımı da beraberinde bulunurdu"<sup>88</sup>.

Atatürk'ün Türk musikisine olan ilgisini, Dolmabahçe Sarayı'nda sık sık sofrasında bulunmuş olan doktor ve bestekâr Şükrü Şenozan hatıratında şöyle anlatır;

"Atatürk'ün genç bir kurmay binbaşı iken İzmir'e geldiği sırada (yıl 1913) yanında Dr. Tevfik Rüştü Aras (sonradan Atatürk'ün Dışişleri Bakanı), Dr. Rasim Ferit Bey, Şükrü Kaya (sonradan Atatürk'ün İçişleri Bakanı)'nın evinde toplandıklarını ve sabaha kadar musiki yaparak, memleket meselelerini tartıştıkları geceyi "Meğer İzmir'de geçirdiğimiz o gece ilerisi için vatana, millete ne müjdelere vadetmiş" sözleri ile minnetle anarak yadeder"<sup>89</sup>.

Atatürk'ün İstanbul'a (Dolmabahçe Sarayı) ikinci gelişi, 1928 yılının yaz sonuna rastlayan ve her zamankinden daha çok sayıdaki misafirin bulunduğu, mutad tartışmalarla musikin harmanlandığı gecede Atatürk, Udi Yorgo Bacanos'un saba makamındaki eserinin

<sup>87</sup> Age, 84.

<sup>88</sup> Sadi Yaver Ataman, "Atatürk ve Türk Musikisi", <http://www.kultur.gov.tr> (25.4.2010).

<sup>89</sup> Age.

güftesinde yaptığı bir değişiklikle, esere bir başka duygu derinliği kazandırır. Bu olay, musiki tarihimizde anlamlı ve hoş bir anı olarak yerini alır.

Cumhurbaşkanlığı fasıl takımında neyzen olarak bulunmuş olan Burhanettin Ökte, Atatürk'ün Ankara'da bulunduğu zaman haftada iki-üç kere, İstanbul'da ise her akşam musiki dinlemekten hoşlandığını, İstanbul'da fasıl takımının tam mevcudu ile, Ankara'da ise davetli topluluğuna göre mahdut kadro ile vazifelendirildiğinden bahisle şöyle söz eder;

“Söylenenlerin aksine Atatürk, Cumhurbaşkanlığı fasıl heyetini kaldırmamış, aksine takviye etmiştir. Bir gece, Celâl Bayar'ın evinde dinlediği Tanburi İzzettin Ökte'yi heyete aldırılmış, bir ara saz heyetinden ayrılan Zühdü Bardakoğlu'yu tekrar heyete almıştır. Her fırsatta amatör, profesyonel birçok sanatçıyı gerek Ankara'da, gerek İstanbul'da Dolmabahçe Sarayı'nda huzuruna davet ederek dinlemişlerdir. Münir Nureddin Bey, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Melek Erdik Hanımlar bu sanatçıların başında gelirler<sup>90</sup>”.

Neyzen Burhanettin Ökte, Atatürk ile birlikte Çankaya'dan Dolmabahçe'ye geldikleri bir yazlık yolculuğunda, Ertuğrul yatının onları Derince'den alarak, sahillere doluşan binlerce kişinin sevinç bağırışları eşliğinde Dolmabahçe rıhtımına yanaştıklarını anlatır. Yattan Saray'a inen Ata'nın, aynı gece fasıl takımını tam kadro ile Saray'a istediğini ve o dönemin türlü zorluklarıyla gerçekleştirilen haberleşme çabaları sonucunda büyük telaşa bir araya gelebildiklerini belirtir. Bu kişiler arasında Hafız Yaşar, Zühtü Bardakoğlu, Abdülhalik Bey ve Şevki Bey de vardır. Ökte, yemek salonunun ortasında kurulmuş olan 24 kişilik masanın başında oturan Atatürk'ün, başta Nuri Conker olmak üzere arkadaşları ile birlikte Büyük Nutuk'un hazırlıkları içinde bulduklarını söyler. Sofrada konuşulan mevzu hep nutuk üzerinedir. Ökte durumu şöyle özetler:

“O güne kadar bildiğim bir şey var. Bir yerde saz topluluğu olunca, kısa bir hoşbeşten sonra saza başlanır ve ziyafetin sonuna kadar, kısa fasıllarla fasıllar birbirini takip eder. Halbuki, biz Saray'a geleli dört-beş saat oldu, Bu müddet içinde kısa bir fasıl yaptık, saatlar bu hava içinde geçiyor, biz soframızda oturuyor, yiyip içiyoruz...”<sup>91</sup>.

Zaferden sonra Atatürk'ün İstanbul'a ilk gelişinde onunla tanışmak ayrıcalığına erişmiş olan ve son günlerine kadar onun yanında ve hizmetinde bulunmuş olan Mes'ut Cemil Bey de, Atatürk gibi eşsiz bir şahsiyetin hizmetinde ve huzurunda bulunmanın kolay bir şey olmadığını, bir hata yapma korkusuyla, heyecan, tereddüt ve endişeler yaşamış olduğundan söz ederek, aksine her daim O'nun iltifatına mazhar olduğu, O'nu her gördüğünde, ona yeniden aşık olduğunu samimiyetle ifade eder<sup>92</sup>.

Dolmabahçe Sarayı'nda ikamet etmekte iken sık sık Atatürk'ün sofrasında bulunmuş olan Dr. Şükrü Şenozan, Yalova dönüşü kırıklık ve nezleden şikâyet eden Atatürk'ün, sofrada Nuri Conker ve diğer arkadaşları ile sohbetinde iken Atatürk bir ara “Doktor, biraz da musikiden

<sup>90</sup> Age.

<sup>91</sup> Age.

<sup>92</sup> Age.

konuşalım” der. Dr. Şenozan, “Müsaade buyurursanız, önce musikinın tarifinden başlayalım” diyerek, yaptığı tariftten sonra, Türk ve Batı müziği arasındaki farkları uzun uzun anlatarak, Türk müziğinin çağdaştırılması için yapılması gerekenler hakkında uzun tafsilâтта bulunur. Atatürk’ün cevabı net ve kısadır “Ben kendime bir musiki hocası bulmalıyım” diyerek kalkar ve düşünceli bir şekilde sofradan ayrılır<sup>93</sup>.

İmparatorluğun son günlerinde yakın dostu Refik Fersan’ın da teşvikiyle, teğmen rütbesi ile Mızıkay-ı Humayun’a giren dönemin ünlü bestecisi ve ses sanatçısı Münir Nureddin Selçuk da, Cumhuriyet’in ilânının ardından yeni kurulan Riyaset-i Cümhur Muzikası’nda görev alır ve Atatürk’ün maiyetine girer. Refik Fersan, anılarında o günleri “Atamızın her ikimize karşı olan sevgi, alâka ve yüksek iltifat ve teveccühlerini, Atamızla birlikte Adana, Bursa, İzmir ve Çeşme ziyaretlerimizi ve O’nun Ankara Türk Ocağı konserlerimize gösterdiği derin alâkasını ömrümün sonuna kadar unutmam” sözcükleriyle dile getirir<sup>94</sup>.

Dönemin önde gelen ses sanatkârlarından Safiye Ayla da, genç yaşında Atatürk ile tanıştırıldığı geceyi benzer heyecanlarla anlattığı anılarında, o geceden sonra Gazi’nin emri ile pek çok kereler, Selâhattin Pınar, Nubar Tekyay, Yorgo Bacanos, Aleko Bacanos, Feyzi Aslangil, Şükrü Tunar gibi devrin ünlü sazendeleriyle O’nun huzuruna çıkıp, O’nun sevdiği şarkıları seslendirdiğini belirtir. Ayla, Dolmabahçe Sarayı başta olmak üzere, davet edildikleri mekânlarda, Atatürk’ün sazende olarak daha çok Selâhattin Pınar’ı ve Nubar Tekyay’ı dinlemeyi tercih ettiğini ve ayrılmaz üçlü olarak, Atatürk’ün, misafirleri ile memleket meselelerini tartıştığı gecelere konuk olup, onlara müziğin neşesini ve ulviyetini sunduklarını ifade eder<sup>95</sup>.

1934 Yılında, uzun yıllar kaldığı Amerika’dan yurda kesin dönüş yapan müzisyen Şerif Muhittin Targan’ı, Atatürk Dolmabahçe Sarayı’nda kabul eder ve onun ud ve viyolonsel ile ayrı ayrı gerçekleştirdiği dinletisine beğenilerini ifade eder. İstanbul’da vermek istediği geniş katılımlı bir tanıtım konserine Atatürk’ün desteğini rica eden Targan’ın ricasını Atatürk yerine getirerek, aynı yıl içersinde sanatçının bu rüyasını gerçekleştirmesine yardımcı olur<sup>96</sup>.

Dolmabahçe Sarayı’nda, batıya dönük yeniliklere koşut olarak, müzik alanındaki değişimler ve bu alandaki köklü ve sistematik uygulamalar, imparatorluğun yıkılıp, yerini Cumhuriyet’e bıraktığı dönemde de Atatürk’ün himayesi ve teşvikiyle zamana ve zemine uygun olarak, yoğun bir biçimde icraatını sürdürmüştür.

---

<sup>93</sup> Age.

<sup>94</sup> Ayşe Kulin, **Bir Tatlı Huzur**, (İstanbul: Everest Yayınları, 1996), 33.

<sup>95</sup> Nalân Seçkin, **Safiye Ayla**, (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1998), 21-41.

<sup>96</sup> TRT Belgesel Kanalı, Portreler Galerisi Programı, “Şerif Muhittin Targan”, (22 Nisan 2010).



Atatürk, Ankara'dan dinlenmek gayesi ile geldiği ve ikametgâh olarak seçtiği Dolmabahçe Sarayı'nda bile memleket meselelerinden uzak kalamamış, kurmayları, fikirlerine değer verdiği dostları ile bir araya geldiği akşam sofralarında musıkiyi hiç eksik etmemiştir. Davet ettiği sanatçıları misafirlerinin nezdinde yüceltmiş ve onurlandırmıştır. Kendisi de müzikle yakından ilgilenen Atatürk, çoğu zaman okunan eserlere eşlik edip, bazı güftelerde ufak değişiklikler yaparak, o eserlerin daha da önemsenmesine zemin hazırlamıştır.

Özetle, İmparatorluk döneminde önemli bir müzikal değişime tanıklık eden Dolmabahçe Sarayı, Cumhuriyet döneminde de siyasal ve toplumsal özelliklerinin yanı sıra, Atatürk'ün kişiliğinde bir müzikal yaşantı mekânı olma özelliğini sürdürmüş, bu önemli özellik, Saray Müze'nin kimliğindeki tarihsel yerini almıştır.

### 3. KURUMSAL KİMLİK

Ayla Okay kurum kimliğinin; bir kuruluşun, işletmenin, organizasyonun kimliğini ifade ettiğini belirterek, bu kimliğin, kuruluşta çalışanların davranışları, kuruluşun iletişim biçimleri, felsefesi ve görsel unsurlarından oluştuğuna işaret eder<sup>97</sup>.

Roman Antonoff'a göre; kurum kimliği, bir organizasyonu bir arada tutan ve başka organizasyonlardan ayıran spesifik yetenekler, özellikler ve ifade şekillerinin toplamıdır<sup>98</sup>.

Gerhard Regenthal'a göre ise kurum kimliği; bir kuruluşun, organizasyonun, çalışanlar, hedef grupları ve kamu önünde kendisini sunduğu tüm aktivitelerinin toplamıdır<sup>99</sup>.

Glöckler, "Kurum Kimliği" kavramı altında, kurumun spesifik aktiviteleri tarafından doğrudan ve kasti olarak değiştirilmemiş, kuruluşun karakteristik orijinalliğinin ve benzersizliğinin anlaşıldığını ifade ederek, kurum kimliğinin, kimlik oluşturmak amacını taşıyan, plânlı, bilinçli olarak kullanılan, arzulanan imajın oluşturulmasını hedefleyen ve ifade edilmiş kurum felsefesine dayanan bir yönetim aracı olduğu belirtir<sup>100</sup>.

Sandler, "Kurum kimliği" ne şekilde ifade edilirse edilsin, kavram içeriğinin, çekirdeğine denk gelmesi için bir kuruluşun tüm kamuya karşı kendisini tanımlamak, bütünleştirmek için yapılması gereken, tüm aktivitelerin toplamını kavraması gerektiğine vurgu yapar<sup>101</sup>.

Wally Olins, Tüm kuruluşların bir kimliği olduğunu, "Kurum Kimliği" olarak tanımlanan işlemin genellikle kuruluşun yapmış olduğu bütün faaliyetlerin veya birçoğunun belirgin, apaçık ortak yönetiminden oluştuğuna işaret ederek, kurum kimliğinin, bir kuruma ait üç noktayı yansıttığını ifade eder:

Kim olduğunu, ne yaptığını, nasıl yaptığını.<sup>102</sup>

Bir diğer kaynak ise kurumsal kimliğin, görsel-işitsel iletişim başta olmak üzere, çok boyutlu bir imaj çalışması olduğunu, bu çalışmanın amacının kurumların tarihsel, kültürel, coğrafi

<sup>97</sup> Ayla Okay, **Kurum Kimliği**, (İstanbul: Kapital Medya A.Ş., 2005) 37.

<sup>98</sup> **Age**, 69.

<sup>99</sup> **Age**, 277.

<sup>100</sup> **Age**, 278.

<sup>101</sup> **Age**, 280.

<sup>102</sup> **Age**, 43.

kimliklerini, kuruluş amaçlarını ve ideallerini, ürün ve hizmetlerini, sektörel konumlarını etkili bir biçimde hedef kitleye aktarmak olduğunu belirtir.<sup>103</sup>.

### 3.1. Saray Müze Tanımı ve Saray Müzelerden Örnekler

Saray Farsça'da konut, ev anlamına gelen "Seray" sözcüğünden Türkçe'ye geçmiş olup, hükümdar ya da üst düzey yöneticilerin, padişah, kral ve devlet başkanlarının yaşamaları ve devlet yönetimini sürdürmeleri için yapılmış konut ya da konutlar topluluğu anlamına gelir<sup>104</sup>. Asıl işlevlerini yitirerek müze olarak kullanılmaya başlanan bu tür kurumlara SARAY MÜZE adı verilir. Saray müzeler, özgün koleksiyonlarındaki nesnelerin buldukları mekânlarda oldukları gibi sergilenerek, ülkenin kültürel ve tarihsel geçmişini yansıtmayı, toplumun kimliğini belirlemeyi, kültürel mirasın korunmasını sağlamayı ve gelecek kuşaklara aktarmayı amaçlayan kurumlardır.

Dünyada ilk saray müzelerin oluşumu, saraylarda oturan kral ya da hükümdarların kendi koleksiyonlarında bulunan değerli nesne ve sanat yapıtlarını yaşadıkları binalarda halka sergilemeleriyle başlar. Bu saray müzelerine Fransa'da Louvre ve Versailles, Avusturya'da Svhoenbrunn, Rusya'da Hermitage Sarayları örnek olarak verilebilir. Yine, İngiltere'nin başkenti Londra'nın Kensington kasabesindeki Kensington Sarayı da dönemde kullanıldığı şekliyle günümüze ulaşan ender saray müze örneklerinden biridir. Saray müzeler giderek yok olan kültürel ve sanatsal birikimleri koruyarak, çağdaş ölçütler içerisinde günümüze taşımanın yanı sıra, bir döneme tanıklık etmiş yapıları da halkın tanınmasına olanak sağlarlar<sup>105</sup>.

Dünyadaki ilk müze saraylardan olan Fransa'daki Louvre ve Versailles müze saraylarının kimliğinde, müziğin yeri ve uygulanışı konumuza örnek oluşturabilir nitelikler taşırlar.

#### 3.1.1. Louvre Saray Müzesi'nin Kısa Tarihçesi

Philippe Auguste tarafından 1190-1202 tarihleri arasında yaptırılan Louvre Kalesi, V. Charles döneminde Raimonda du Temple tarafından krallık konutuna dönüştürülür ve Krallık kütüphanesi buraya aktarılır.

XV. yüzyılda terk edilen saray 1527 yılında I. François'ın buraya yerleşmesiyle yeniden hayat bulur. 1546 yılında mimar Lescot yeni bir saray yapmakla görevlendirilir ve dekorasyonuna Goujon başkanlığındaki usta sanatçılardan oluşan bir ekip eşlik eder.

<sup>103</sup> Kurumsal Kimlik, www.parnas.com.tr (3 Mayıs 2010).

<sup>104</sup> Metin Sözen, **Devletin Evi Saray**, Sandoz Kültür Yayınları, (İstanbul: Sandoz Kültür Yayınları), 210.

<sup>105</sup> Mutlu Erbay, "Saraylarımızın Turizm Sektöründeki Yeri", **Dünya Gazetesi**, 30 Haziran 1997, 4.

1678 yılında XIV. Louis Louvre Sarayı'nı Akademi'ye verir ve Louvre 1791 yılında müzeye dönüştürülür.

Birinci İmparatorluk döneminde mimarlar Percier ve Fontaine sarayın Rivoli sokağına bakan kanadını inşa ederler. Böylece Paris'in en "kapsamlı" yapısı olarak ortaya çıkan "Yeni Louvre", III. Napoleon döneminde mimarlar Visconti ve Lefuel tarafından tamamlanır. 10 Ağustos 1793'te açılan Louvre Sarayı Müzesi 7 bölümden oluşmaktadır;

Eski Doğu Eserleri Bölümü,  
Eski Mısır Eserleri Bölümü,  
Antik Yunan ve Roma Eserleri Bölümü,  
Heykel Bölümü,  
Sanat Eşyaları Bölümü,  
Resim Bölümü,  
Desenler Bölümü

Saraydaki koleksiyonlarda XIX. yüzyılın ikinci yarısına ait olanlar 1986 yılında Orsay Müzesi'ne nakledilir.

Mimar İ.M. Pei'nin camdan oluşturulmuş ve 1989 yılında hizmete giren "Pyramid"i müzenin yeni bodrum bölümlerini aydınlatır ve sarayın bu kısmında da Dekoratif Sanatlar müzesi yer alır<sup>106</sup>.

Pyramid ile aynı tarihte faaliyete geçen Auditorium'da yılda üç yüze yakın sanatsal etkinlik gerçekleştirilmektedir. Louvre Sarayı Müzesi'nde yer alan bu Auditorium'un 3 temel amacı bulunmaktadır;

Arkeoloji, tarih ve müzecilik bilim dalları ile ilgilenen ileri düzeydeki araştırmacılara ortam sağlamak,

Geniş bir perspektiv alanı yaratarak çeşitli organizasyonlar çerçevesinde sanatsal sergiler, edebiyat okumaları, mimari konulu konferanslar, film gösterileri ve ağırlıklı olarak müzik performansları gerçekleştirmek.

Louvre Saray Müzesi'nin koleksiyonlarını hikâyeleriyle birlikte daha kapsamlı tanıtacak konferanslar, filmler, okumalar, canlı müzik eşliğinde sessiz filmler en çok da müzikal etkinliklerle izleyiciye ve halka tanıtmak ve sevdirmektir.

---

<sup>106</sup> Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, c. 15, (İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş., 1986): 7558.

### **3.1.1.1. Louvre Saray Müzesi ve Müzik**

Her yıl üçyüz sanatsal etkinlik gerçekleştirilen Louvre Saray Müzesi'nin 2009 yılı nisan, mayıs, haziran, temmuz ve ağustos aylarını kapsayan müzik programına bakıldığında; Solistlerin yer aldığı piyano eşlikli dinletiler,

Oda konserleri,

21 Haziran "Müzik Bayramı" nedeni ile gerçekleştirilen bale, opera ve orkestra konserleri,

Klâsik Türk Musıkisinin de yer aldığı Doğu ve Uzakdoğu müziklerini icra eden toplulukların dinletilerinin yer aldığı çok zengin bir müzikal programın yer aldığı görülür.

Yine bu dönem içinde sinevizyon kanalı ile Louvre Sarayı Müzesi'nin konser salonunda klâsik opera ve bale filmleri de ziyaretçilerin tercihine sunulmuştur.

3 Nisan 2009 Tarihinden itibaren Louvre Sarayı Müzesi yönetimi izleyicilerine bir yenilik sunarak, misafirlerinin müze gezilerini canlı müzik eşliğinde gerçekleştirmelerini sağlamıştır. Ulusal Müzik ve Dans Konservatuarı öğrencilerinin icra ettikleri klâsik eserler eşliğindeki bu gezilerin amacı ziyaretçilerin eserleri ve sergi salonlarını, dış dünyadan soyutlanarak, Saray'ın geçmiş yaşantısına odaklanabilecekleri bir ortamı sağlayarak, kültürel geçmişi yaşatmaktır.

### **3.1.2. Versailles Saray Müzesi'nin Kısa Tarihçesi**

Fransa Kralı XIII. Louis 1624 yılında Versailles köyü yakınındaki küçük bir tepede bir av köşkü yaptırır. On yıl sonra mimar Le Roy bu köşkü bir şato haline getirir.

Kral XIV. Louis 1661 yılında eskisini de kapsayan yeni şatonun yapımını ve dekorasyonunu Lev Vau'ya ve Le Brun'e verir. Le Notre ise, bahçelerin düzenlemesiyle görevlendirilir. 1668 yılından itibaren, şatonun genişletme çalışmalarına başlanır. Kral XIV. Louis planların seçimi ve gerçekleştirilmesiyle şahsen sürekli olarak ilgilenir. Hükümetin Versailles'a taşınmasına karar verildiğinde, bakanlıkları ve bazı genel müdürlükleri de alabilmesi için Saray'ın kuzey ve güney kanatlarının da yapılması gerekir.

Bu şatoda, Büyük ve Küçük Tavlalar boyunca uzanan, Saint-Cloud ve Sceaux caddelerinin arasında kalan Talimgâh'tan itibaren demir parmaklıklar arkasında, Şeref avlusu, Kraliyet avlusu ve cephesi doğuya bakan XIV. Louis'in görkemli odasının açıldığı mermer avlu birbirini izler. Kralın ve kraliçenin daireleri Le Brun tarafından dekore edilmiş olan ve parkın olanca genişliğiyle görüldüğü şatafatlı Aynalar galerisiyle birbirine bağlanır.

Le Notre, yapıları ön plâna çıkarmak amacıyla tarhları, ağaçlıklı yolları, yeşil alanları, havuzları, fiskiyeleri yepyeni bir anlayışla düzenleyerek bahçeler yapar.

Girardon, Coyzevox, Marsyler, Le Hongre, Le Gros, Tubi gibi önemli heykeltıraşlar onları yontularla süslerler. "Parterre d'eau" isimli bronz figürlerle süslenmiş havuzlu geniş taraça, 580 metrelik görkemli batı cephesi ile dikkati çeker. Park, yaklaşık 3 km'lik bir alana yayılır.

Latona havuzu, Yeşil halı, Apollon havuzu ve 1600 metre uzunluktaki Büyük Kanal tarafından bölümlenmiş bir eksenin iki yanında Kraliyet Yıldızı'na kadar uzanır. Şatonun taraçasının sağında, Kuzey tarhı, Neptunus havuzuna inen Marmousetler, ağaçlıklı yolun bir devamını oluşturur.

Kral XV. Louis dairelerin dekorunu yeniletir, sağ ön bölümü yeniden yaptırır ve Pajou'nun dekore ettiği Opera'yı (1748-1770) J.A. Gabriel'e yaptırır. Gabriel ayrıca küçük Trianon'u kurar.

Kral XVI. Louis döneminde, Kraliçe'nin küçük dairelerinin Mique tarafından düzenlenmesi, dekoratif üslupta yeni bir yönlenmeye tanıklık eder. Bu sanatçı, Trianon İngiliz bahçesini ve Marie- Antoinette'in Hemeau bahçesini de şekillendirir.

XIX. yüzyılda Versailles şatosu, onu müze yapan Louis-Philippe tarafından harabe haline gelmekten kurtarılır. 1950 Yılından bu yana gerçekleştirilen onarım ve iç dekorla mefruşatın yenilenmesi çalışmaları sayesinde Saray, klâsik estetiğin en güzel yapı topluluklarından biri olarak günümüze ulaşır<sup>107</sup>.

### **3.1.2.1. Versailles Saray Müzesi ve Müzik**

Versailles Saray Müzesi'nin oldukça geniş kapsamlı bir müzik programı mevcuttur. Müzikal etkinliklerin büyük bir bölümü, Saray'ın en büyük havuzu olan "Neptunus" havuzunun çevresinde gerçekleştirilmektedir. Ayrıca, bu Saray Müze'nin içinde yer alan Kraliyet Kilisesi'nde (Chapelle Royale), Aynalar Galeri'sinde (Galerie de Glaces), Savaşlar Galeri'sinde (Galerie des Batailles) klâsik eserlerin ve lirik operaların icra edildiği geniş bir müzikal yelpaze izleyicilerin beğenisine ve tercihine sunulmaktadır.

Bu etkinliklerin büyük bölümü, akşam saat 18.30'dan sonra gerçekleştirilmektedir.

Versailles Sarayı'nın tarihsel kimliğini izleyiciye yansıtabilecek önemli bir etkinlik de, Saray'ın çeşitli havuzlarından fışkıran suların, müzikal bir ses ahengi eşliğinde ziyaretçiye sunumudur. Saray Müze'nin bahçesinde gezinen ziyaretçileri büyüleyen bu su müziği programı, Kral XIV. Louis zamanında, kralın parklarda dolaşırken duymak istediği su ve müzik birlikteliğinin ilâhi

---

<sup>107</sup> Age,12175-12176.

nağmelerini günümüz izleyicisine de aktarabilmek ve geçmişin şiirselliğini onlara da yaşatarak, “müze” kimliğinin önemli bir ögesini oluşturan tarihsel ve kültürel geçmişi izleyiciye yansıtmaktır.

Versailles Sarayı'nın XVII. Ve XVIII. yüzyıllardaki yaşantısında müziğin rolünün çok önemli yer tuttuğu, kralın yataktan kalkmasından başlayarak, akşam güneş batıncaya kadar sarayda devamlı müzik çalındığı, müziğin yemekte, dualarda, gezintilerde krala ve eşine eşlik ettiği bilinmektedir.

Saray Müze'nin tarihsel kültürünün yaşamasını ve aktarımını gerçekleştirmek amacı Versailles Saray Müzesi'nin günümüzde de önemli bir misyonunu oluşturduğundan, 1996 tarihinden bu yana yoğun olarak faaliyet gösteren ve Saray'ın 1739 yılında inşa edilmiş olan “Küçük Zevkler” pavyonunda çalışmalarını sürdürmekte olan bir barok müzik okulu bulunmaktadır. Bu müzik okulunun amaçları başlıca üç başlık altında toplanmaktadır:

Araştırma

Pedagoji

Eser yaratma ve konser etkinlikleri

Bu başlıklar altında çalışmaları büyük titizlikle sürdüren bu okul, izleyicilere XVII. Ve XVIII. yüzyıl Versailles saray müziğini tanıtmakta ve saray müze kimliğinin önemli bir misyonunu yerine getirmektedir.

Yine, Versailles belediye kütüphanesinde bulunan 3000'in üzerindeki el yazması ve basılı müzik notalarının büyük bir kısmının kraliyet kütüphanesinden gelmiş olduğu ifade edilmekte olup, müziğin Versailles Saray Müzesi'ndeki önemi bir kez daha vurgulanmaktadır<sup>108</sup>.

### **3.2. Kurumsal Kimlik Çerçevesinde Dolmabahçe Saray Müzesi**

Dolmabahçe Sarayı, Osmanlı İmparatorluğu'nun batılılaşma çabalarını simgeleyen Avrupalı bir saraydır. Döneminin koşullarına uygun olarak, mimarisi, yaşam kültürü, devlet protokolü kuralları ile Sultan Abdülmecid'in ve onun tanzimatının göstergesi olan nitelikleri taşır.

Dolmabahçe Sarayı, usta-çırak ilişkisine dayalı geleneksel öğretinin dışına çıkarak, Avrupa'da eğitim almış mimarlar tarafından plânlanarak, tek aşamada, bir bütün olarak inşa edilmiştir. Bu özelliği ile yüzyıllardan beri, gereksinime göre padişahlarca eklemeler

---

<sup>108</sup> Melih Çetinsoy (Hilda Lostar Tez projesi için Louvre Sarayı ve Versailles Sarayları Ziyaret notları - 2010).

yapılarak, birbirinden bağımsız bina ve bina grupları şeklinde oluşturulmuş Topkapı Saray Köşkleri'nden ayrılarak, batılılaşmaya dönük düşünce yapısının mimarlık alanındaki temsiliyetini ifade eder.

Topkapı Sarayı'nın aksine, hükümet icraatının Bab-ı Âli'ye taşınması sonucu, Saray'da yalnızca padişah ailesinin yaşamını sürdürmesi kararı, Dolmabahçe Sarayı'ndaki yaşam kültüründe ve devlet protokolü kurallarında da köklü değişimlerin uygulanmaya konduğunu işaret eder.

Batılılaşmaya dönük sosyal ve siyasal tanzimatın yanı sıra, kültürel alanda da köklü değişimlere sahne olan Saray, Sultan Abdülmecid'in hükümdarlığı döneminde müzikal icraatta en yoğun dönemini yaşar. Batılılaşma döneminde Saray içinde hem batı, hem de geleneksel makam müziği yoğun şekilde icra edilir. Sultan II. Mahmud'un, Mehterhane-i Hakani'yi kapatarak Mızıkay-ı Humayun'u kurdurması ile başlayan Saray'ın müzik yaşantısındaki köklü ve büyük değişim, Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde –dolayısıyla günümüzde- Devlet Senfoni Orkestraları bünyesinde varlığını sürdürmektedir. Bu özelliği ile Dolmabahçe Sarayı, Türkiye'nin müzik politikasının şekillenmesine ve sürdürülebilirliğine öncülük etmiş olan ana merkezi işaret eder.

Sultan II. Mahmud'un, Mızıkay-ı Humayun'u kurdurduktan sonra, bandoyu geliştirmek amacı ile Batı'dan getirttiği Giuseppe Donizetti ve sonrasında gelen diğer batılı şefler ile, Saray'ı ziyaret eden pek çok yabancı müzisyen, günümüz Türkiye'sinin sanatçılarının, dünya sanatçıları ile birlikte gerçekleştirdikleri müzikal çalışmaların ilk örneklerini oluştururlar. Bu özelliği ile Dolmabahçe Sarayı, toplumlar arasındaki bu “kültürleşme” ye ortam sağlamış olan ve müzikte küreselleşmeye doğru gelişen bir sürecin kaynağını temsil eden önemli bir özellik taşır.

Sultan Abdülmecid döneminde kurulan ve Mızıkay-ı Humayun teşkilâtı içinde yer alan kadınlardan kurulu boru takımı olan “Kadınlar Fanfari” içeriği ve kimliği ile sosyal devrim niteliği taşır. O döneme kadar toplumda egemen olan, kafes arkasındaki bir sedirde oturmuş ud çalan kadın imajını altüst ederek, daracık erkek giysileri ve başlarındaki minicik kepleri ile, büyük boyuttaki nefesli sazları ustalıklı üfleyen ve erkeklerle yarışa girmiş olan önemli bir kadınlar topluluğu ortaya çıkar. Batılılaşmaya dönük müzik alanındaki bu önemli girişim, kadın-erkek eşitliğine örnek oluşturması ve insan cinsleri arasındaki yetenek ve beceri olgularındaki eşitliği vurgulaması yönüyle, Dolmabahçe Sarayı'nın müzikal geçmişinde büyük ve anlamlı bir adımı işaret eder.

Mızıkay-ı Humayun'un kurulması ile Saray içinde yayılmaya başlayan Batı Müziği, eski-yeni çatışmasına da neden olup, bu etkileşim, yüzyıllar boyunca “Huzur” da icra edilen kâr, kârçe,



beste gibi makam ve usûl çeşitlilikleri barındıran geleneksel çaptaki büyük eserlerin yerini, “şarkı” tarzında daha basit, halkın da anlayabileceği ve günümüzde de geleneğini sürdürmekte olan formdaki eserlerin bestelenmesiyle sonuçlanır.

Sultan Abdülmecid döneminde yaptırılan Dolmabahçe Saray Tiyatrosu, devlet eliyle yaptırılan ilk Türk Tiyatrosu olma özelliğini taşır.

Sonuç olarak, günümüzdeki kimliği ile Dolmabahçe Saray Müzesi, Atatürk tarafından 3 Mart 1924 tarihinde diğer saray, köşk ve kasırlar gibi TBMM'ye bağlanmıştır. Dolmabahçe Saray Müzesi, Osmanlı Hanedanının sosyal, siyasal ve kültürel alanlarda gerçekleştirdiği batılılaşma hareketlerini temsil eden nitelikleri kimliğinde barındıran ve bu birikimini de izleyicisine aktiviteleri ile ifade etme yükümlülüğü üstlenmiş olan bir kurumu ifade eder.

Dolmabahçe Saray Müzesi'nin tarihinde batılılaşmaya dönük hamleler içinde müzik alanında gerçekleştirilen yenilikler devrim niteliği taşır. Kimliğine damga vurmuş olan müzikal devrimi, Dolmabahçe Saray Müzesi'nin, ziyaretçisine ve bugünkü kuşaklara nasıl ve ne kadar aktarabildiği, bu değerli malzemenin sunumundan Saray Müze'nin maddi olarak ne ölçüde yararlandığı sorularına cevap aramak gerekir.

### **3.2.1. Dolmabahçe Saray Müzesi ve Müzik**

Dünyadaki ilk Saray Müzeler olan Louvre ve Versailles Saray müzeleri müzikal aktarım konusunda örnek alındığında, Dolmabahçe Saray Müzesi ile ilgili, elde edilebilen kayıtlar dahilinde oldukça az müzikal çalışmaya rastlanır.

Dolmabahçe Saray Müzesi'nde gerçekleştirilen müzikal etkinliklerin bir bölümünün Saray'ın kültürel mirasını yansıtabilir nitelikte olmadığı ve yapılan çalışmaların da yetersizliği dikkat çeker.

Louvre ve Versailles Saray Müzelerinde bir yıl içerisinde yapılan müzikal etkinliklerin sayısı yüzlerle ifade edilirken, 2004 yılından itibaren Dolmabahçe Saray Müzesi'nde yapılan çalışmalar adına yalnızca aşağıdaki bilgilere ulaşılır.

21 Nisan 2004 tarihinde TÜMATA Müzik Grubu, geleneksel Türk müziği ezgilerinden oluşan bir repertuarı dinleyicilere sunmuştur. TÜMATA Müzik Grubu, Klasik Öncesi Dönemden itibaren, Orta Asya ve Klasik Dönem çalgıları ile dönem Türk Müziği yapan bir gruptur. Harem dairesinde yapılan meşkler ve klasik çalışmaların yansıtılması adına önemli bir temsil olmuştur.

18 Eylül 2004 tarihindeki “Doğumunun 150. Yılında Osmanlı Saray Ressamı Fausto Zonaro” başlıklı sergi açılışına katılan konuklar için düzenlenen konserde Emre Aracı yönetimindeki

orquestra, İtalyan ve Osmanlı bestekârlarınca bestelenmiş ve Batılılaşma Dönemi'nde Dolmabahçe Sarayında seslendirilmiş olan eserlerden oluşan repertuvarını dinleyecilere sunmuştur. Yapılan bu çalışma batılılaşma döneminin müzik zevkini dinleyicilere aksettirmiş ve Saray'ın müzik kültürünü aktarmada doğru bir rol üstlenmiştir.

20 Aralık 2004 tarihinde, Bursa Devlet Klâsik Türk Müziği Topluluğu "Saraydan Besteler" başlıklı konserde, sultan bestekârların eserlerinden oluşan bir repertuvarı seslendirmiştir. Bu çalışma hanedanın ikametgâhında padişahların eserlerinin sunulması adına Saray Müze'nin kimliği ile bağdaşan niteliktedir.

15 Nisan 2005 tarihinde, Alâeddin Yavaşca için düzenlenen Saray Konseri'nde, İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu, sanatçının eserlerinden oluşan, "Alaturka Sevdalar" başlıklı repertuvarı dinleyicilere sunmuş, Alâeddin Yavaşca da bu konserde kendi bestelerinden birini icra etmiştir. Bu çalışma dönemin Türk Müziği zevkini ve anlayışını temsil eder nitelikte değildir.

30 Haziran 2005 tarihinde, Türk müziği sanatçısı Melihat Gülses "Narçiçeğim" başlıklı konserini izleyicilerle paylaşmıştır. Aynı dönemde, tasavvuf musikisi sanatçısı Erkan Mutlu da "Aşk-ı Hüda" adlı dinletisini gerçekleştirmiştir. Bu çalışmaların ikisi de dönemin Türk Müziği zevkini ve anlayışını temsil eder nitelikte değildir.

5 Temmuz 2005 tarihinde, Milli Saraylar koleksiyonunda bulunan Türk çalgılarıyla birlikte, Büyükşehir Belediyesi koleksiyonundan çalgıların sergilendiği Türk Musikisi Araçları Sergisi'nde, Osmanlı Hanedanı'ndan Gevheri Sultan'ın vefatından sonra, yakınları tarafından Milli Saraylar'a bağışlanan çalgıları, plâkları ve nota koleksiyonu da sergide yer almıştır. Sergi açılışında ayrıca, Milli Saraylar tarafından hazırlanan ve Türk Müziğinin değişik safhalarını içeren beş CD'lik "Beşibiryerde" adlı CD setinin de tanıtımı ve dağıtımı yapılmıştır. Dolmabahçe Sarayı'ndaki son padişah Sultan Vahideddin'in kızı Gevheri Sultan'ın ismi ile gerçekleştirilen bu çalışma, Saray Müze Kimliği ile örtüşmüş, CD çalışması dönemin müzik zevkini yansıtması açısından ziyaretçilere önemli bir ışık tutmuştur.

"Atatürk'ün Sevdiği Şarkılar" isimli konser 9 kasım 2005 akşamı, Saray Müze'nin Medhal Salonu'nda gerçekleşmiş, sanatçı Emel Sayın ve Bilfen Çocuk Korosu bu etkinlikte birlikte görev almışlardır. Atatürk'ün ikamet ettiği dönemi yansıtan bu çalışma, Saray'ın kültürel kimliğini yansıtmada önemli rol üstlenmiştir.

20 Mart 2006 tarihinde, tambur sanatçı Necdet Yaşar'a ithaf edilen "Tanburi Bestekârlar" Konseri, İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu'nun katılımıyla, Saray Müze'nin Medhal Salonu'nda gerçekleştirilmiştir. Bu konserde Necdet Yaşar'ın bestelediği eserler

seslendirilmiştir. Bu özel çalışma, dönemin Türk Müziği zevkini ve anlayışını temsil eder nitelikte değildir.

17 Mayıs 2006 tarihinde, Türk sanat müziği sanatçısı Melihat Gülses ve kanun sanatçısı Göksel Baktagir ile ekibinin katılımıyla, Saray Müze'nin Medhal Salonu'nda, "Sanayiden Müziğe" başlıklı konser, dönemin sanayi bakanı Ali Coşkun'un da katılımıyla gerçekleşmiş, etkinlikte Türk sanat müziğine sanayici bestekârlar tarafından armağan edilen eserler seslendirilmiştir. Bu çalışma, dönemin Türk Müziği zevkini ve anlayışını temsil eder nitelikte değildir.

Dolmabahçe Sarayı'nın açılışının 150. Yıldönümü etkinlikleri çerçevesinde, Milli Saraylar tarafından düzenlenen saray konseri, 25 Mayıs 2006 tarihinde gerçekleştirilmiş, "Duygu Pınarı" başlıklı saz eserleri konserinde, kanun sanatçısı Göksel Baktagir ve tenor Hakan Aysev, Pınar Köksal'ın bestelerinin yanı sıra, bir Doğu-Batı sentezi oluşturacak eserlere de yer vermişlerdir. Bu çalışma, dönemin Türk Müziği zevkini ve anlayışını temsil eder nitelikte değildir.

Atatürk'ün ölümünün 70. Yılında, 9 Kasım 2008 tarihinde, Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın, Türk Musikisi Vakfı'nın katkılarıyla hazırladığı ve İstanbul Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'nun seslendirdiği "Ayrı Kalışımızın 70. Yılında Mustafa Kemal'a Özel" başlıklı konser, Dolmabahçe Saray Müzesi'nin Muayede Salonu'nda gerçekleştirilmiştir. Atatürk'ün ikamet ettiği dönemi yansıtan bu çalışma, Saray'ın kültürel kimliğini yansıtmada önemli rol üstlenmiştir.

Atatürk'ün ölümünün 71. Yılında, 9 Kasım 2009 tarihinde, Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nın, Türk Musikisi Vakfı'nın katkılarıyla hazırladığı ve İstanbul Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'nun seslendirdiği "71. Ayrılık Yılıımızda Atatürk'ün Klâsikleri" başlıklı konser, Dolmabahçe Saray Müzesi'nin Medhal Salonu'nda gerçekleştirilmiştir.

Anma konserinde icra edilen eserler, Atatürk'ün Riyâset-i Cumhuriyet Heyeti'nin mensuplarından Ferit Tan'ın vefatından bir süre önce, bizzat kendisinden öğrenilmiş olan bir repertuardan seçilmiştir<sup>109</sup> Atatürk'ün ikamet ettiği dönemi yansıtan bu çalışma, Saray Müze'nin kültürel kimliğini yansıtmada önemli rol üstlenmiştir.

---

<sup>109</sup> TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Faaliyet Raporu 2003-2005. (20 Haziran 2010) [www.millisaraylar.gov.tr](http://www.millisaraylar.gov.tr)

#### **4. DOLMABAHÇE SARAY MÜZESİ'NDEKİ İÇ MEKÂN VE OBJELERDEKİ MÜZİK SİMGELERİ, MÜZİK ALETLERİ**

Dolmabahçe Sarayı, Batı anlayışı çerçevesinde, çağdaşlaşma gayretleri içinde bulunan Osmanlı Sarayı'nın görüşü ve iradesiyle koşut, dönemin Avrupai mimari anlayışı doğrultusunda şekillendirilmiştir.

Saray'ın iç süslemeleri, Batı'nın çeşitli sanat akımlarından alınan motiflerin bir arada kullanılmasıyla gerçekleştirilmiş olup, Barok, Rokoko, Ampir özellikler taşıyan unsurlar iç içe kullanılmıştır. Saray'ı inşa ettiren Sultan Abdülmecid'in Batı müziği merakı ve Batı tarzı yaşamı benimsemiş olması, dünya saraylarındaki mimari akımların da takip edilmesine etken olmuştur. Bu nedenle, eklektik olarak yapılan Saray'da farklı mimari tarzlara ve dönem mimari modasına uyulmuştur. Sultan Abdülmecid'in Batı kültürüne olan ilgisi, Saray'ın iç tezyinatında da Batı müziğini simgeleyen unsurlara ağırlık verilmesine neden olmuştur, kuşkusuz.

##### **4.1. İç Mekânlardaki Müzik Simgeleri**

Dolmabahçe Saray Müzesi'nde, duvarlarda ve tavanlarda müzik simgeleri işlenmiş bölümlere ağırlıklı olarak Harem bölümünde rastlanır;

62 Numaralı Valide Sultan Kabul Odası'nda, duvarlarda tavana yakın bölümde, tüm odayı çevreleyen dikdörtgen kartuşlarda, altın varak kabartmalar tarzında müzik âletleri görülür. Tavanlarda ise, yuvarlak kartuşlar içinde doğa tasvirleri arasında, klâsist üsluplu müzik âletleri betimlenmiştir (Şekil: 25, 26, 27, 28).

Harem bölümünde, 84 numaralı Sultan Abdülmecid'e ait yatak odasının tavanında, altı adet, dikdörtgen ve yuvarlak köşeli kartuşlar içinde, Barok tarzında müzik âletleri resmedilmiştir (Şekil: 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36).

Harem bölümünde, 91 numaralı Şehzadelerin ders çalışma odasının tavanında, köşelerde dört adet, kare şeklinde kartuşlar içinde müzik âletleri işlenmiştir (Şekil: 37, 38).

Harem bölümünde, 221 numaralı odanın tavanında, dikdörtgen kartuşlar içinde, savaş silâhları ve müzik âletleri iç içe betimlenmiştir (Şekil: 39, 40).

Halife merdivenlerinin tavan duvarlarında, üçgenler içinde bayrak, silâh ve müzik âletleri iç içe resmedilmişlerdir (Şekil: 41, 42).

Mefruşat Dairesi (halen İhtisas Kütüphanesi) tavanında, doğa tasvirleri arasında müzik âletleri bezemeleri vardır (Şekil: 43).

## 4.2. Objelerdeki Müzik Simgeleri

Dönemin Avrupa odaklı sanat akımları, eşyalarda da kendini göstermiş olup, bu akımların yansımalarını Dolmabahçe Saray Müzesi'nin birçok eşyasında da izlemek mümkündür.

96 Numaralı salonda "lir" motifli ayaklara sahip yemek masası ve sandalyeleri yer alır. Aynı salonda ayakları "lir" formunda aynalı konsollar da mevcuttur (Şekil: 44, 45).

Selâmlık bölümünde, 49 numaralı Abdülmecid Efendi'nin Müzik Çalışma Odası'nda ahşap nota sehpaları bulunmaktadır (Şekil: 46, 47).

30 Numaralı Elçi Bekleme Odası'nda, iki adet Fransız tarzı sehpa mevcuttur. Sehpalının üzerlerinde, esin perileri olarak bilinen Mousa'lardan örnek alınarak gerçekleştirilmiş oldukları anlaşılan porselen betimlemeler mevcuttur. Sehpalardan birinde şiir, resim ve müziği temsil eden üç genç kız figürü görülmektedir. Müziği temsil eden genç kızın kolunda "lir" simgesi vardır (Şekil: 48, 49).

Günlük giriş çıkışlar için kullanılan 19 numaralı Selâmlık Binek Salonu'nda yer alan ve mekânın kornişleri ve bir çift aynası ile birlikte tasarlanan, iki takım halinde tüm salona yayılmış bir oturma grubu yer almaktadır. İki kanepeli, çok sayıda koltuk ve puflardan oluşturulmuş, krem rengi lakeli bu oturma grubunun her birinin taç kısmındaki kartuşlarında doğa ve kuş tasvirleri, minder altı kartuşlarında ise doğa tasvirleri arasında çeşitli müzik âletleri betimlemeleri yer almaktadır. Bu betimlemeler, Art Nouveau akımının özelliklerinden biri olan "marküteri" tekniği ile çalışılmıştır (Şekil: 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59).

Halen, Beylerbeyi Sarayı Muayede Salonu'nda yer alan iki adet vitrinin, gerek rehberlerce, gerek Dolmabahçe Sarayı Kültür Seksiyonu uzmanlarından Yaşar Yılmaz Hanım'ın ifadelerince, Dolmabahçe Sarayı'ndan getirilmiş oldukları kesindir. Bu ikiz vitrinlerin rafları üç katlı olup, içlerinde değerli porselen fincanlar sergilenmektedir. Vitrinlerin yan yüzlerinde, ahşap zemin üzerinde, renkli müzik âletleri işlidir. Altın varak ile kaplama olan vitrinlerin orta

alınıklarında yeşil renkli zemin üzerinde “Abdülmecid” tuğraları işli olup, tuğraların çevreleri oyma tarzında çalışılmış müzik âletleri ile çevrilidir (Şekil: 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66).

Dolmabahçe Saray Müzesi’nde mevcut aynaların bir bölümünde de müziği yansıtan simgeler mevcuttur.

Saray Müze’nin Harem bölümünde, Valide Sultan’ın Kabul Odası önündeki 63 numaralı sofada, yaklaşık 1.20 x 2.50 m boyutlarında bir ayna yer almaktadır. Ayna, doğa ve müzik simgeleri kabartma tarzında çalışılmış, altın varak çerçevelidir (Şekil: 67, 68, 69).

Selâmlık bölümünde yer alan 27 numaralı, tercümanların bekleme odası olan Süfera Salonu’nda yaklaşık 1.10 x 2.20 m boyutlarında, karşılıklı duvarlara monte edilmiş iki ayna yer almaktadır. Altın varaklı olan bu aynaların çevresinde, doğa tasvirleri arasında, kabartma tarzında müzik âletleri çalışılmıştır (Şekil: 70, 71, 72, 73, 74, 75).

Dolmabahçe Saray Müzesi’nin tablo koleksiyonunda bulunan tabloların bir bölümünde de müzik simgeleri yer almaktadır:

178 x 145 cm boyutlarında, tuval üzerine yağlı boya tarzında çalışılmış olan tabloda arp çalan kadın ve çocuk yer almaktadır.

13/574 numaralı envantere kayıtlı bu tablo bir anonim çalışmadır (Şekil: 76).

104 x 137.2 cm boyutlarında, kâğıt üzerine karışık teknik tarzında çalışılmış olan bir tabloda dua eden çocuklar görülmektedir. Tablonun ortasında duanın sözleri ve ezgisinin notaları yer almaktadır.

12/2561 numaralı envantere kayıtlı olan bu tablonun ressamı İsa Behzad’dır (Şekil: 77).

36.5 x 45 cm boyutlarında, ahşap üzerine yağlı boya tekniği ile çalışılmış olan bir tabloda, alışveriş yapan saray kadınları betimlenmiştir. Arka plândaki nişin içinde tef görülmektedir.

13/9 numaralı envantere kayıtlı olan bu tablonun ressamı Sandor Alexander Swoboda’dır (Şekil: 78).

79 x 54 cm boyutlarında, tuval üzerine yağlı boya tekniği ile çalışılmış bir tabloda, atının üzerinde borazan çalan süvari resmedilmiştir.

12/2580 numaralı envantere kayıtlı bu tablonun ressamı Mehmed Nuri’dir (Şekil: 79).

38.7 x 26.4 cm boyutlarında, kâğıt üzerinde karışık teknikle çalışılmış bir eserde, Hassa Ordusu Sarıklı Zuhaf Alayı Borazancısı görülmektedir.

100/15 numaralı envantere kayıtlı bu eserin ressamı Luigi Acquarone’dır (Şekil: 80).

270.5 x 498.5 cm boyutlarında, tuval üzerinde yağlı boya tarzında çalışılmış bir eserde Surre Alayı görülmektedir. Alayın önünde, ellerinde neyleriyle Mevlevi dervişleri yer almaktadır.

11/246 envanter numaralı bu eserin ressamı Stefano Ussi’dir (Şekil: 81).

57.5 x 48 cm boyutlarında, ahşap üzerine yağlı boya tarzında çalışılmış bir eserde Arap süvarileri görülmektedir. Sahne içinde yer alan iki figür, üflemeli ve vurmali sazlar çalmaktadırlar.

11/1484 numaralı envantere kayıtlı bu eser Georges Washington’a aittir (Şekil: 82).

83.3 x 128.2 cm boyutlarında, tuval üzerine yağlı boya tarzında çalışılmış bir eser Kırım Savaşını tasvir etmektedir. Tepedeki asker borazan üflemektedir.

11/1487 numaralı envantere kayıtlı bu eser bir anonim çalışmadır. (Şekil: 83).

Dolmabahçe Saray Müzesi'nin Aydınlatma Araçları Koleksiyonu'ndaki eşyaların bir bölümünde de müzik simgelerine rastlanır. İki örnek;

Dolmabahçe Saray Müzesi'nin 32 numaralı Odasında, 19. yüzyıl Fransız vazo-şamdanı yer almaktadır. 5 Kollu ve 6 aydınlatma mumlu olup, 11/800 envanter numarasına kayıtlıdır.

Bronz üzerine altın varaklı şamdanın vazo kısmı porselendir. Akantus yapraklarıyla yapılmış üç ayaklıdır. Ayak aralarında bitkisel motiflerden oluşan gırlantlar yer alır. Dairesel kaide bir boğum yaparak yükselir ve üzerindeki porselen vazoyu taşır. Vazo, lâcivert renkli zemin üzerinde altın varaklı stilize motiflerle bezenmiş ve iki oval çerçeve içindeki panolarla renklendirilmiştir. Panoların bir yüzünde manzara, diğer yüzünde bir kadın ve müzik âleti çalan bir erkek resmedilmiştir<sup>110</sup> (Şekil: 84, 85)

Saray Müze'nin Harem bölümünde, 122 numaralı salonda, 19. yüzyıl Fransız tarzı, 82/64-65 numaralı envantere kayıtlı bir çift şamdan sergilenmektedir. Her biri on kollu on bir mumluklu şamdanlar neo-rokoko stilinde ve altın varaklı bronzdandır. Ayak ve kaide kısımları üçgen formludur. Alt kademede yedi, üstte üç ve merkezden çıkan ortada bir mumlukla toplam on kollu ve on bir mumlukludurlar. Mumlukları kabartmalıdır. Her iki gövdenin ana ögesi, biri kız, diğeri erkek iki oturan çocuktur. Çocuklardan kız olanı flüt çalmaktadır<sup>111</sup> (Şekil: 86, 87).

Dolmabahçe Saray Müzesi'nin envanterine kayıtlı olan porselen eşyalarda da müzik simgelerine rastlamak mümkündür. Birkaç örnek;

3 Kadınlı iki adet vazo

Envanter no: 11/825-826, sene: 1312 (1909)

Yükseklik: 67 cm, ağız çapı: 17 cm, kaide çapı: 17 cm

Vazolar, Yıldız Fabrikası'nın kadın tasvirli porselenler grubuna girmektedirler. Rokoko özellikler taşıyan, oval gövdeli ve kapaklı olan vazoların birinin gövdesi üzerinde antik Yunan etkili bir çeşme başında, bahar dalları altında kadın tasvirleri resmedilmiştir. Çeşmenin üstünde tef ve flüt çalan, kabarta insan figürleri yer almaktadır<sup>112</sup> (Şekil: 88, 89).

Vazo

Envanter no: 52/548, 19. yüzyıl sonu

Yükseklik: 70 cm, ağız çapı: 24 cm

Köşeleri içe doğru meyilli, altın yaldızlı dört köşe bir kaide üzerine oturan silindir gövdeli vazoyu, altın yaldızlı ayağı taşımaktadır. Gövdenin alt kısmı turkuaz üzerine beyaz ve altın yaldızlı, dilimli yapraklarla bezenmiştir. Mitolojik iki başın, kulp şeklini aldığı gövdenin bir yüzünde Apollon'un kararı, diğer yüzünde ise Grek adak sahnesi yer almaktadır. Bu sahnedeki figürlerden biri lir taşımaktadır. Genel havası ampir etkiler taşıyan eserin altında

<sup>110</sup> Güller Karahüseyin, **Bir Döneme Işık Tutanlar, 19. Yüzyıl Osmanlı Saraylarında Aydınlatma Araçları Koleksiyonu**, (İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayınları, 2009), 257.

<sup>111</sup> **Age**, 256.

<sup>112</sup> **150 Yılın Sessiz Tanıkları, Saray Porselenlerinden İzler**, TBMM Milli Saraylar Başkanlığı Kataloğu, 37.

Viyana damgası, kapağının iç kısmında da Ernst Wahlliss etiketi bulunmaktadır. Bu vazo, asker ailelerine yardım için Sultan II. Abdülhamid ve Sultan Mehmed Reşad tarafından düzenlenen kermeslerde yer almıştır<sup>113</sup> (Şekil: 90, 91).

İki Vazo

Envanter no: 51/252-253

19. yüzyıl, Avusturya/Viyana Kraliyet Fabrikası

Yükseklik: 45 cm, ağız kaidesi: 10 cm

Vazolar kare bir kaideye oturmaktadır. Yuvarlak formlu, kısa ayaklı ve armudi gövdelidirler. Gövde, ayak, boyun ve kapak kısımları kobalt mavisi üzerine altın yaldızlı Rokoko etkiler taşıyan, stilize bitki motifleriyle bezenmiştir. Gövdelerinin üst kısmında kıvrık kulpları bulunan vazoların birinde lavta çalan kadın ve çocuk tasviri, diğerinde ise ellerinde müzik aleti, kuş ve çiçek bulunan dört melek resmedilmiştir. Her iki vazoda da C. Förster imzası bulunmaktadır<sup>114</sup> (Şekil: 92, 93).

Dolmabahçe Saray Müzesi'nin Fotoğraf Arşivi'nde envantere kayıtlı 2 adet müzik simgesi taşıyan fotoğraf mevcuttur:

Envanter no: 100/551

Konu: Kemeçe çalmakta olan bir saraylı (Şekil: 94).

Envanter no: 100/566

Boyut: 23.5 x 21.5 (paspartulu)

Konu: Şehsuvar Başkadınefendi Viyolonsel çalarken (Şekil: 95)<sup>115</sup>.

### 4.3. Müzik Aletleri

Dolmabahçe Saray Müzesinin tüm bölümleri, Saray'ın müzikal geçmişini izleyicisine açık bir şekilde anlatan müzik simgeleri taşır. Bu simgeler içerisinde, müzik âletleri büyük önem ifade eder.

Selâmlık kısmındaki 47 numaralı oda, Müzik ve Dinlenme Odası olarak temsil edilmektedir. Bu odada "Abdülmeçid" tuğralı, siyâh cilâlı, kuyruklu bir piyano bulunmaktadır. Piyanonun tuş kapağında "Steinway Sons, Newyork Trademark Hamburg Registered US. Pat Off" tanıtım yazısı yer alır.

Aynı odada halen, iki viyolonsel, bir keman, bir tane de çocuk kemanı sergilenmektedir. 12/3165 envanter numaralı çello-viyolonsel kutusunda "I. Lucas" adı okunur. Sazın içinde ise iki ayrı etiket yer almaktadır. Etiketlerden birinde "tuğra" ve Arap rakamları ile 1337 ve 1919 tarihi, ikinci etikette ise "Mathias Albani Fecil Thivoli Balani Anno 1671" yazısı

---

<sup>113</sup> Age, 96.

<sup>114</sup> Age, 100.

<sup>115</sup> TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Fotoğraf Arşivi



okunmaktadır. Yum, mevcut tuğranın, bu sazın saray için özel olarak tasarlandığı anlamını taşıdığını ve bu özelliği ile bu sazın, diğer sazlardan ayrıldığını ifade eder<sup>116</sup>.

Aynı odada ve 64/533 envanter numarası ile kayıtlı olan küçük kemanın çocuk için üretildiği anlaşılmaktadır. Kemanın içinde şu bilgiler yer almaktadır: “Emmanüel Hüller, Musik Instrumenten erzeugung Graslitz, Kirchplatz 790 Böhmen”. Bu küçük keman, son dönem Osmanlı Sarayı’nda müziğe verilen önemden kaynaklanarak, eğitimin küçük yaşta başladığını göstermesi açısından da önemli bir örnek oluşturmaktadır<sup>117</sup>.

Piyanosu, yaylı sazları, nota sehpaları ve lir motifli oturma grubu ile Müzik Odası, dönemin müzik ve müzik simgelerinin hâkimiyetindeki dekorasyon zevkini, izleyicisine güçlü bir biçimde anlatabilen, Saray Müze’nin çok özel bir alanını oluşturmaktadır (Şekil: 96, 97, 98).

Mabeyn Bölümü, 39 numaralı Salon’da 11/1343 envanter numaralı bir kuyruklu piyano sergilenmektedir. İtalyan mobilyasının Rokoko dönemini işaret eden, açık yeşil lâke cilâlı olan piyanonun “lir” motifli pedalı vardır. Üzerinde altın varak tarzında çalışılmış, kabartma biçiminde girland süslemeleri bulunan piyanonun kapağının içinde “Pleyel Paris” yazısı görülmektedir (Şekil: 99, 100).

Dolmabahçe Saray Müzesi’nin Süfera Salonu’nda, 11/583 envanter numaralı Erard marka piyano “Abdülmeçid” tuğralıdır. Kuyruklu olan piyanonun ayakları ve çevresi Boule tekniği ile bezeli olup, pedal kısmı “lir” biçimindedir<sup>118</sup> (Şekil: 101, 102).

Dolmabahçe Saray Müzesi’nin Harem Bölümü’nde bulunan Mavi Salon’da da Boule tekniği ile yapılmış, kırmızı bağa kaplamalı konsol bir piyano yer almaktadır (Şekil: 103).

Cariyeler Dairesi 214 numaralı odada, zamanla Saray içinde yetişen ve piyanoların tamiri ve akortları ile ilgilenen ustalardan biri olan Kastamonu’lu Mehmed Efendi’nin, 1906 yılında Marangozhane-i Humayun’da imal ettiği piyano yer almaktadır<sup>119</sup> (Şekil: 104).

Camlı Köşk’te sergilenen 11/1402 envanter numaralı kristal piyano, sarayın en özel örneklerinden birini oluşturur<sup>120</sup>. “Gavea-Paris” markasını taşıyan, malzeme olarak cam ve demirin estetik karışımı olan ve bu yönüyle, sanayi devriminin bir halkasını teşkil eden bu piyano ve cam sandalyesi, “Camlı Köşk” ün mekânsal özelliği ile bağdaşan bir tasarımı oluştururlar (Şekil: 105).

<sup>116</sup> Şule Yum, “Osmanlı İmparatorluğu’nun Son Döneminde Batılılaşan Saray Müziği”, **TBMM Millî Saraylar**, s.3 (2006): 130.

<sup>117</sup> **Age**, 129.

<sup>118</sup> **Age**, 129.

<sup>119</sup> Suha Umur, “A Turkish Piano at Dolmabahçe Palace”, **TBMM National Palaces (1994/1995)**: 72.

<sup>120</sup> Yum, **age**, 130.

Dolmabahçe Saray Müzesi, Binek Salonu 19 numaralı odada, müzikolog Vedat Kosal'ın annesi Renin Kosal'ın, Saray Müze'ye hediye ettiği yarı kuyruklu bir piyano ve taburesi yer almaktadır<sup>121</sup>(Şekil: 106).

Saray Müze'nin 61 numaralı holünde sergilenen org, ceviz ve maun karışımı ağaçtan imal edilmiş olup, oymalarla işli altı kapılı bir muhafaza içinde yer almaktadır (Şekil: 107).

Sonuç olarak; Dolmabahçe Saray Müzesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde, Sultan Abdülmecid'in görüş ve istekleri doğrultusunda inşa edilip, dekore edilmiş bir batılılaşma sarayıdır. Sarayın iç tezyinatında Art Nouveau akımının sembolleri olan yumurta ve inci dizeleri, çiçek demetleri, buğday başağı ve gırlanlar gibi ampir süs motifleri arasında, müziği simgeleyen çeşitli müzik âletleri motiflerine de sıkça rastlanmaktadır.

Yine, Saray Müze'nin bazı bölümlerde, Osmanlı İmparatorluğu'nun savaşçıl özelliğini ortaya koyan, silâh motifleriyle iç içe çalışılmış olan bandoya özel (Mızıkay-ı Humayun) sazların da resmedildiği görülür.

Saray Müze'nin koleksiyonunda mevcut tablolar da enstrümanı ile resmedilmiş figürlerin yanı sıra, Sürre Alayı'nın önünde ve hatta savaş alanında bile, savaşan ordu ile iç içe bir konumda müzik yapan insan betimlemelerini tasvir eden tablolar mevcuttur. Bu özellikleriyle tablolar, temsil ettikleri toplumun en belirgin vasıflarını da izleyiciye açıklayabilen özelliklere sahip sanat eserlerini oluşturmaktadırlar.

Müzik Odası, gerek eşyaları, gerek müzik enstrümanları ve nota sehpaları ile, Dolmabahçe Saray Müzesinin geçmişteki müzik yaşantısını ve Saray'da Batı Müziği'ne verilen önemi müze izleyicisine güçlü bir şekilde aktarabilen bir konuma sahiptir.

Yine, Dolmabahçe Saray Müzesi'nin pek çok bölümünde yer alan kuyruklu ve konsol piyanolar (konsol piyanoların daha ziyade Harem bölümünde, cariyelerin çalışmaları için, kuyruklu piyanoların ise çoğunlukla Selâmlık bölümünde prestij amacıyla yer aldıkları ifade edilmiştir<sup>122</sup>) ve büyük boyuttaki org, Saray'ın batılılaşma çabaları göstergelerinin içinde, müzik boyutunun en belirgin görsel kanıtlarını oluştururlar.

---

<sup>121</sup> Şule Gürbüz, Dolmabahçe Saray Müzesi Saatler ve Müzik Âletleri Seksiyonu Araştırma Görevlisi.

<sup>122</sup> Şule Gürbüz, Dolmabahçe Saray Müzesi, Saatler ve Müzik Âletleri Seksiyonu Araştırma Görevlisi.

## 5. SONUÇ

Konumuzu oluşturan Dolmabahçe Saray Müzesi'nin kurumsal kimliğinde müziğin rolünü ve bu olgunun Saray Müze'nin kimliğine yaptığı etkileri saptamak amacı ile öncelikle geniş bir kaynak taraması yapılmış olup, Dolmabahçe Sarayı'nın inşasına zemin hazırlayan tarihsel, ekonomik ve sosyo-kültürel nedenler irdelenmiş, Dolmabahçe Sarayı'nın da aralarında bulunduğu pek çok önemli esere imza atan Balyan Ailesi'nin Osmanlı mimarisine yaptığı katkılar belirtilmiştir.

Sultan II. Mahmud döneminde Mehterhane-i Hakani'nin kapatılarak, Mızıkay-ı Humayun'un kuruluşu ile başlayan Osmanlı Sarayı'ndaki müzikal devrim ve sonrasında, Sultan Abdülmecid'in Dolmabahçe Sarayı'nı inşası ile gelişimini büyük bir ivme ile sürdüren müzikteki batılılaşma çabaları üzerinde durulmuş, Cumhuriyet dönemine kadar geçen sürede Saray'da padişahların görüş ve zevkleri doğrultusunda şekillenmiş olan müzik etkinliklerini incelemenin sonucunda, Sultan Abdülmecid'den, son padişah Mehmed Vahideddin'e kadar geçen süreçte, Dolmabahçe Sarayı'nda makamsal musiki icraları yer bulmuş olmasına rağmen, ağırlıklı olarak Batı müziğinin icra edilmiş olduğu saptanmıştır. Saray'ın, Batı ülkelerinden müzik öğretmenleri ve müzik enstrümanları getirtmekte son derece eli açık davranmış olduğu da tespit edilmiştir. Kısacası müzik, Saray'ın sosyal, kültürel hatta siyasal yaşantısında büyük rol oynamış, tarihsel kimliğine damgasını vurmuştur. Bu çalışmada gerek batılılaşma döneminde, gerek Cumhuriyet'in ilânından sonra yurt dışına gitmek zorunda kalan padişah yakınlarının yoğun müzikal yaşantılarına da değinilmiştir. Köklü bir müzik kültürü taşıyan bu insanlardan bir bölümünün, geçimlerini müzik aracılığıyla sağlamış oldukları da bilinmektedir.

Kendisi de müzikle yakından ilgilenen Atatürk'ün, Dolmabahçe Sarayı'nda ikamet ettiği dönemlerde sofrasından hiç eksik etmediği müzik ve müzisyenlerle ilgili anılara yer verilmiş, tüm bu müzikal geçmişin, Saray'ın kurumsal kimliğinin şekillenmesindeki rolüne bir kez daha vurgu yapılmıştır.

Kurum kimliği kavramı üzerinde durulmuş, Dolmabahçe Saray Müzesi'nin kültürel ve sosyal birikiminde önemli yer işgal eden müzikal geçmişinin, günümüz sosyal ve kültürel yaşantısındaki yansımalarına dikkat çekilmiştir.

“Saray Müze” tanımı çerçevesinde model oluşturması açısından, ilk saray müzelerden olan Louvre ve Versailles Saray Müzeleri’nin günümüzdeki müzikal etkinlikleri ile ilgili bilgilere kaynağından ulaşılmış, her iki Saray Müze’nin de tarihsel müzikal yaşantılarını bugünkü kuşaklara ve hedef kitlelerine aktarmak amacı ile sistematik organizasyonlar çerçevesinde, çok sayıda müzik etkinlikleri düzenlemekte hatta bünyelerinde müzik okulu açarak, tarihsel müziklerini araştırma ve eser yaratma çabalarına yöneldikleri saptanmıştır.

Dolmabahçe Saray Müzesi’nin tarihsel müzikal yaşantısı ile ilgili hazırlanmış yayınlara ve araştırma sonuçlarına ulaşmak amacı ile Saray’ın İhtisas Kütüphanesi’nde geniş bir tarama yapılmış, müze uzmanları ile görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Kişisel ilgiye dayanan ve sınırlı konudaki birkaç çalışmanın dışında, Saray’ın müzikal kültürünü her yönüyle bir bütünlük içinde ele alan bir yazılı kaynağın olmadığı görülmüştür. Saray Müze’deki müzikal etkinliklerle ilgili bilgilere ise, müzede kayıt tutulmadığı ifade edildiğinden, ancak Kültür Bakanlığı’nın internet sitesinden ulaşılabilmektedir. Ulaşılabilen kayıtlar yalnızca 2004 yılı ve sonrasını kapsar niteliktedir.

Dolmabahçe Saray Müzesi’nin duvar ve tavanlarındaki ve tüm eşyalarındaki müzik simgeleri uzun ve zorlu bir sürecin ardından fotoğraflanmış, bu çalışmalarda, Saray’ın tezyinatında dönemin Art Nouveau modası ile bağıntılı Marküteri tekniği ile işlenmiş müzikal simgelerin yoğun şekilde kullanıldığı görülmüştür. Saray’ın iç süslemesindeki bu seçmecilikte, Sultan Abdülmecid’in müzik zevkinin de payı olabileceğini düşünmek yanlış olmayacaktır. Saray Müze’nin koleksiyonunda korunan tablolardan müzik simgesi barındıranlar ayıklanarak belgelenmiş, porselen eşyalar içerisinde müzikal simge taşıyanlar saptanarak fotoğrafları çekilmiştir. Saray Müze’nin arşivinde titizlikle korunmakta olan iki adet müzik simgeli fotoğraf da kararlı çalışmalar sonucunda elde edilebilmiştir.

TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı arşivlerinde yapılan çalışmalar sonucunda, Osmanlı Hanedanı’nın son döneminde Dolmabahçe Sarayı’nda gerçekleştirilmiş müzikal etkinliklere, Saray için satın alınan müzik enstrümanlarına ait harcamaların tutanaklarına ulaşılmış ve bu belgelerden, Saray’daki müzikal yaşantının ulaştığı boyut değerlendirilmiştir.

Dolmabahçe Saray Müzesi Kültür Dairesi Seksiyonları ve İhtisas Kütüphanesi uzmanları ile yoğun temaslar sonucu alınan bilgiler doğrultusunda, Dolmabahçe Sarayı’ndan Beylerbeyi Sarayı’na nakledilmiş olan iki adet, müzik simgeleri taşıyan vitrinin, Beylerbeyi Saray Müzesi’ne gidilerek fotoğrafları çekilmiştir.

Dolmabahçe Saray Müzesi’nin Saatler ve Müzik Âletleri Seksiyonu uzmanı ile yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen bilgiler yanında, Saray Müze’nin 49 numaralı odasında bulunan Halife Abdülmecid’e ait notaların tasnif listesine ulaşılmış ve bu kaynak, dönemin

batıya dönük müzik zevkinin ve kararlılığının bir kanıtı olarak bu çalışmada yer almıştır. 47 numaralı Müzik Odası ve Saray Müze'nin diğer bölümlerinde yer alan ve her biri müzikal kanıt taşıyan çok sayıdaki piyanonun, bir büyük orgun ve diğer müzik enstrümanlarının da fotoğrafları, müze uzmanı ve müze yetkilileri eşliğinde belgelenmiş ve bu çalışmada değerlendirilmiştir.

Dolmabahçe Saray Müzesi, ülkenin kültürel ve tarihsel geçmişini yansıtmaya, toplumsal belleği canlı tutarak, kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarımını sağlama görevlerini taşıyan bir tarihsel kurumdur. Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde, dev adımlarla gelişen Batı karşısında, İmparatorluğu güçlü gösterme gayretleri sonucunda inşa edilmiş olan bu Saray'da, batılılaşmaya dönük siyasal, sosyal ve kültürel gelişmeler içerisinde, müzik alanındaki devrimsel değişimin Saray Müze'nin kurumsal kimliğinde büyük önem taşıdığı açıktır. Ancak, Dolmabahçe Saray Müzesi'nin bu tarihsel zenginliğini bugünkü kuşaklara, ziyaretçilerine ve hedef kitesine aktarma yükümlülüğünü yeterince yerine getirebildiğini kabul etmek mümkün değildir. Saray Müze'nin 2004 yılından bu yana gerçekleştirdiği müzikal etkinliklere bakıldığında son derece yetersiz bir tablo ile karşılaşılır. Bir kısım sanatsal etkinliklerin de Saray Müze'nin tarihsel kimliği ile bağdaşmadığı görülür.

Saray müze, ülkenin kültürel ve tarihsel geçmişini yansıtırken kullandığı araçları doğru tespit etmeli, gelenek ve iletişimden beslenen kültürel belleği yanılmaya yol açacak tutumlar içerisinde olmaktan kaçınmalıdır. Bu nedenle, Dolmabahçe Saray Müzesi'nin kurumsal kimliğinin vurgulanmasında, batılılaşmaya dönük müzikal geçmişi büyük önem taşımakta olup, Saray Müze'nin tarihindeki bu müzikal devrimini bugünkü kuşaklara ve ziyaretçilerine hem görsel, hem işitsel yöntemler kullanarak anlatabilecek aktiviteleri hayata geçirmesi gereklidir.

Örnek olarak;

Dolmabahçe Saray Müzesi'nin Muayede Salonu'nda, Osmanlı Devleti'ni ziyaret eden devlet başkanları ve elçilerin mensup oldukları ülkelerin, o dönemde Mızıkay-ı Humayun tarafından çalınmış olan marşlarının, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu marşlarının incelenerek, ziyarete açık saatlerde, işitsel yöntemlerle hafif tonda çalınması, örnek (Ek 5).

47 numaralı "Müzik Odası"nda ve Süfera Salonu gibi özellikleri olan salonlarda, o dönemde Saray'da en çok dinlenen Beethoven, Liszt, Chopin, Mozart, vs. bestecilerin, Saray'ı ziyaret eden ve Mızıkay-ı Humayun'da görev almış olan müzisyenlerin bestelerinden oluşan ses kayıtlarının hafif tonda çalınması (Ekler ve şekillerde örnekler verilmiştir).

Harem bölümündeki özel odalardan birinde geleneği temsil etmesi amacıyla, Mızıkay-ı Humayun'un fasıl takımında yer almış olan Hacı Arif Bey, Dede Efendi, Sadullah Ağa, Şevki

Bey, Zekâi Dede ve diğer dönem bestekârlarının eserleri incelenerek, makamsal müziğe ait ses kayıtlarının ziyaret süresince hafif tonda çalınması,

Atatürk'ün çalışma odasında, onun sevdiği şarkılardan oluşan solo icra ağırlıklı ses kayıtlarının da aynı şekilde çalınması uygun olacaktır.

Mehterane-i Hakani'yi temsil eden topluluğun, Askeri Müze'den gelerek Dolmabahçe Saray Müzesi'nin bahçesinde zaman zaman icrada bulunduğu bilinmektedir. Ancak bu eylem, Dolmabahçe Saray Müzesi'nin tarihsel kimliği ile bağdaşmamaktadır. Mehterane-i Hakani, Topkapı Saray Müzesi'nin tarihsel kimliği ile iç içe geçmiş bir kurum olup, etkinliğini o müzede gerçekleştirmeli, Dolmabahçe Saray Müzesi bahçesinde ise boru takımından oluşan bir bando, tarihi kostümü ile düzenli aralıklarla batılılaşma dönemi marşlarından örneklemeler vermelidir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun müzikteki batılılaşmasını ve kadınların modernleşmesini, görsel ve işitsel olarak en kapsamlı şekilde ifade edebilen tarihsel topluluk, Sultan Abdülmecid döneminde kurulmuş olan "Kadınlar Fanfari" dir kuşkusuz. Leylâ Hanım'ın anılarında, "Erkeklerle boy ölçüşebilecek kadar iyi çalan" sözcükleriyle tanımladığı ve giyim kuşamları ile Batı'nın özgürlüğünü temsil eden "Kadınlar Fanfari" her yönü ile incelenerek tekrar kurulmalı, temsiliyetinin devamlılığı sağlanarak, müze ziyaretçisinin takdirlerine sunulmalıdır.

Dolmabahçe Saray Müzesi'nde verilecek konserler ve diğer sanatsal aktivitelerin, Saray Müze'nin ruhuna ve tarihsel kimliğine uygun düşmesine dikkat edilmeli, Saray Müze'nin büyük değer arz eden maddi dokusunun istenmeyen kazalar sonucunda zarar görmemesi için, bu tür ve benzeri etkinliklerin olabildiğince bahçe bölümünde organize edilmesine özen gösterilmelidir.

Müzenin, kendi kültürü ile kendi gelirini sağlaması gerektiği ilkesinden hareketle, Dolmabahçe Saray Müzesi'nin hediyelik eşya biriminde, Saray Müze'nin müzikal kültüründen ne ölçüde yararlandığı ve bu kültürü hatırlanır kılacak materyalleri ziyaretçisine nasıl ve ne şekilde sunduğuna bakıldığında, bu konuda herhangi bir çalışma yapılmadığı saptanmıştır. Oysa, günümüzün çağdaş müzeciliğinde bir kültür merkezi olarak kabul edilen müzenin diğer birimleri gibi, hediyelik eşya satış biriminin de kültürü tanıtmak, bilgiyi hatırlanır kılmak, farklılık yaratarak prestij sağlamak aynı zamanda müzeye maddi kaynak yaratarak devamlılığını sağlamak gibi önemli görevleri vardır. Bu bağlamda Dolmabahçe Saray Müzesi'nin hediyelik eşya satış reyonunda tarihsel müzik kültürünü hatırlanır kılacak şu çalışmalar yapılmalıdır:

Bu çalışmada yer almış ve belgelenmiş olan, Dolmabahçe Saray Müzesi'nin duvar ve tavanlarında, tablolarında, fotoğraflarda, aynalarında ve koltuk takımlarında yer alan müzik

simgeleri ile, Saray Müze'nin sahip olduğu tüm müzik enstrümanlarının sanatsal tasarımları ile şekillendirilmiş kitap ayraçları, magnetler, kartlar, afişler, Amerikan servisleri, porselen kupalar, kitap açacakları, anahtarlıklar, yaka iğneleri, masa takvimleri, puzzle oyunları, çay tabakları, saat kayışları, ufak yolculuk yastıkları, çantada taşınabilir ufak ilâç kutuları, yine kadın çantaları içinde taşınabilir aynalar, ayrıca kolye, yüzük ve küpeler hazırlanarak satışa sunulmalıdır.

Yine, kadınlar, erkekler ve çocuklar için uygun müzik simgeli motiflerin basılı olduğu tişörtler, kumaştan üretilmiş kadın çantaları, erkekler için kravatlar üreterek satış reyonunda sergilenmelidir.

Saray Müze'nin müzik simgelerini taşıyan çeşitli boyutlarda tablolar, masa üstü kalemlikleri, nota defterleri, çantada veya cepte taşınabilir ufak not defterleri, ajandalar da tasarlanmalıdır.

Tezimiz temel alınarak, Saray Müze'nin Osmanlı dönemindeki kimliği ve batıya yönelik bu kimlik çerçevesinde gelişen müzikal değişimi anlatacak, objektif bir bakışla kaleme alınmış bir tanıtım kitabı hazırlanmalıdır. Bu kitap, çeşitli dillerde olmalı, Saray Müze'nin müzikal simgelerini gösteren fotoğraflar ve dönemin müzikal örneklemelerini içeren bir CD ile zenginleştirilmelidir. Ayrıca, aynı formatta hazırlanmış bir DVD de müze ziyaretçisinin beğenisine sunulmalıdır.

Saray Müze'nin hediyeelik eşya biriminde satışa sunulmuş olup, TBMM Milli Saraylar tarafından yayınlanmış olan "Osmanlı Hanedanında Bir Ressam Abdülmecid Efendi" kitapçığında, Osmanlı İmparatorluğu'nun son halifesi, aynı zamanda değerli bir müzisyen ve ressam olan Abdülmecid Efendi'nin en önemli tablosu "Saray'da Beethoven" 'e yer verilmemiştir. Oysa, bu tablodaki figürler, giyim kuşamları, duruşları ve yaptırımlarıyla, bir batılı insanlar topluluğunu temsil etmektedirler. Bu tablo, Osmanlı Hanedanı'nın XX. yüzyılın başlarında ulaştığı müzik kültürünün niteliklerini de müze ziyaretçisine doğru bir şekilde yansıtabilecek çok önemli bir materyaldir. O nedenle, bu kitapçığın yeniden ele alınarak düzenlenmesi ve bu önemli eksiğin giderilmesi de uygun olacaktır.

## ŞEKİLLER

---





**Şekil 2.1.1: Mehter Başı (XVII.yy)**

**Sağ üst köşe yazısı : Demirbaş / Erkân-ı Harbiye Mektebi Kütüphanesi**

---

Pars Tuğlacı, **Mehterhane'den Bando'ya** (İstanbul: Cem Yayınevi, 1986), 37.



**Şekil 2.1.2: Boruzen**

---

Pars Tuğlacı, **Mehterhane'den Bando'ya** (İstanbul: Cem Yayınevi, 1986), 39.



**Şekil 2.1.3: Köszen (XVI.yy)**

---

Pars Tuğlacı, **Mehterhane'den Bando'ya** (İstanbul: Cem Yayınevi, 1986), 41.



**Şekil 2.1.4: Nakkarezen**

---

Pars Tuğlacı, **Mehterhane'den Bando'ya** (İstanbul: Cem Yayınevi, 1986), 44.



**Şekil 2.1.5: 9 Kat Mehterhane**

---

Pars Tuğlacı, **Mehterhane'den Bando'ya** (İstanbul: Cem Yayınevi, 1986), 35.



**Şekil 2.1.6: Mızıkay-ı Humayun**

---

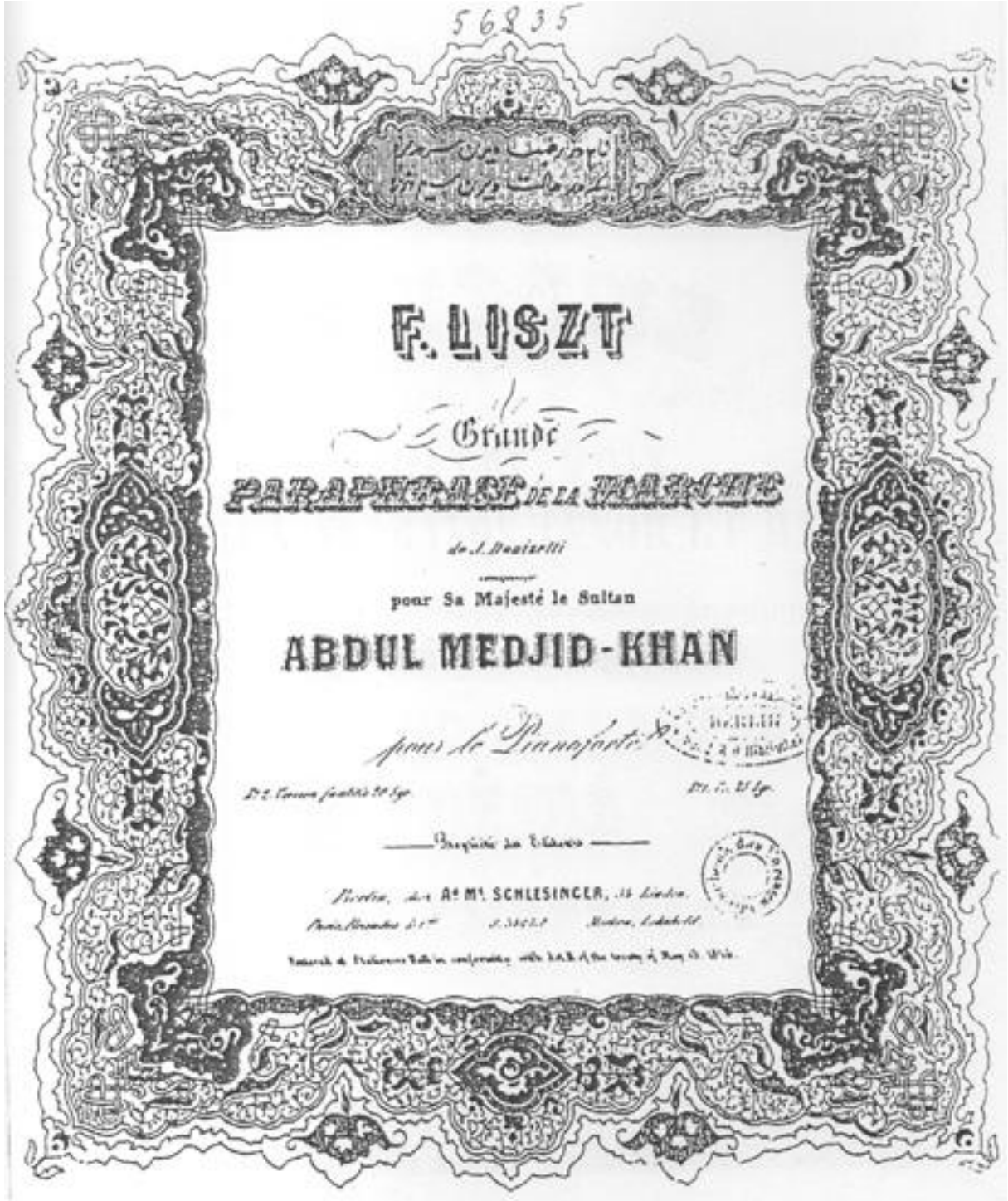
Burçak Evren, *İstanbul'daki İtalyan İzi*, (İstanbul: Ferrolı, 2007), 187.



**Şekil 2.1.7 Bahriye Mızıkası**

---

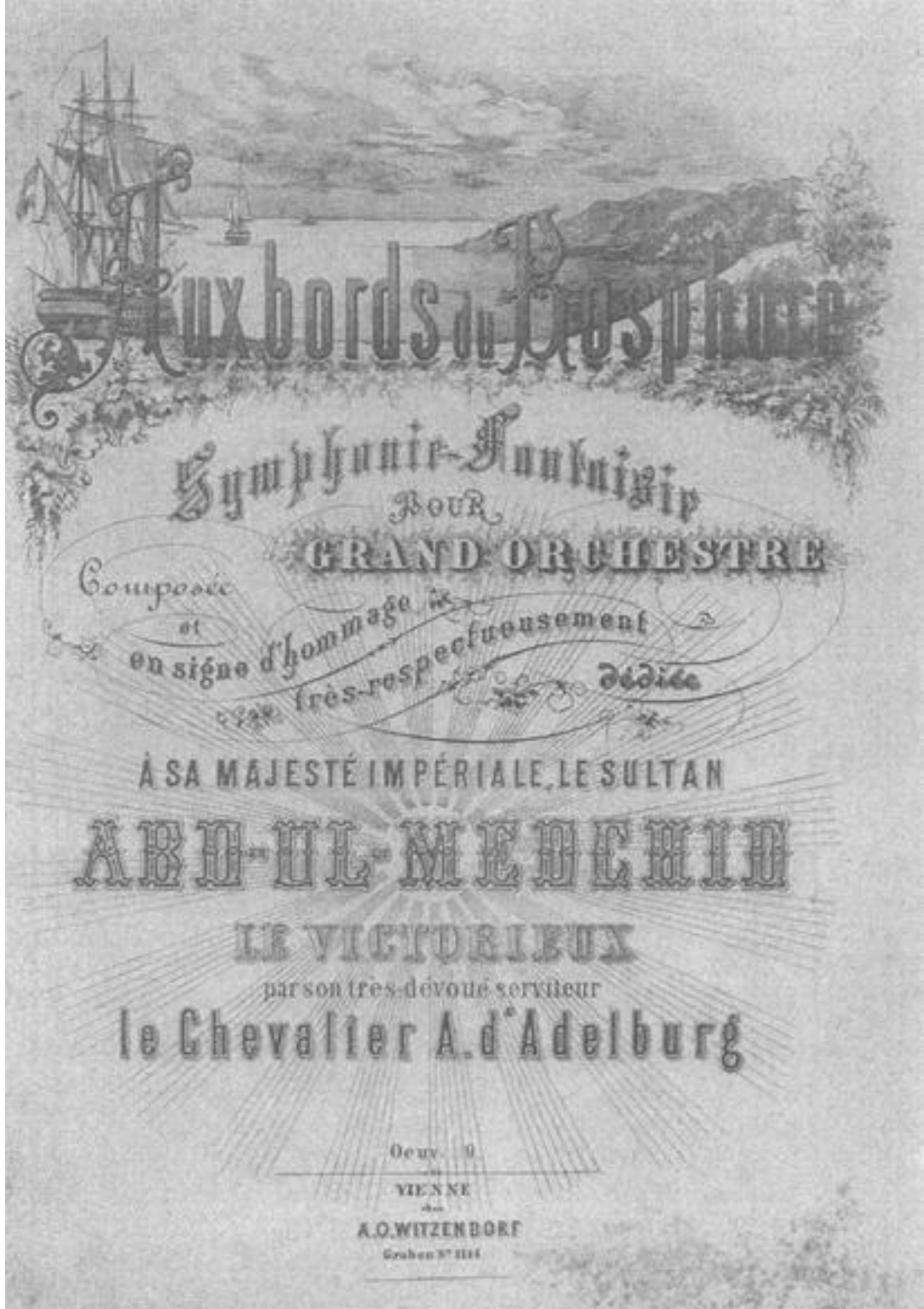
Burçak Evren, **İstanbul'daki İtalyan İzi**,(İstanbul: Ferrolı,2007), 185.



**Şekil 2.2.1.3.8: F.Liszt' in Sultan Abdülmecid'e Bestelediği Paraphrazın Nota Kapağı**

Vedat Kosal, **Osmanlı'da Klasik Batı Müziği**, (İstanbul: IRCICA, 1980), 133.





**Şekil 2.2.1.3.9: Adelburg'un Senfoni Fantezisinin Sultan Abdülmecid'e İthafını Gösteren Kapak Sayfası**



**Şekil 2.2.4.10: Alman İmparatoru Kaiser II.Wilhelm Tarafından Sultan Reşad'a Hediye Edilen Notaların Kapağı**

---

TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını, s.3 (İstanbul: 2006): 128.

Fotoğraf :Hilda Lostar (2010)



**Şekil 2.2.5.11: C. Guatelli'nin Piyano İçin Besteleyip Sultan Abdülaziz'e Sunduğu Osmaniye Marşı'nın Nota Kapağı**

**PORTRAIT-MARCHE**  
POUR PIANO



*Composé et dédié au Sultan*  
A SA MAJESTÉ IMPÉRIALE LE SULTAN

**ABDUL AZIZ KHAN**

PAR

**DIKRAN TCHOUHADJIAN**

1867 N. 330

Op. 8

Page de 18 pages

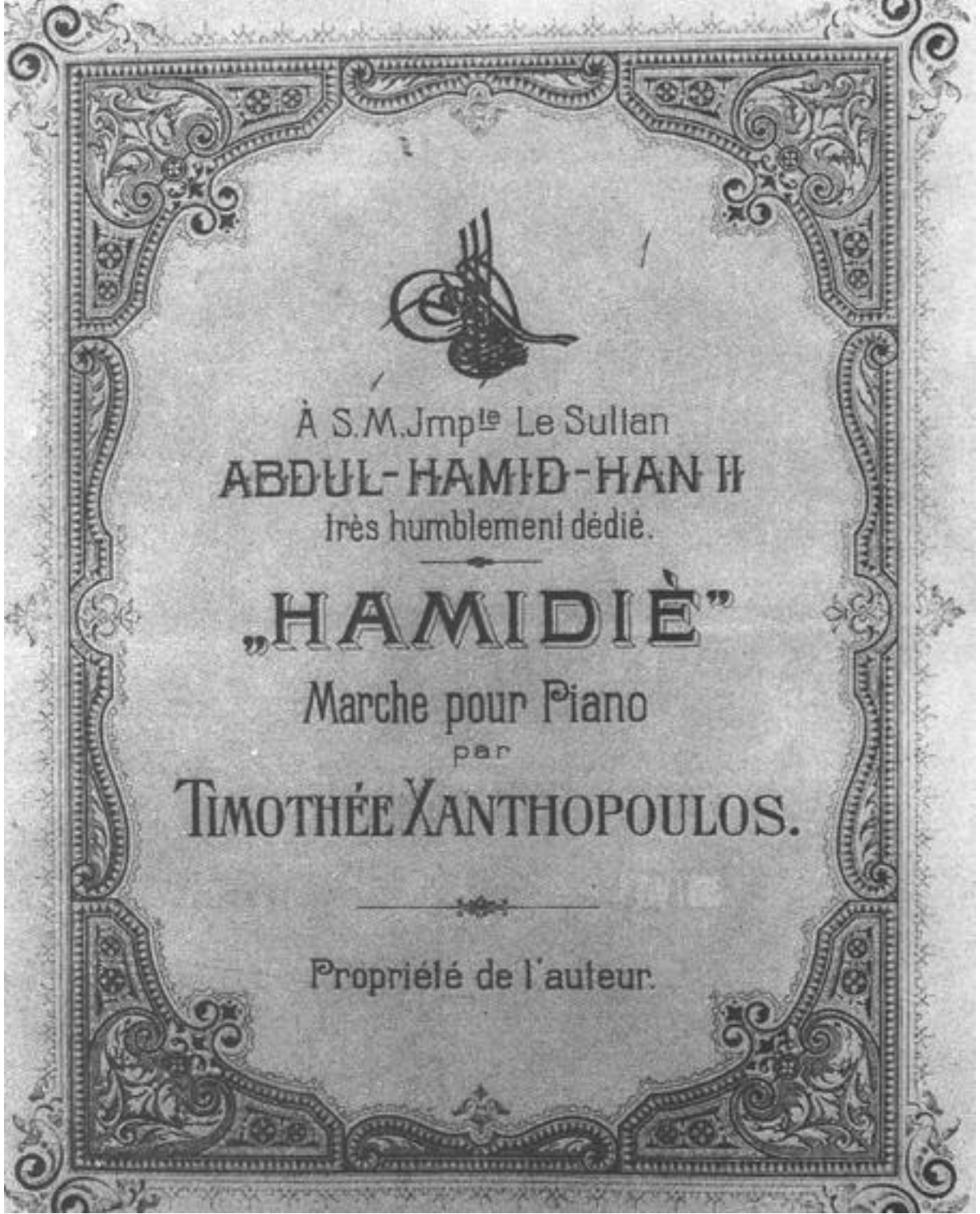
**Şekil 2.2.5.12: Çuhacıyan'ın Piyano İçin Besteleyip Sultan Abdülaziz'e Sunduğu Aziziye Marşı'nın Nota Kapağı**

Pars Tuğlacı, **Mehterhane'den Bando'ya** (İstanbul: Cem Yayınevi, 1986), 126.



Şekil 2.2.5.13: Sultan II. Abdülhamid'in Tahta Çıkışının Yıldönümü Nedeniyle Mihran Cerrahyan Tarafından 1889 Yılında Piyano İçin Bestelenip Padişaha Sunulan "Temenni Marşı'nın" Nota Kapağı.

Pars Tuğlacı, *Mehterhane'den Bando'ya* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1986), 99.



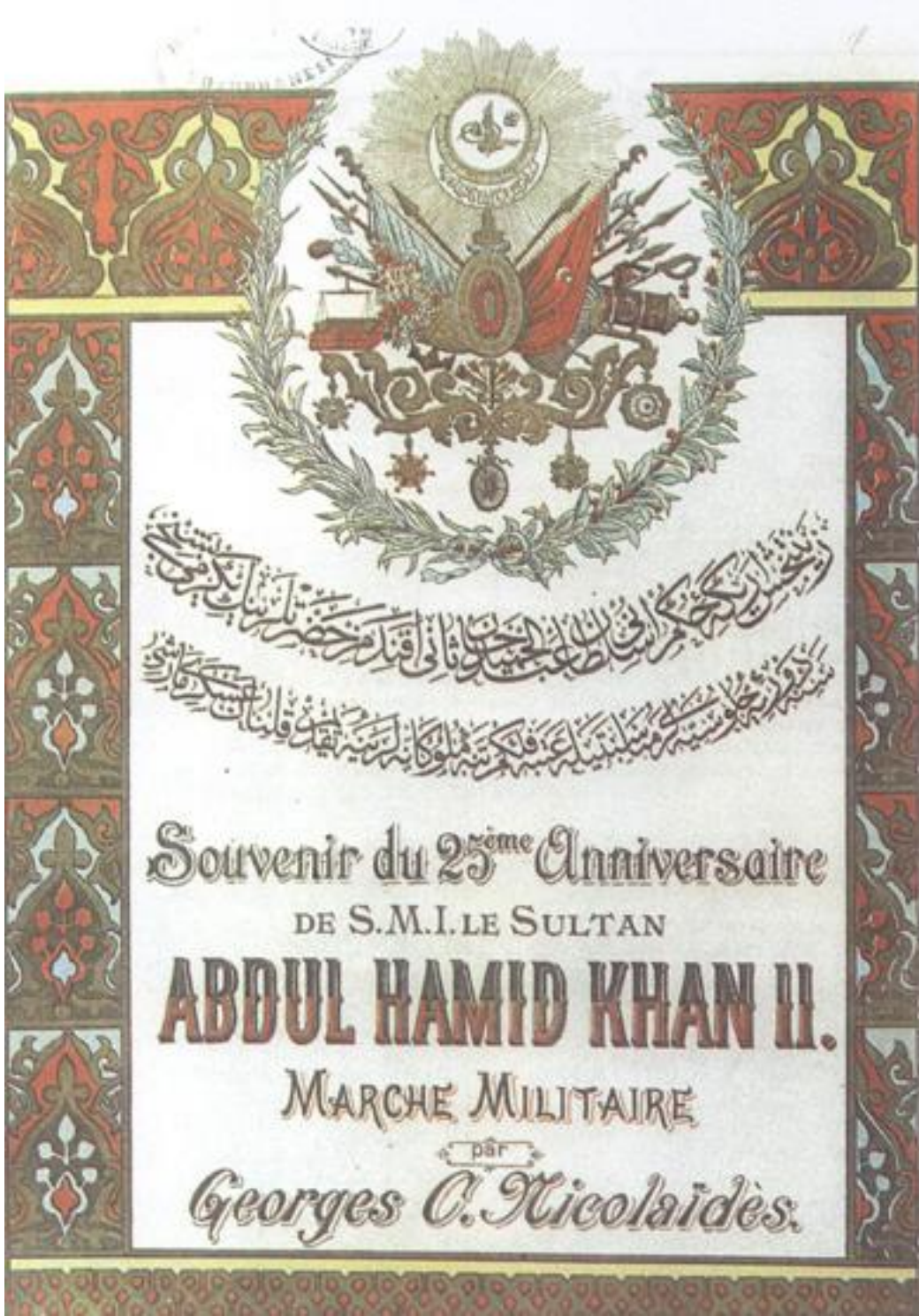
**Şekil 2.2.5.14: Timothee Xanthopoulos'un Bestelediği "Hamidiye Marşı'nın" Nota Kapağı**

Pars Tuğlacı, **Mehterhane'den Bando'ya** (İstanbul: Cem Yayınevi, 1986), 107.



**Şekil 2.2.5.15: Henri Toullandier'nin Besteleyip Sultan II. Abdülhamid'e Sunduğu "Zafer Marşı'nın" Nota Kapağı.**

Pars Tuğlacı, *Mehterhane'den Bando'ya* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1986), 107.



**Şekil 2.2.5.16: Sultan II. Abdülhamid'in Saltanatının 25. Yıldönümü Nedeniyle Georges C. Nicolaidès Tarafından Bestelenen "Marş-ı Askeri" nin Nota Kapağı**

Pars Tuğlacı, *Mehterhane'den Bando'ya* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1986), 108.





Şekil 2.2.5.17: B. Pisani'nin Piyano İçin Besteleyip II. Abdülhamid'e Sunduğu "Büyük Doğu Marşı" nın Nota Kapağı

Pars Tuğlacı, *Mehterhane'den Bando'ya* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1986), 110.



Şekil 2.2.5.18: Dikran Çuhacıyan'ın Sultan II. Abdülhamid için 1895 Yılında Bestelediği Marşın "Malumat" Gazetesinde Basılan Nota Kapağı



Şekil 2.2.5.19: Paul Lange'nin Besteleyip Sultan II. Abdülhamid'e Sunduğu "Yıldız Piyade Marşı, Ertuğrul Süvari Marşı" Nota Kapağı



**Şekil 2.2.5.20: Johannes Meyes'in Besteleyip Sultan II. Abdülhamid'e Sunduğu  
"Dolmabahçe Marşı" Notasının Ön Kapağı**



**Şekil 2.2.5.21: Johannes Meyes'in Besteleyip Sultan II. Abdülhamid'e Sunduğu "Dolmabahçe Marşı" Notasının Arka Kapağı**

Pars Tuğlacı, *Mehterhane'den Bando'ya* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1986), 109.



**Şekil 2.2.7.22: Sarayda Beethoven**

---

Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Arşivi

Fotoğraf :Hilda Lostar (2010)



**Şekil 2.2.7.23: Halife Abdülmecid Efendi Çalışma Odasında**

---

**TBMM Milli Saraylar**, s.2, 24.

Fotoğraf :Hilda Lostar (2010)



**Şekil 2.2.8.24: Sultan II. Abdülhamid'in Oğlu Burhannedin Efendi'nin Bestesi "Marş-ı Âli" nin Notasının Kapağı**

---

Kalan Plak, **Osmanlı Marşları**, (Muammer Karabey Koleksiyonu), 33.





**Şekil 4.1.25: 62 Numaralı Valide Sultan Kabul Odası Müzik Simgeli  
Tavan Süslemesi**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.1.26: 62 Numaralı Valide Sultan Kabul Odası Müzik Simgeli  
Tavan Süslemesi**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.1.27: 62 Numaralı Valide Sultan Kabul Odası Müzik Simgeli Tavan Süslemesi**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.1.28: 62 Numaralı Valide Sultan Kabul Odası Müzik Simgeli  
Tavan Süslemesi**

---

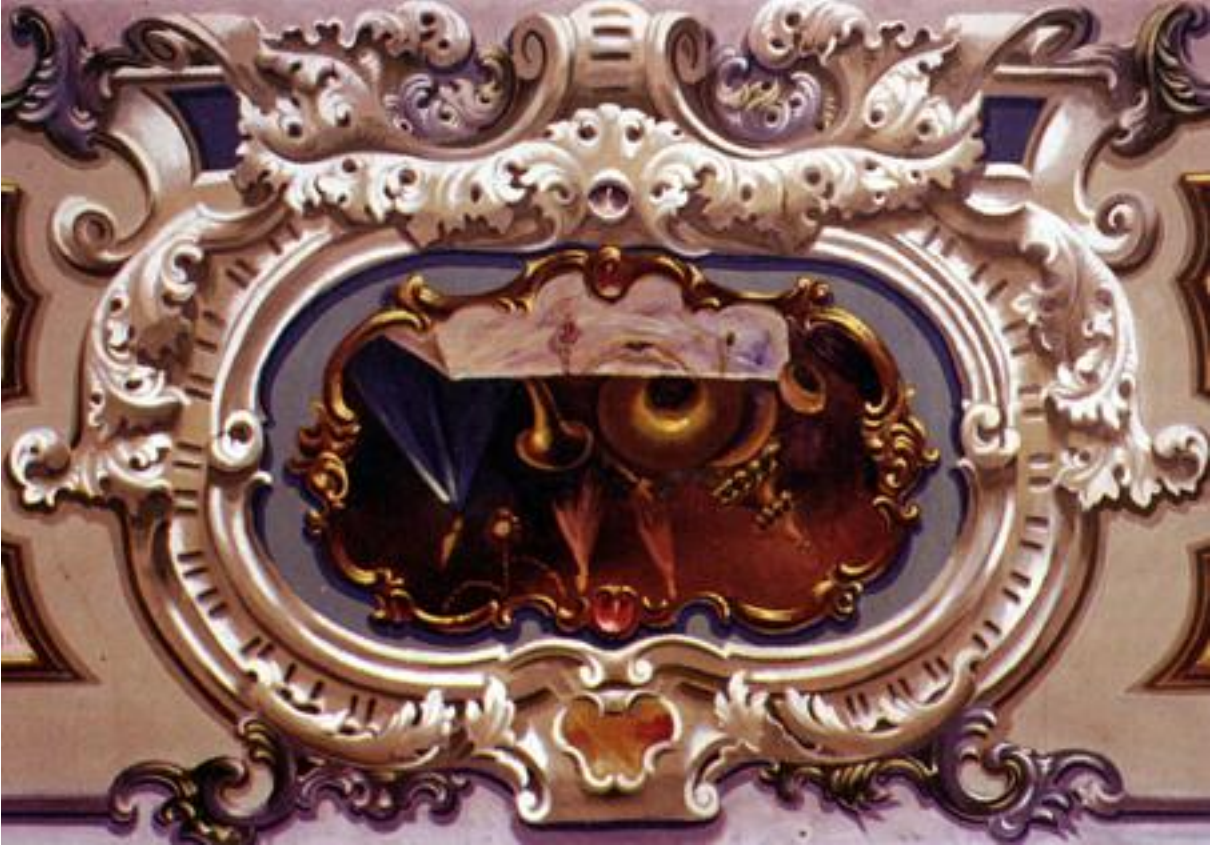
Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.1.29: 84 Numaralı Sultan Abdülmecid'e ait Yatak Odasının Müzik Simgeli Tavan Süslemesi**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.1.30: 84 Numaralı Sultan Abdülmecid'e ait Yatak Odasının Müzik Simgeli Tavan Süslemesinden Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.1.31: 84 Numaralı Sultan Abdülmecid'e ait Yatak Odasının Müzik Simgeli Tavan Süslemesinden Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.1.32: 84 Numaralı Sultan Abdülmecid'e ait Yatak Odasının Müzik Simgeli Tavan Süslemesinden Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)





**Şekil 4.1.33: 84 Numaralı Sultan Abdülmecid'e ait Yatak Odasının Müzik Simgeli Tavan Süslemesi**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.1.34: 84 Numaralı Sultan Abdülmecid'e ait Yatak Odasının Müzik Simgeli Tavan Süslemesi**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.1.35: 84 Numaralı Sultan Abdülmecid'e ait Yatak Odasının Müzik Simgeli Tavan Süslemesi**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.1.36: 84 Numaralı Sultan Abdülmecid'e ait Yatak Odasının Müzik Simgeli Tavan Süslemesi**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.1.37: 91 Numaralı Şehzadelerin Ders Çalışma Odası Müzik Simgeli Tavan Süslemesi**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.1.38: 91 Numaralı Şehzadelerin Ders Çalışma Odası Müzik Simgeli Tavan Süslemesinden Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.1.39: Harem Bölümü 221 Numaralı Odanın Müzik Simgeli Tavan Süslemesi**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.1.40: Harem Bölümü 221 Numaralı Odanın Müzik Simgeli  
Tavan Süslemesinden Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)





**Şekil 4.1.41: Halife Merdiveni Tavanındaki Müzik Simgeleri**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.1.42: Halife Merdiveni Tavanındaki Müzik Simgeleri**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.1.43: Mefruşat Dairesi Tavanındaki Müzik Simgelerinden Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.44: 96 Numaralı Salonda Lir Motifli Ayaklara Sahip Yemek Masası, Sandalyeleri ve Aynalı Konsolları**

---

Şule Yum, "Dolmabahçe Sarayı ve Meşkhane Üzerine Görüşler", **TBMM Milli Saraylar Yayını** s.2, 52.



**Şekil 4.2.45: 96 Numaralı Salonda Lir Motifli Ayaklara Sahip Yemek Masasından Detay**

---

Şule Yum, "Dolmabahçe Sarayı ve Meşkhane Üzerine Görüşler", **TBMM Milli Saraylar Yayını**, s.2, 52.



**Şekil 4.2.46: 49 Numaralı Abdülmecid Efendi'nin Müzik Çalışma Odasındaki Ahşap Nota Sehpaları**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.47: 49 Numaralı Abdülmeçid Efendi'nin Müzik Çalışma Odasındaki Ahşap Nota Sehpasından Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.48: 30 Numaralı Elçi Bekleme Odasındaki Sehpadan Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)





**Şekil 4.2.49: 30 Numaralı Elçi Bekleme Odasındaki Sehpadan Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.50: 19 Numaralı Selamlık Binek Salonundaki Müzik Simgeli Koltuk Takımı**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.51: 19 Numaralı Selamlık Binek Salonundaki Müzik Simgeli Koltuk Takımı**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.52: 19 Numaralı Selamlık Binek Salonundaki Müzik Simgeli Koltuk Takımından Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.53: 19 Numaralı Selamlık Binek Salonundaki Müzik Simgeli Koltuk Takımından Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.54: 19 Numaralı Selamlık Binek Salonundaki Müzik Simgeli  
Koltuk Takımından Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.55: 19 Numaralı Selamlık Binek Salonundaki Müzik Simgeli  
Koltuk Takımından Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.56: 19 Numaralı Selamlık Binek Salonundaki Müzik Simgeli Koltuk Takımından Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)





**Şekil 4.2.57: 19 Numaralı Selamlık Binek Salonundaki Müzik Simgeli Koltuk Takımından Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.58: 19 Numaralı Selamlık Binek Salonundaki Müzik Simgeli  
Koltuk Takımından Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.59: 19 Numaralı Selamlık Binek Salonundaki Müzik Simgeli Koltuk Takımından Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.60: Beylerbeyi Sarayı Muayede Salonu'nda Yer Alan Abdülmecid Tuğralı ve Müzik Simgeli Vitrin**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.61: Beylerbeyi Sarayı Muayede Salonu'nda Yer Alan Abdülmecid Tuğralı ve Müzik Simgeli Vitrinden Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.62: Beylerbeyi Sarayı Muayede Salonu'nda Yer Alan Abdülmecid Tuğralı ve Müzik Simgeli Vitrinden Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.63: Beylerbeyi Sarayı Muayede Salonu'nda Yer Alan Abdülmecid Tuğralı ve Müzik Simgeli Vitrinden Yan Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.64: Beylerbeyi Sarayı Muayede Salonu'nda Yer Alan Abdülmecid Tuğralı ve Müzik Simgeli Vitrinden Yan Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)





**Şekil 4.2.65: Beylerbeyi Sarayı Muayede Salonu'nda Yer Alan Abdülmecid Tuğralı ve Müzik Simgeli Vitrinden Yan Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.66: Beylerbeyi Sarayı Muayede Salonu'nda Yer Alan Abdülmecid Tuğralı ve Müzik Simgeli Vitrinden Yan Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.67: 63 Numaralı Sofadaki Müzik Simgeli Ayna**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.68: 63 Numaralı Sofadaki Müzik Simgeli Aynadan Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.69: 63 Numaralı Sofadaki Müzik Simgeli Aynadan Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.70: 27 Numaralı Süfera Salonundaki Müzik Simgeli Ayna**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.71: 27 Numaralı Süfera Salonundaki Müzik Simgeli Aynadan Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.72: 27 Numaralı Süfera Salonundaki Müzik Simgeli Aynadan Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)





**Şekil 4.2.73: 27 Numaralı Süfera Salonundaki Müzik Simgeli Aynadan Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.74: 27 Numaralı Süfera Salonundaki Müzik Simgeli Aynadan Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.75: 27 Numaralı Süfera Salonundaki Müzik Simgeli Aynadan Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.76: Saray Koleksiyonunda Yer Alan Müzik Simgeli Tablo**

---

Dolmabahçe Saray Müzesi Tablolar Seksiyonu



**Şekil 4.2.77: Saray Koleksiyonunda Yer Alan Müzik Simgeli Tablo**

---

Dolmabahçe Saray Müzesi Tablolar Seksiyonu



**Şekil 4.2.78: Saray Koleksiyonunda Yer Alan Muzik Simgeli Tablo**

---

Dolmabahçe Saray Müzesi Tablolar Seksiyonu



**Şekil 4.2.79: Saray Koleksiyonunda Yer Alan Müzik Simgeli Tablo**



**Şekil 4.2.80: Saray Koleksiyonunda Yer Alan Müzik Simgeli Tablo**

---

Dolmabahçe Saray Müzesi Tablolar Seksiyonu





**Şekil 4.2.81: Saray Koleksiyonunda Yer Alan Müzik Simgeli Tablo**

---

Dolmabahçe Saray Müzesi Tablolar Seksiyonu



**Şekil 4.2.82: Saray Koleksiyonunda Yer Alan Müzik Simgeli Tablo**

---

Dolmabahçe Saray Müzesi Tablolar Seksiyonu



**Şekil 4.2.83: Saray Koleksiyonunda Yer Alan Müzik Simgeli Tablo**

---

Dolmabahçe Saray Müzesi Tablolar Seksiyonu



**Şekil 4.2.84: Bir Çift Müzik Simgeli Porselen Şamdan**

---

Güller Karahüseyin, **Bir Döneme Işık Tutanlar**, 19.yy. Osmanlı Saraylarında Aydınlatma Araçları Koleksiyonu, TBMM Milli Saraylar Yayını, (2009): 257.

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.85: Müzik Simgeli Porselen Şamdandan Detay**

---

Güller Karahüseyin, **Bir Döneme Işık Tutanlar**, 19.yy. Osmanlı Saraylarında Aydınlatma Araçları Koleksiyonu, TBMM Milli Saraylar Yayını, (2009): 257.

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.86: 122 Numaralı Salonda Sergilenen Bir Çift Bronz, Müzik Simgeli Şamdan**

---

Güller Karahüseyin, **Bir Döneme Işık Tutanlar**, 19.yy. Osmanlı Saraylarında Aydınlatma Araçları Koleksiyonu, TBMM Milli Saraylar Yayını, (2009): 256.

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.87: 122 Numaralı Salonda Sergilenen Bir Çift Bronz, Müzik Simgeli Şamdandan Detay**

---

Güller Karahüseyin, **Bir Döneme Işık Tutanlar**, 19.yy. Osmanlı Saraylarında Aydınlatma Araçları Koleksiyonu, TBMM Milli Saraylar Yayını, (2009): 256.

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.88: 2 Adet Müzik Simgeli Porselen Vazo**

---

**150 Yılın Sessiz Tanıkları, Saray Porselenlerinden İzler, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Kataloğu,37.**

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)





**Şekil 4.2.89: 2 Adet Müzik Simgeli Porselen Vazodan Detay**

---

**150 Yılın Sessiz Tanıkları, Saray Porselenlerinden İzler, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Kataloğu, 132.**

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.90: Müzik Simgesi Taşıyan Mitolojik Konulu Vazo**

---

**150 Yılın Sessiz Tanıkları, Saray Porselenlerinden İzler, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Kataloğu, 96.**

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.91: Müzik Simgesi Taşıyan Mitolojik Konulu Vazodan Detay**

---

**150 Yılın Sessiz Tanıkları, Saray Porselenlerinden İzler**, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Kataloğu, 99.

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.92: 2 Adet Müzik Simgeli Porselen Vazo**

---

**150 Yılın Sessiz Tanıkları, Saray Porselenlerinden İzler**, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Kataloğu, 100.

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.93: 2 Adet Müzik Simgeli Porselen Vazodan Detay**

---

**150 Yılın Sessiz Tanıkları, Saray Porselenlerinden İzler, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Kataloğu, 100.**

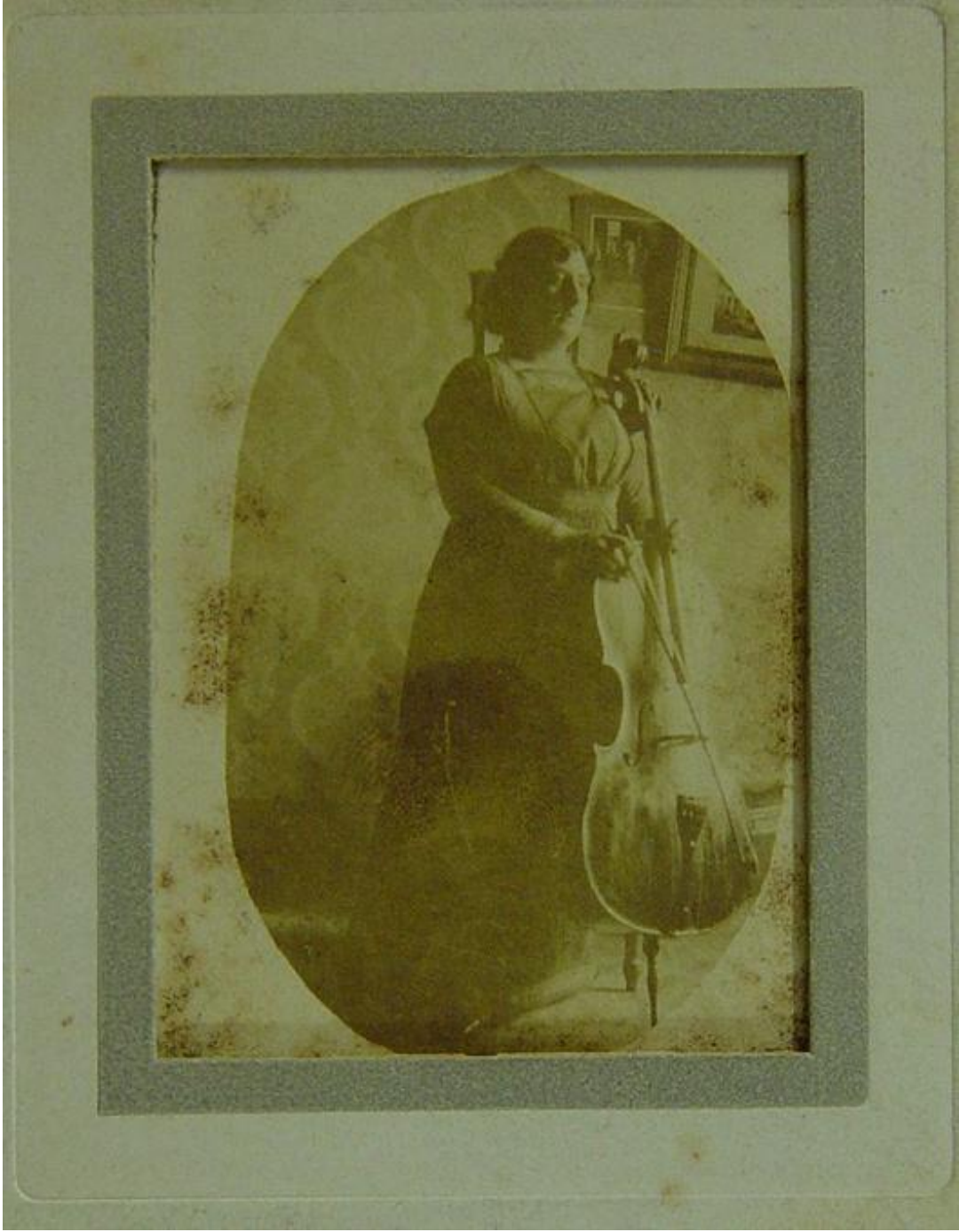
Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.2.94: Kemeñe Çalmakta Olan Bir Saraylı**

---

Dolmabahçe Saray Müzesi Fotoğraf Arşivi.



**Şekil 4.2.95: Şehsuvar Başkadınefendi Viyolonsel Çalarken**

---

Dolmabahçe Saray Müzesi Fotoğraf Arşivi.



**Şekil 4.3.96: 47 Numaralı Müzik ve Dinlenme Odası**

---

Şule Yum, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde Batılılaşan Saray Müziği", **TBMM Milli Saraylar**, s.3 ( 2006): 125.





**Şekil 4.3.97: 47 Numaralı Müzik ve Dinlenme Odasında Müzik Simgeli Mobilya**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.3.98: 47 Numaralı Müzik ve Dinlenme Odasında Müzik Simgeli Mobilyalardan Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.3.99: 39 Numaralı Salondaki “Playel Paris” Markalı Piyano**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.3.100: 39 Numaralı Salondaki “Playel Paris” Markalı Piyanodan Detay**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.3.101: Süfera Salonundaki Abdülmecid Tuğralı Erard Marka Piyano**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.3.102: Süfera Salonundaki Abdülmecid Tuğralı Erard Marka Piyanodan Detay**

---

Şule Yum, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde Batılılaşan Saray Müziği", **TBMM Milli Saraylar**, s.3. (2006): 129.



**Şekil 4.3.103: Harem Bölümü Mavi Salonda Yer Alan Konsol Piyano**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.3.104: 214 Numaralı Odada Yer Alan Konsol Piyano**

---

Suha Umur, "A Turkish Piano at Dolmabahçe Palace", **TBMM National Palaces** (1994/1995): 72.





**Şekil 4.3.105: Camlı Köşk'te Yer Alan "Gavea-Paris" Markalı Cam Piyano ve Lir Arkalıklı Sandalyesi**

---

Suha Umur, "A Turkish Piano at Dolmabahçe Palace", **TBMM National Palaces** (1994/1995): 72.



**Şekil 4.3.106: 19 Numaralı Odada Yer Alan Kuyruklu Piyano**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)



**Şekil 4.3.107: 61 Numaralı Holde Sergilenen Org**

---

Fotoğraf: Hilda Lostar (2010)

## KAYNAKÇA

**150 Yılın Sessiz Tanıkları, Saray Porselenlerinden İzler.** TBMM Milli Saraylar Başkanlığı Kataloğu.

Aksoy, Bülent. **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki.** İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003.

\_\_\_\_\_. "Tanzimattan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma". **Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi.** c.5. İletişim Yayınları, 1985:1213-1236.

Alparslan, Ali."Mahmud II." **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi.** c.2. İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık, 1999:62.

Altar, Cevat Memduh. **Opera Tarihi IV.** İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

Aracı, Emre. **Donizetti Paşa Osmanlı Sarayı'nın İtalyan Maestrosu .** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.

\_\_\_\_\_. **Hanedandan Bir Ressam Abdülmecit Efendi.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.

\_\_\_\_\_. **İstanbul'dan Londra'ya.** [CD] İstanbul: Kalan Plak, 2005.

\_\_\_\_\_. **Osmanlı Sarayı'nda Avrupa Müziği.** [CD]. İstanbul:Kalan Plak, 2000.

Ataman, Sadi Yaver. "**Atatürk ve Türk Musikisi.** www.kultur.gov.tr/belge.aspx. [05.05.2010].

Atasoy, Nurhan. "Dolmabahçe Sarayı ve Eski Türk Gelenekleri". **TBMM Milli Saraylar.** s.4 (2008): 7-12.

Ayyıldız,Nigâr. **II. Abdülhamid Dönemi Saray Merasimleri.** İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2008.

Bardakçı, Murat. **Sultani Besteler.** İstanbul: Pan Yayıncılık, 1997.

Batur, Afife."Balyan, Garabed Amira." **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi.** c.2. İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık, 1999:289.

Ergin, Nihat. **Yıldız Sarayı'nda Müzik. Abdülhamid II. Dönemi.** Ankara: TC Kültür Bakanlığı Osmanlı Eserleri Dizisi, 1999.

Erbay, Mutlu. "Saraylarımızın Turizm Sektöründeki Yeri". **Dünya Gazetesi,** 30 Haziran 1997.

Esemali, Deniz. **Osmanlı Sarayı ve Dolmabahçe.** İstanbul: Homer Kitabevi, 2002.

Evren, Burçak. **İstanbul'daki İtalyan İzi.** Ferrolı, 2007.

Güntekin, Mehmet. "Donizetti Paşa". **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi.** c1.İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık, 1999:380.

- İrtem, Süleyman Kâni. **Osmanlı Sarayı ve Haremin İç Yüzü**. İstanbul: Temel Yayınları, 1999.
- Karahüseyin, Güller. **Bir Döneme Işık Tutanlar**. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayını, 2009.
- Karal, Enver Ziya. **Tarih Notları**. İstanbul: Ülkü Basımevi, 1941.
- Kosal, Vedat. **Osmanlı'da Klasik Batı Müziği**. İstanbul: 1980.
- Kösemihal, Mahmut Ragıp. **Türk Askeri Mızıkaları Tarihi**. İstanbul: Maarif Basımevi, 1955.
- \_\_\_\_\_. **Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri**. İstanbul: Numune Matbaası, 1939.
- Kulin, Ayşe. **Bir Tatlı Huzur**. İstanbul: Everest Yayınları, 1996.
- "Kurumsal Kimlik". [www.parnas.com.tr/sf-index-of-Kurumsal\\_Kimlik-cp-429\\_430.htm](http://www.parnas.com.tr/sf-index-of-Kurumsal_Kimlik-cp-429_430.htm) [05.05.2010].
- Toros, Taha. "Liszt'den Anılar". **Tarih ve Toplum**, s. 65, (1989):35-37.
- "Osmanlı İmparatorluğu". **Meydan Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**. c.12. İstanbul: Milliyet A.Ş., 1986:6441-6444.
- Minasyan, Agop. "Osmanlı Sarayı'nın Mimarlığını Yapan Balyan Sülâlesi". Lisans Bitirme Tezi. İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi, 1973.
- Mülayim, Selçuk. **Sanata Giriş**. 5. bs. İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi, 1994.
- Okay, Ayla. **Kurum Kimliği**. İstanbul: Kapital Medya A.Ş., 2005.
- Osmanoğlu, Ayşe. **Babam Sultan Abdülhamid**. İstanbul: Selis Kitaplar, 2008.
- Öner, Sema. "Dolmabahçe Saray Kompleksini Oluşturan Yapıların Değerlendirilmesinde Yeni Bulgular". **TBMM Milli Saraylar 1994/1995**. (1996): 114-135.
- Özpekel, Osman Nuri. "Şair ve Bestekâr Osmanlı Padişahları". **Osmanlı Kültür ve Sanat**. c.2. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 1999: 623-624.
- Öz, Tahsin. **Mimar Mehmed Ağa ve Risale-i Mimariye**. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası, 1944.
- Pamukciyan, Kevork. **Zamanlar, Mekânlar, İnsanlar**. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2003.
- Sakaoğlu, Necdet. "Mahmud II". **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**. c.2. İstanbul: Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık, 1999: 61-62.
- \_\_\_\_\_. "Yeni Saraylarda Hayat". **TBMM Milli Saraylar Yayını**. s.1 (1999): 26-30.
- Saz, Leyla. **Anılar. 19. Yüzyılda Saray Haremi**. İstanbul: Cumhuriyet Kitap Kulübü Yayınları, 2000.
- Seçkin, Nalân. **Safiye Ayla**. İstanbul: Everest Yayınevi, 1998.

Sezgin, Candan. **Sanayi Devrimi Yıllarında Osmanlı Saraylarında Sanayi ve Teknoloji Araçları**. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayını, 2004.

Sözen, Metin. **Devletin Evi Saray**. İstanbul: Sandoz Kültür Yayınları, 1999.

Şakir, Ziya. "Saray Harem Musıkisi ve Harem Bandoosu". **Resimli Tarih Mecmuası**. s.48 (1953): 2759-2761.

Şen, Hasan Oral. **Gönül Saraylarında Bir Sultan**. [CD]. Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, 1999.

Milli Saraylar. "TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Faaliyet Raporu 2003-2005". [www.millisaraylar.gov.tr](http://www.millisaraylar.gov.tr). [04.04.2009].

Topuz, Hıfzı. **Abdülmeçid**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2009.

Tuğlacı, Pars. **Mehterhane'den Bando'ya**. İstanbul: Cem Yayınevi, 1986.

\_\_\_\_\_. **Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi**. İstanbul: İnkilâp ve Aka Yayınevi, 1981.

Umur, Suha. "A Turkish Piano at Dolmabahçe Palaces". **TBMM National Palaces**, (1994): 70-77.

\_\_\_\_\_. "Abdülmeçid Opera ve Dolmabahçe Saray Tiyatrosu". **TBMM Milli Saraylar**. s.1 (1987): 56-60.

\_\_\_\_\_. "Abdülaziz, Beyoğlu ve Naum Tiyatrosu". **TBMM Milli Saraylar**. (1993): 74-78.

Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. **Osmanlı Tarihi**. c.3. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988.

Yum, Şule. "Dolmabahçe Sarayı ve Meşkhane Üzerine Görüşler". s.2. **TBMM Milli Saraylar**. 52-54.

\_\_\_\_\_. "Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde Batılılaşan Saray Müziği". **TBMM Milli Saraylar**. s.3. (2006): 124-132.

\_\_\_\_\_. "Osmanlı Sarayında Müzik". **TBMM Milli Saraylar**. s.1 (1999): 192.-197.

**EKLER**

---

## Ek 1. Balyan Ailesi ve Osmanlı Mimarisi'ndeki Önemi

Dünya mimarlık tarihi içinde belli bir yere sahip olan Osmanlı mimarisinin, döneminin siyasal, idari ve ekonomik kalkınmasının yadsınamaz katkısıyla XVI. yüzyılda doruğa ulaştığı görülür.

Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemleri'nde genellikle, serbest ve gezginci gruplar halinde faaliyet gösterdikleri anlaşılan ve Balyan Ailesi'nin ilk mimarlarının da aralarında bulunduğu, mimar ve mimariyle ilgilenen sanatçıların, beylikten devlete, devletten imparatorluğa ulaşan topraklar üzerinde ve hızla gelişen şehirleşme süreci içinde yeterli olamayacakları anlaşıldığından, önce pay-i tahttaki "Hassa Mimarlar Ocağı" kurulur. Ardından da teşkilâtın alt kuruluşları olan taşra teşkilâtı düzenlemelerine gidilir. 1453 yılından sonraki bir tarihte başlayan Hassa Mimarlar Ocağı'nın faaliyetleri, devletin gittikçe büyüyen olanakları ile birleştirilerek XVI. yüzyılın başlarında "Klâsik Osmanlı Mimarisi Dönemi" nin ilk basamaklarına ulaşılır. 1538 yılında bu teşkilâtın başına getirilen Mimar Sinan'ın çalışmalarının yanı sıra teşkilâtın, başkentten, imparatorluğun en küçük kasabalarına kadar uzanan etkinliği, belli bir düzenleme zincirini işaret eder<sup>123</sup>.

Mimar Sinan'dan sonra Osmanlı Devleti mimarbaşılığına getirilen, Mimar Sinan'ın kalfalarından Mimar Davud Ağa ve Sedefkâr Mehmed Ağa,<sup>124</sup> askeri bir imparatorluk olan Osmanlı İmparatorluğu'nun, fethedilen yerlerde ihtiyaçları karşılayacak çeşitli yapılar, savunma, barınma, ulaşım ve ibadet mekânları için gerekli olan inşa işlerini yürütmekle görevli Hassa Mimarlar Ocağı'nın başına getirilerek, geleneksel usta-çırak ilişkisine dayalı düzen sürdürülür.

Aynı şekilde, geleneksel Anadolu mimarisi içinde yetişen bir mimar ailenin bireyi olan Kayserili keresteci Bali Usta, XVIII. yüzyıl başlarında İstanbul'a gelip hassa mimarı olur. Ölümünden sonra, yerine oğlu Krikor Amira Balyan geçer ve böylece dört kuşak ard arda baba-oğul ve kardeşler olarak tüm bireyleri hassa mimarı olarak hizmet verip Osmanlı İmparatorluğu'na, Dolmabahçe Sarayı'nın da aralarında bulunduğu pek çok eser kazandırılırlar.

Kalabalık bir soyağacı oluşturan bu ailenin mimar olarak öne çıkan bireyleri kronolojik olarak şöyle sıralanır: Bali Kalfa (ö. 1803), Krikor Amira Balyan (1764-1831), Senekerim Amira Balyan (ö. 1833), Garabed Amira Balyan (1800-1866), Nigoğos Bey Balyan (1826-1858), Agop Bey Balyan (1837-1875), Sarkis Bey Balyan (1831-1899), Simon Bey Balyan (1846-1894), Levon Bey Balyan (1855-1925).<sup>125</sup>

XVIII. ve özellikle XIX. yüzyıl başlarında, topraklarının önemli bir bölümü Avrupa'da olan Osmanlı İmparatorluğu, Batı Avrupa'daki sanayi devriminin sonuçlarından en çok etkilenen ülkelerden biri olur. İmparatorluğun gerilemesiyle eş zamanlı gelişen bu oluşum, bir açıdan İmparatorluğun sanayi devrimi dengelerine kendini uyarılama çabaları olarak da nitelendirilebilir. Ancak, yine bu dönem, zengin doğa ve hammadde kaynakları, ilginç coğrafi konumu ile Osmanlı toprakları, kendi hâkimiyetleri için mücadele eden sanayi ülkelerinin de ilgi alanıdır. Bu açıdan bakıldığında ise batılılaşma, İmparatorluğun ekonomik ve politik bağımlılığı için hesaplı bir politikanın aracı olarak da görülebilir<sup>126</sup>.

Batiya açılışın ilk evresinde Osmanlı mimarlığının en çok etkilendiği alan sivil mimari ve çevre düzenleme olur. İlk örneklerini Kâğıthane düzenlemesinde ve Sa'dabad Kasrı'nda

<sup>123</sup> Selçuk Mülayim, **Sanata Giriş**, 2. Bs. (İstanbul: Bilim ve Teknik Yayınevi, 1994), 260.

<sup>124</sup> Tahsin Öz, **Mimar Mehmed Ağa ve Risale-i Mimariye**, (İstanbul: Cumhuriyet Matbaası, 1944), 8.

<sup>125</sup> Kevork Pamukciyan, **Zamanlar, Mekânlar, İnsanlar**, (İstanbul: Aras Yayıncılık, 2003), 126.

<sup>126</sup> Pars Tuğlacı, **Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi**, (İstanbul: İnkılap ve Aka, 1981), 335.



veren bu açılış, Osmanlı mimarlığı için bir ivme ve yenilenme olur ve mimarlık tarihine “Osmanlı Barok” u olarak geçen özgün bir üslup getirir.

İmparatorluk yapımlarında başlayan ve ardı ardına saray ve kasır yapılarıyla çoğalan ve yayılan değişme, Avrupa şehirlerinin kentsel gelişimini Osmanlı'nın başkentine taşıyarak, İstanbul'u tarihinin en görkemli yapısal değişimine ulaştırır.

Batiya açılımın ilk denemelerinden ve XVIII. yüzyıldaki birikim ve hazırlıklarından sonra ivmenin arttığı ve kökten değişimlerin başladığı evrede, Balyan'ların Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentinin imar sahnesine çıktığı görülür.

Bizans dönemlerinden itibaren, Anadolu'nun doğusunda kendilerine ait özgün bir mimari yaratarak tapınak, saray, hamam, türbe ve manastırlar inşa etmiş bir kavim olan Ermeniler, Selçuklular'ın 1071'de Anadolu'ya gelip yerleşmesiyle onlarla kaynaşarak, birçok alanda olduğu gibi, sanat alanında da Selçuklular'a yardımcı olarak kendi yapıtlarında gösterdikleri hüneri bu kez Anadolu Selçuklu mimari eserlerinde de gösterirler. Nitekim, bu döneme ait cami, medrese, kümbet gibi yapılarda Ermeni ve Selçuklu sanatlarının birbirine karşılıklı etkileri açıkça görülür. Her tür İslâmi yapıların inşasında katkıda bulunma geleneklerini Osmanlı döneminde de sürdüren bu kavmin mimarlarının uzantısı olarak, kökenleri eskilere dayanan Kayserili bir aileden gelen Balyanlar, yüzyıllardan beri genlerinde taşıdıkları Anadolu geleneğine ait sanatsal birikimlerini, İmparatorluğun başkentini çağdaşlaştırmaya ve güzelleştirmeye yönelik büyük çabalara harcarlar.

Balyan'ların Osmanlı sarayındaki itibarları kuşkusuz öncelikle onların yapım alanındaki birikim ve yeteneklerine dayanır. Aile mesleği geleneği, hassa mimarı veya hassa başmimarı olarak ailenin sahip olduğu süreklilik, Balyanlar'ın başat özelliğini oluşturur. Ortaçağ zanaatkâr ailelerini hatırlatan, babadan oğula ve kardeşten kardeşe aktarılan deneyim, ailenin başarı grafiğini devamlı artırır ve bu adın hatırlanıp öğrenilmesine etkin olur.

Balyan ailesinin ilk üç kuşağının mimarları mesleği, geleneksel usta-çırak yöntemi ile en alt basamaktan başlayarak, işin içinde çalışarak öğrenirler. XIX. yüzyılın ikinci yarısında koşullar değişir ve geleneksel eğitimden gelen Garabed Balyan, çağının gereksinimlerini öngörerek, oğullarını akademik eğitime yönlendirir. Kapalı bir baba işliği ile sınırlı meslek hazırlığının yerini, Saint-Barbe veya Ecole de Beaux Arts öğretimine bırakması hızlı bir açılışı örnekler<sup>127</sup>.

Balyan Ailesi, değişen dünya dengeleri ve batıya açılmanın gerekliliklerine bağlı olarak bu dönemde Osmanlı yöneticilerinin kararlarını, geleneksel birikimleri, yetenekleri ve daima yenilenen çağdaş eğitimleri ile hayata geçirebilen mimarlar topluluğunu oluşturur. Balyan'ların asıl tarihi işlevi, meslek etkinlikleri açısından bakıldığında fark edilir. Bu mimarlar, büyük ve özgün bir mimarlık geleneğinin ve kültürünün, çok farklı ve yeni bir tarih ve kültürle karşılaşmasında arakesitin yumuşak, anlamlı ve zengin olmasını sağlar<sup>128</sup>.

Yüzyıl sonunun yabancı mimarlar dönemi ile karşılaştırıldığında, Balyanlar'ın toplu yapı listesinin pek çok yapısında, kendini belki hemen ele vermeyen ama yüzeysel olmayan bir bakışla incelendiğinde fark edilen yerellik, özgünlük ve Osmanlı geleneğine bağlı bir espri ve sağlamlık göze çarpar. Özgün ve büyük bir mimarlık geleneğinin içinde olduklarının farkında ve bilincinde olma, bu mimarlarda geleneği doğrular bir yapı yapma tutkusu olarak belirir. Bu tutku, Balyan Ailesi'nin en genel ve ortak özelliği olup, bu özellik, büyük organizasyonlarla uluslar arası düzeyi tutturma istek ve çabasına dönüşür.

Osmanlı padişahlarından Sultan III. Selim, Sultan II. Mahmud, Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz, Sultan V. Murad ve Sultan, II. Abdülhamid dönemlerini kapsayan, yaklaşık 200 yıllık imar faaliyetleri sırasında Balyan Ailesi, saray mimarları olarak pek çok sayıda bina yapmış, onarmış, padişahlar ve devlet ricali tarafından her zaman iltifata mazhar olmuş,

<sup>127</sup> Age, 336.

<sup>128</sup> Age, 336.

İmparatorluk başkentine kazandırdıkları büyük eserlerle “Ser Mimar-ı Devlet” ünvanı ile Osmanlı İmparatorluğu’nun başmimarlığına yükselmişlerdir<sup>129</sup>.

## **Balyan Ailesinin Üyeleri ve Eserleri**

**Merametçi Bali Kalfa** (? -1803)

**Krikor Amira Balyan** (1764-1831)

Saray ve Kasırlar :

Akıntıburnu Sarayı  
Aynalıkavak Kasrı  
Bağ-ı Ferah  
Beşiktaş Sarayı  
Çağlayan Kasrı  
Defterdarburnu Sarayı  
Eski Saray (Sarayburnu)  
Kasr-ı Cedid ve Daire-i Cedid

Kışlalar :

Balmumcu Çiftliği Kışlası  
Davutpaşa Kışlası  
Maltepe Kışlası  
Rami Kışlası  
Selimiye Kışlası  
Taksim Topçular Kışlası

Cami ve Kiliseler :

Nusretiye Camii  
Kayseri’de bir kilise  
Kumkapı Meryemana Kilisesi

Çeşitli Yapılar :

Darbhane-i Amire  
Eski Ahşap Serasker Kulesi  
Topuzlu Bendi  
Valide Bendi

**Senekerim Amira Balyan** (? -1833)

Beyazıt Yangın Kulesi (Serasker Kulesi)

---

<sup>129</sup> Age, 337.

## **Garabed Amira Balyan (1800-1866)**

### Saray ve Kasırlar :

Bayıldım Kasrı  
Cemile ve Münire Sultan Sahil Sarayları  
Çifte Saraylar  
Dolmabahçe Sarayı  
Eski Çırağan Sarayı  
İzmit Hünkâr Kasrı

### Kışlalar :

Gümüşsuyu Kışlası  
Kuleli Süvari Kışlası

### Su Tesisleri :

II. Mahmud Bendi  
II. Mahmud Sebili  
Kirazlı Bendi  
Terkos Tesisi

### Fabrikalar :

Bakırköy Basmahanesi  
Beykoz Kösele Fabrikası  
İzmit Çuhahanesi  
Hereke Dokumahanesi  
Zeytinburnu Demir-Çelik Fabrikası

### Hastahaneler:

Gümüşsuyu Hastahanesi  
Yedikule Ermeni Hastahanesi

### Camiler :

Dolmabahçe Camii

### Kiliseler :

Bandırma Surp Sarkis Kilisesi  
Bayburt Lison Köyü Kilisesi  
Beşiktaş Surp Asdvadzadzin Kilisesi  
Kuruçeşme Surp Haç Kilisesi  
Beyoğlu Üç Horan Kilisesi  
Zeytinburnu Surp Hagop Kilisesi

### Okullar :

Mekteb-i Hayriye  
Sipahi Ocağı

Üsküdar Cemaran Okulu

Çeşitli Yapılar :

II. Mahmud Türbesi

**Nigoğos Balyan (1826-1858)**

Saray ve Kasırlar :

Adile Sultan Kasrı  
Beykoz Kasrı  
Dolmabahçe Sarayı  
Göksu Kasrı  
Ihlamur Kasrı  
Yeni Çırağan Sarayı

Camiler :

Çırağan Camii  
Dolmabahçe Camii  
Ortaköy Camii

Çeşitli Yapılar :

Dolmabahçe Saray Tiyatrosu  
Tophane Saat Kulesi

**Agop Balyan (1837-1875)**

Camiler :

Aksaray Valide Camii

Köşkler :

Beykoz Tokat Köşkü  
Mercan Ali Paşa Köşkü  
Hıdiv İsmail Paşa Köşkü  
Üsküdar Valide Sultan Köşkü

Saraylar :

Beylerbeyi Sarayı  
Yeni Çırağan Sarayı

**Sarkis Balyan (1831-1899)**

Saray ve Kasırlar :

Alemdağ Av Kasrı  
Ayazağa Kasrı

Ayazağa Av Kasrı  
Baltalimanı Sarayı  
Beylerbeyi Sarayı  
Çağlayan Kasrı  
İzmit Hekimpaşa Kasrı  
İzmit Sultaniye Kasrı  
Kalender Kasrı  
Kandilli Adile Sultan Sarayı  
Küçükçekmece Kasrı  
Mecidiye Kasrı  
Serdar Kasrı  
Tokat Av Kasrı  
Validebağı Kasrı  
Yıldız Sarayı  
Zincirlikuyu Kasrı  
Çırağan Sarayı

Camiler :

Aksaray Valide Camii  
Çağlayan Camii  
Hamidiye Camii  
Maçka Aziziye Camii

Kışlalar :

Maçka Silâhhanesi  
Taşkışla

Çeşitli Yapılar:

Beşiktaş Makruhyan Okulu  
Çırağan Karakolhanesi  
Hamidiye Saat Kulesi  
Maçka Karakolhanesi

**Simon Balyan** (1846-1894)

Çeşitli Yapılar :

Maçka Karakolhanesi  
Maçka Silâhhanesi  
Yıldız Köşkü

**Levon Balyan** (1855-?)

## Ek 1a. Garabed Amira Balyan (1800-1866)

Mimarlık tarihine adını “Dolmabahçe Sarayı’nın mimarı” olarak yazdıran Garabed Amira Balyan 1800 yılında doğar. Bazı kaynaklarda doğum yeri olarak İstanbul olarak gösterilse de Papert’in dinsel önder vekili vaiz Dimoteos 1881’de şöyle yazar; “Mintikamızın (Bayburt) köyleri içinde Lsonk adlı seksen haneli Ermenilere ait bir köy bulunmakta olup saray mimarı merhum Garabed Amira’nın doğduğu köydür”<sup>130</sup>.

Garabed Balyan’ın çocukluğu ve öğrenimi konusunda elimizde bir bilgi yoktur. Yine bu dönemde, yani XIX. asrın başlangıcında İstanbul’da normal öğretim yapan cemaat okulları bulunmadığı gibi, bir çocuğun eğitim ve öğretim için Avrupa’ya gönderilmesi gibi bir adet de yoktur. 1790’dan sonra İstanbul’un çeşitli semtlerinde semt okullarının açıldığına şahit olunur (Kumkapı 1790, Balat 1796, Üsküdar 1797, Ortaköy ve Kuruçeşme 1798)<sup>131</sup> ama bunlar da tamamen ilkel koşullar altında öğretim yapmaktadır. Büyük olasılıkla Garabed Balyan evinde özel olarak görevlendirilen öğretmenlerin yönetimi altında ilk öğrenimini görmüş ve babasının eli altında da mimari öğrenimini alıp geliştirmiş olmalıdır.

Ondokuzuncu yüzyılın birinci çeyreğinde Ermeni kökenli Osmanlı mimarlarından başka İtalyan mimarlar da İstanbul’da faaliyette bulunuyorlardı. Bunlardan bazıları Krikor Balyan’ın ölümünü bir fırsat bilerek saray mimarı olmak gibi yüksek ve şerefli bir görev ve ünvanı ellerine geçirmek üzere çalıştıkları zaman Harutyun Amira Bezciyan’ın müdahalesi ve aracılığı ile Sultan II. Mahmut Garabed Balyan’ı bu yüksek göreve getirir.<sup>132</sup> Garabed Balyan, daha faaliyete girişmeden doğuya gidip eski ustaların yapım tekniklerini ve yüzyıllardan beri süregelen Anadolu mimarisini yerinde inceleyip, birikimini güçlendirmiş olarak İstanbul’a döner.

Garabed Balyan, Sultan II. Mahmud, Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz dönemlerinin hassa mimarı olup, en verimli çalışma dönemi Sultan Abdülmecid’in hükümdarlık yıllarına rastlar. Yaklaşık otuz yıl süren meslek yaşamında yedi saray ve kasır, dört fabrika, bir kışla, bir cami, yedi kilise, iki hastahane, üç okul, iki su bendi, bir sebil ve bir türbe tasarlayıp inşa eder.

Garabed Balyan’a ait mimari eserler şöyle sıralanır:

### Saray ve Kasırlar :

Bayıldım Kasrı  
Cemile ve Münire Sultan Sahil Sarayları  
Çifte Saraylar  
Dolmabahçe Sarayı  
Eski Çırağan Sarayı  
İzmit Hünkâr Kasrı

### Kışlalar :

Gümüşsuyu Kışlası  
Kuleli Süvari Kışlası

<sup>130</sup> Agop Minasyan, “Osmanlı Sarayı’nın Mimarlığını Yapan Balyan Sülâlesi”, (Lisans Mezuniyet Tezi, İÜ. Edebiyat Fakültesi, 1973), 22.

<sup>131</sup> Age, 23.

<sup>132</sup> Age, 23.

**Su Tesisleri :**

II. Mahmud Bendi  
II. Mahmud Sebili  
Kirazlı Bendi  
Terkos Tesisi

**Fabrikalar :**

Bakırköy Basmahanesi  
Beykoz Kösele Fabrikası  
İzmit Çuhahanesi  
Hereke Dökumahanesi  
Zeytinburnu Demir-Çelik Fabrikası

**Hastahaneler :**

Gümüşsuyu Hastahanesi  
Yedikule Ermeni Hastahanesi

**Camiler :**

Dolmabahçe Camii

**Kiliseler:**

Bandırma Surp Sarkis Kilisesi  
Bayburt Lsonk Köyü Kilisesi  
Beşiktaş Surp Asdvadzadzin Kilisesi  
Kuruçeşme Surp Haç Kilisesi  
Beyoğlu Üç Horan Kilisesi  
Zeytinburnu Surp Hagop Kilisesi

**Okullar :**

Mekteb-i Harbiye  
Sipahi Ocağı  
Üsküdar Cemaran Okulu

**Çeşitli Yapılar :**

II. Mahmud Türbesi

Bu eserlerin büyük bölümü bugün ayaktadır ve çoğunluğu sağlam olup özgün durumunu korumaktadır. Hemen tümü de birinci derece eski eser sayılarak koruma altına alınmıştır.

Garabed Kalfa'nın ailenin en usta mimarlarından biri olduğu bellidir. Dolmabahçe Sarayı düzenlemesi tek başına buna tanıklık edecek güçte bir gerçekleştirilmiştir. Saray, İstanbul için kentsel ölçekte belirleyici olan karar ve tercihlerin görselleştirilmesi özelliğini taşır. Bu karar ve tercihler doğrultusunda Garabed Kalfa, olasılıkla İstanbul'a Avrupa başkentlerinin görünümünü getirmek isteyen Sultan Abdülmecid'in istek ve eğilimleri uyarınca Tophane tesislerinden, Fındıklı'daki Çifte Saraylar'dan geçerek Ortaköy'e uzanan sahil şeridini alan, tepedeki büyük kışlalar kuşağı ile tutularak sivil yerleşime kapalı ve elemanları zamanla tamamlanıp gelişen bir imparatorluk alanı kurulmasını tasarlamıştır. Bu tasarım her şeyden önce bu kentsel boyutu ile önemlidir. Bir yanı denize açık bütün bir vadiyi içeren, o günkü kentsel sınırların bitiminde ve Boğaz girişinde yer alan bu "imperial" mahalle, konumu ve topografyasıyla yer seçimindeki dikkati işaret eder. Düzenleme daha sonraki Harbiye-Maçka

ekseninin ve Boğaz'ın Avrupa yakasının gelişmesini yönlendirmiş, özellikle o yıllara kadar çevre yerleşmesi niteliğindeki bu kıyıların İstanbul'un anıtsal dokusuna katılmasını sağlayan büyük yapımların başlatıcısı olmuş olmalıdır<sup>133</sup>.

Dolmabahçe Sarayı'nın mimarı Garabed Balyan iki kez evlenir. Birinci eşinin ismi Nazeni'dir. Ne var ki Bayan Nazeni 1842 yılında doğum yaparken ölür. Bayan Nazeni'nin bebeğinin yaşayıp yaşamadığı sorusunun cevabını bulmak bugün için mümkün olmamıştır ancak gömüldüğü yer Beşiktaş Ermeni Mezarlığı'dır<sup>134</sup>.

Garabed Balyan, birinci eşi Nazeni'nin ölümünden sonra ikinci kez evlenir. İkinci eşinin kim olduğuna dair Teotik, onun bir dul hanım olduğunu yazar<sup>135</sup>. Bu konuda en aydınlatıcı bilgiyi Manzume-i Efkâr gazetesinde buluruz. Bu gazetenin 30 Temmuz 1883 tarihli nüshasında "Matem" başlığı altında şu haber yer alır:

"Seray-ı Humayun baş mimarı müteveffa Balyan Garabed Ağa zevce-i muhteremesi olan Maritsa Hanımefendi, bugün saat sekizde, cenazesi Kuruçeşme Kilisesi'ne ve andan dahi mahalli mezbur kabristanına nakl ile defn edilecektir".

Bu haberle, onun ikinci eşinin adının Maritsa olduğunu anlarız.

Garabed Balyan'ın ilk eşinden 11, ikinci eşinden ise 2 çocuğu olmuştur.

İlk eşi Nazeni Hanım'dan olan çocuklarının adları şöyledir:

Andon, Nigoğos, Mariam, Sarkis, İsguhi, Soğome, Krikor, Hagop, Mıgırđıç, Diruhi, Huliane.

İkinci eşi Maritsa'dan olan çocuklarının isimleri ise, Simon ve Sofia'dır.

Garabed Amira Balyan'ın ölüm tarihi 1866 dır. O gece Beşiktaş'taki evinde misafirleri olan Kevork Efendi Papazyan ve Boğos Efendi Aşıranyan ile sohbet ederken aniden yere yıkılınca misafirler bayıldığını sanarak müdahale ederler fakat kımıldamadığını görünce doktor çağırırlar ve acı gerçeği öğrenirler<sup>136</sup>.

Cenazesi ertesi gün Beşiktaş kilisesinde Patriğin ve yüksek din adamlarının katıldığı büyük bir törenle kaldırılarak, Beşiktaş mezarlığında toprağa verilir<sup>137</sup>.

Dolmabahçe Sarayı'nın yapımı sırasında Garabed Balyan'a çok pahalıya, hatta diyebiliriz ki hayatına malolabilecek bir olaydan söz etmeden geçmemeliyiz.

Vahram Parunyan "Surp Pırgıç Hastahanesi Tarihi" adlı seri makalesinde olayı şöyle anlatır;

"Garabed Balyan 18. yüzyıldan kalma tahta bir yapı olan Beşiktaş Meryem Ana Kilisesi'ni (Surp Asdvadzadzin) tamir etmeyi tasarlamıştı fakat bu dileğini Amire ve işçiler arasında patlak veren olaylardan ötürü gerçekleştirilememişti. Sultandan Dolmabahçe Sarayı'nı yapması için emir aldığı zaman, Saray'dan yaklaşık yarım kilometre uzaklıkta bulunan kilisenin tamirini de saray ile paralel olarak yapması hususunda sultandan izin istedi ve izni alabildi.

Sarayın inşa işleri yolunda ilerlerken Garabed Balyan da her sabah atı ile Topkapı Sarayı'na giderek önceki günkü çalışmalar hakkında Sultan'a bilgiler veriyordu. Her ne kadar Sultan haftada birkaç kez inşaat çalışmalarını görmeye geliyordu ise de, ayrıca Balyan'ın da her sabah kendisine bilgi vermesi için özel emir vermişti.

<sup>133</sup> Tuğlacı, age, 338.

<sup>134</sup> Minasyan, age, 30.

<sup>135</sup> Age, 26.

<sup>136</sup> Age, 24.

<sup>137</sup> Age, 24.



Yine bir gün tekrar Sultan'ın huzuruna çıkan Garabed Balyan her zaman güler yüzlü, tatlı dilli olan padişahı bu sefer kızgın bir halde bulur. Padişah bağıarak şöyle der:

“Balyan Efendi, eğer sarayıma ait malzemeleri Beşiktaş'taki kilisenin inşası için kullanırsan kafanı uçururum!”

Balyan korku ile eğilip Sultan'n eteğini öpeceği sırada Sultan tekrar bağıarak:

“Git şuradan aksi takdirde kiliseni başına yıkarım!”

Balyan bu sözler üzerine çok korkarak hem kendi başı, hem de kilisesi için Sultan'ın huzurundan koşarcasına ayrılır. Atını dört nala koşturarak ve halkın şaşkın bakışları arasından geçerek, Galata'ya geçmek için kayığa binmeden (o zamanlarda henüz köprü yoktur) Haliç'in bütün turunu yaparak Hasköy ve Halıcıoğlu üzerinden kan revan içinde Dolmabahçe'ye varır. Orada hemen emir vererek kilise için yaptırmış olduğu 8-10 sütunu Saray'ın yola bakan ve dışarıya taşkın camekânlı salonun altına yerleştirir.

Sarayın yapı üslûbu ile hiçbir şekilde bağdaşmayan bu sütunlar aslında Beşiktaş kilisesi için yaptırıldığı halde Sultan Abdülmecid'in kızgınlığı yüzünden Saray'ın bu kısmı için mecburen kullanılır.

Söz konusu bu sütunları bugün de görmek mümkündür. Beşiktaş'a doğru gidildiğinde ağaçların arkasında Camlı Köşk'ü görürüz. Sade ve oldukça uzun bir teras gibidir ancak bunun varlığı gerek estetik ve gerekse mimari üslûp yönünden tamamen gereksizdir. İşte söz konusu sütunlar bunun altındadır<sup>138</sup> .”

Sütunların kilise inşaatında kullanılacağını padişaha ihbar eden ise yine aynı yazara göre evvelce Sarkis Balyan tarafından kovulan bir taş ustasıdır<sup>139</sup> .

## **Ek 1b. Nigoğos Amira Balyan (1826-1858)**

Dolmabahçe Sarayı'nın Muayede Salonu'nun ve ana girişlerinin tasarımı kendisine atfedilen Nigoğos Amira Balyan, Garabed Amira Balyan'ın ikinci çocuğu olup 19 Kasım 1826'da İstanbul'da doğar. İlköğrenimini evinde ailesi içinde almış olan Nigoğos, annesinin ölümünden sonra, mimarlık eğitimi için Paris'e gönderilir.

Paris'e gidiş tarihinin 1842 veya 1843 mü olduğu kesinlik kazanmamıştır. Yine aynı şekilde bir fikir ayrılığı da onu Paris'e götüren şahsın Hovhannes Amira Dadyan mı yoksa Haçadur Bardizbanyan mı olduğudur. Bu konuda İzmir'de yayınlanmış olan Arşaluys Araradyan Gazetesi konuya ışık tutar:

“Sarayın akaryakıtçısı Hovhannes Ağa Dadyan, Çarşamba günü Sesostris adlı Fransız gemisi ile İzmir'e vardı. Ağa'nın beraberinde iki çocuğu ve Saray Mimarı Muhterem Garabed Ağa'nın oğlu Nigoğos Ağa da bulunuyordu. Nigoğos Ağa mimarlık sanatını öğrenmek üzere Paris'e gitmektedir.”<sup>140</sup>

Gazetenin bu haberine göre Nigoğos Balyan'ı Paris'e götüren şahıs Bardizbanyan değil Dadyan'dır. Nigoğos Balyan'ın Fransa'daki öğrenim hayatı hakkında Meğu gazetesi, onun temel eğitimden sonra Sainte Barbe okulunda mimarlık öğrenimi gördüğünü yazar. Nigoğos Balyan orada çalışkanlığı ve dürüstlüğü sayesinde öğretmenlerinin sevgi ve takdirlerini kazanmış olup, Okul müdürü B. Labrouste onunla iftihar edip her zaman hatırlamaktadır.

<sup>138</sup> Age, 46.

<sup>139</sup> Age, 46.

<sup>140</sup> Age, 46.

Yine aynı gazete onun ağır bir hastalık geçirdiğini, ölüme çok yaklaştığını da okuyucuya nakleder.<sup>141</sup>

Zamanın fikir adamlarında Rusinyan'a göre, hastalığında çok kan kaybeden Nigoğos'a önce verem teşhisi konur, fakat okulunun müdürü B. Labrouste'un getirttiği altı uzman doktor ve özellikle Dr. Bouyest onun verem olmadığını ancak vücudundaki fazla kanın devamlı alınması gerektiğine karar verip 18 gün süren bir dizi tedavi uygular. 18 günün sonunda Nigoğos'ta iyileşme belirtileri görülür.<sup>142</sup>

Nigoğos Balyan 1845 yılında öğrenimini bitirerek İstanbul'a döner.<sup>143</sup> İstanbul'a döner dönmez Sultan Abdülmecid tarafından kendisine bir iş teklif emri gelir. Bu, Avrupa tarzı bir kütüphanedir. Bu konuda Hayasdan gazetesinde şöyle bir habere rastlanır:

"Cemaatimiz gençlerinden Paris'e gidip eğitim ve öğrenim görenler marifetlerini başkentte göstererek yalnız kendileri için değil, milletimiz için dahi iftihar nedeni olmaktadır. Bunlardan biri de Saray Mimarı çok saygıdeğer Garabed Amira'nın oğlu Nigoğos Ağa'dır. Şimdi onun mimari sanatı içindeki ustalığı hakkında konuşalım:

Çok kudretli hükümdarımız onun Paris'ten döndüğünü haber alınca kendisine ait Çırağan Sarayı'nın içine Avrupai tarzda bir kitaplık yapması için emir buyurur. Henüz çok genç ve tecrübesiz olmasına rağmen işi üzerine alarak güzel ve göz alıcı bir kitaplık yapar. Çok kudretli Hükümdar yapılan işi görünce çok beğenip, sevincini açıklamak üzere genç ustaya göğsünde taşımak üzere büyük bir iftihar nişanı sunmuştur".

Yine, Sultan Rumeli yolculuğuna çıkmadan birkaç gün önce Mimar Nigoğos Ağa'ya merkezi plânlı bir köşkün Çırağan Sarayı'nın karşısındaki geniş bahçede yapılması hakkında emir verir. Padişah aynı zamanda bunun yolculuk dönüşünde bitmiş olmasını da ister. Değerli Nigoğos Ağa çok kudretli Hükümdar'ın isteği üzerine yapıyı kısa zamanda bitirir. Bu köşkün bulunduğu yer yokuş aşağı olduğundan, altını doldurmak suretiyle kârgir bir kat da inşa edilerek hizmetlilere tahsis olunur. Bu kısmın üstündeki yuvarlağın çapı 18 kulaç olup 12 sütunu vardır. Bunun üzerindeki şemsiye şeklindeki dam kısmı Çin mimarisini andırmaktadır.

Böyle bir yapı şehrimizde ilk defa yapılmış olup Moresko adı ile anılmaktadır.<sup>144</sup>

1851 yılında Sultan Abdülmecid Nigoğos Balyan'ı görevli olarak İzmit'e gönderir. Onunla beraber olanların içinde Minas Kalfa da bulunmaktadır. Bunlar Eser-i Cerid adlı vapur ile seyahat ederek 23 Haziran 1851'de İzmit'e varırlar.<sup>145</sup>

Sultan Abdülmecid'in, Nigoğos Balyan'ı ne derece takdir ettiği hakkında dönemin gazetesi Masis'te şunlar yazar:

Saray Mimarı çok saygıdeğer Nigoğos Ağa Balyan

Bay Dilet, Fransız mimar

Bay Riter, Fransız mimar

Bay Tassk, Fransız mimar

Bay Stim, Fransız mimar

Bay Gordon, İngiliz askeri mimar

---

<sup>141</sup> Age, 46.

<sup>142</sup> Age, 47.

<sup>143</sup> Age, 46.

<sup>144</sup> Age, 48.

<sup>145</sup> Age, 48.

Bay Fossat, İtalyan mimar<sup>146</sup>

Nigoğos Balyan 1846 yılında Sultan Abdülmecid'den iftihar nişanı alır.<sup>147</sup> Bundan başka Berberyan onun Mecidiye nişanını da aldığını zikreder.<sup>148</sup>

Berç Erziyan, Nigoğos Bey Balyan'ın sanat yönünden ustalığı ve sanatının üslûp özellikleri hakkında yazılarında geniş yer verir. "Çırağan Sarayı" başlıklı yazısında söze şöyle başlar:

"Çırağan Sarayı'nın plânları ve modellerinin hazırlanması Nigoğos Balyan tarafından gerçekleştirilmiştir. O tam bir öğrenim görmediği halde kuvvetli hayal gücü ve şahsiyetindeki sanatçılara ait özellikleri sayesinde, öyle sanat eserleri ortaya çıkardı ki, bunlar onun doğal güçlerinin yanında şahsi çalışma ve gayretlerinin derecesini dahi göstermektedirler. Bu sözlerin en iyi şekilde kanıtı Dolmabahçe Sarayı'nın taht salonu (Muayede Salonu), iki büyük kabul kapıları, Göksu Kasrı, Beşiktaş İhlamur Kasrı, Tophane Saat Kulesi, Ortaköy ve Çırağan Camileri'dir. Bunların yanında bu türlü takdir ve sevgi sıfatlarının bir değeri olamaz. Her eserinin içinde onun yaratma gücünü görmek mümkündür. Çırağan Sarayı'nın plânları kendisi için kuğu şarkısı oldu çünkü çalışmalarının karşılığını görmek mutluluğuna erişemedi"...<sup>149</sup>

32 yaşında vefat eden Nigoğos Balyan'ın hayatı kısa sürer ama çok verimli ve dolu geçer. Aile topluluğu şeklinde çalışan Balyan'lar, pek çok yapının tasarım ve uygulama sorumluluğunu birlikte taşırlar. (Dolmabahçe Sarayı'nın inşasında onun da emeği geçtiği için, Garabed Balyan ile birlikte incelenmiştir). Nigoğos Bey de önce babası Garabed Kalfa sonra da kardeşleri Agop, Sarkis ve Simon Beylerle çalışır ancak Nigoğos Balyan'ın salt kendi imzasını taşıyan yapılar şunlardır:

#### **Saray ve Kasırlar :**

Adile Sultan Kasrı  
Beykoz Kasrı  
Dolmabahçe Sarayı (Muayede Salonu, iki büyük kabûl kapısı)  
Göksu Kasrı  
İhlamur Kasrı  
Yeni Çırağan Sarayı

#### **Camiler :**

Çırağan Camisi  
Dolmabahçe Camisi  
Ortaköy Camisi

#### **Çeşitli Yapılar:**

Dolmabahçe Saray Tiyatrosu  
Tophane Saat Kulesi

Dolmabahçe Sarayı'nın Muayede Salonu ve ana girişlerinin tasarımını üstlenen Nigoğos Balyan'ın, dış yapısıyla klasist bir üslûp, oranlama ve uyumla Saray bütünü içinde yer alan Muayede Salonu'nun gerek plân, strüktür, mimari elemanlarının biçim ve kullanımında ve yüzeylerin ele alınışında, gerekse mekân örgütlenmesinde ve nihayet dekorasyonda bir

<sup>146</sup> Age, 48.

<sup>147</sup> Age, 48.

<sup>148</sup> Age, 48.

<sup>149</sup> Age, 52.

faklılıklar ve karşıtlıklar uygulayarak bir Doğu-Batı sentezi oluşturduğu görülür. Ancak tüm benzersizliğine karşın Muayede Salonu, Garabed Balyan'ın yapısına katılan, onunla bütünleşme durumunda olan bir parçadır ve bu nedenle klâsik espri ile yerel gelenekten oluşan özgün bir biçimdir. Girişler ise plânlama, yüzey düzenlemeleri ve son derece yüklü dekorasyonu ile barok ve âdeta katışıksız bir "Batı" biçimidir<sup>150</sup>. Bu girişlerde kullanılan figürler, motifler ve daha önemlisi yüzeyleri boş bırakmamacasına yüklenen dekorasyon daha sonra Göksu ve özellikle İhlamur Kasrı'nda ve Ortaköy (Büyük Mecidiye) Camii'nde kullanılacak fakat örneğin, Küçük Mecidiye Camii'nde klasisist düzenleme anlayışının öne geçtiği görülecektir.

Nigoğos Balyan'ın arayış ve denemelerini simgeleyen en önemli örnek Ortaköy Camii'dir. Ortaköy Camii (1845) birbirinden kesin olarak farklı iki ayrı tasarım ve biçimlendirme üslûbunun kullanıldığı bir cami bölümü ile bunun kuzey yanında yer alan bir geniş hünkâr mahfili bölümünden oluşur. Cami bölümü, Osmanlı mimarlığının batıya açılmasının ilk biçimi olan barok geleneğinin çizgisini sürdürür.

Nigoğos Balyan'ın farklı yaklaşımlardan ve biçimlerden yola çıkarak özgün bir tasarım arayışı, Küçük Kasrı'ndan geçerek Çırağan Sarayı'nda iddialı ve yetkin bir yapılanma ile noktalanır<sup>151</sup>.

Nigoğos Balyan Nimya Hanım Minasyan ile evlenir. Evlilikleri ne yazık ki uzun sürmez, Nimya Hanım 11 Mart 1902 tarihinde ani olarak ölür<sup>152</sup>. Cenazesi 12 Mart 1902 günü Bağlarbaşı Surp Haç Kilisesi'nden kaldırılarak, Bağlarbaşı Ermeni Mezarlığı'nda gömülür<sup>153</sup>.

Nigoğos Balyan 27 Şubat 1858 tarihinde perşembe günü tifo hastalığından 32 yaşında ölür. Masis<sup>154</sup> ve Arşaluys Araradyan<sup>155</sup> gazeteleri habere geniş yer verir.

Cenaze töreni Ermeni Kilisesi'nde Patrik Başpiskopos Hagop (?) başkanlığında cemaat ileri gelenleri ve ayrıca altı bin kadar da cemaat üyesinin katılımı ile gerçekleşir, törenden sonra naaşı Beşiktaş Ermeni Mezarlığı'nda annesinin kabri yanında toprağa verilir.

Masis'e göre Nigoğos Balyan'ın ikisi erkek, ikisi kız olmak üzere dört çocuğu dünyaya gelir. Çocukların çok küçük yaşta öksüz kaldıklarını belirten gazetede isimleri hakkında bir bilgiye rastlanmaz. Halen (1973)<sup>156</sup> Fransa'da (Paris) yaşayan Bayan Gaser'e göre ise Nigoğos Bey'in altı çocuğu olur. Bunların isimleri şöyledir:

Magar, Yeranuhi, Mariam, Diruhi, Levon, Minas.

Yeprem Boğosyan'a göre ise Nigoğos-Nimya çiftinin yedi çocukları olur. Bunların adları şöyledir:

Magar, Yeranuhi, Mariam, Diruhi, Levon Vartan Nişan (üç isimli), Bali Arşavir Barsam (üç isimli), Minas Adom (iki isimli).

---

<sup>150</sup> Tuğlacı, **age**, 340.

<sup>151</sup> **Age**, 340.

<sup>152</sup> Minasyan, **age**, 48.

<sup>153</sup> **Age**, 49.

<sup>154</sup> **Age**, 49.

<sup>155</sup> **Age**, 49.

<sup>156</sup> **Age**, 50.

## Ek 2. Giuseppe Donizetti (Paşa)

Giuseppe Donizetti, 6 Kasım 1788 yılında İtalya'nın Bergamo kentinde doğar. Ünlü besteci Gaetano Donizetti'nin ağabeyidir. Çoğu müzisyen olan bir aile ortamında yetişen Donizetti müzikte ilk derslerini amcası Carini Donizetti'den alır. 20 Yaşındayken Napoleon'un ordusuna girerek Avusturya ve İspanya seferlerine bandocu olarak katılır. Birlikte Elbe adasında bir yıl sürgün hayatı yaşadığı Napoleon ile Fransa'ya çıktuktan sonra Waterloo savaşına da katılır. Bozgunla biten bu savaşın sonunda Piemonte (Sardunya) Krallığı'nın bir alayına bando şefi olur.

Sultan II. Mahmud 1826 yılında Yeniçeri Ocağı ile birlikte Mehterhane'yi de lağvedince, bu önemli kurumun yerine Mızıkay-ı Humayun'u kurmayı plânlar ve kuruluşunu gerçekleştirmek üzere Serasker Hüsrev Paşa, Sardunya Krallığı elçisinin aracılığıyla Fransız müzisyen Marquel'e görev verir. Marquel başarılı olamayınca aynı görev için İtalya'dan davet edilen Donizetti 1828 yılının eylül ayında İstanbul'a gelir. Bir ay gibi kısa bir süre içinde hazırlıklarını tamamlayarak Sultan II. Mahmud'a ilk konserini dinletir. 1841 yılında miralay (albay), 1855 yılında ise mirliva (tuğgeneral) rütbesi ile onurlandırılır.

11 Yıl Osmanlı Devleti'nin milli marşı olarak kullanılan "Mahmudiye Marşı" nı 1839 yılı sonunda besteler. Bazı Türk musıkisi eserlerini de Batı musıkisi sistemine uygulayarak çok sesli hale getirir. Türk musıkisi makamlarını kullanarak eserler bestelemesinin yanı sıra Harem'de de müzik dersleri verir. Batı musıkisi öğretiminin ve kurumlaşmasının Türkiye'deki ilk ciddi örneklerini ortaya koyar ve bu yolda kendisinden sonraki gelişmeleri sürükleyecek öğrencileri yetiştirir. Necib Paşa, Osman Paşa, Hacı İbrahim Paşa, Süleyman Paşa, Neşet Paşa, Albay Halil Bey, Yarbay Atif Bey, Sultan Abdülmecid ve Dürrinigâr Kalfa gibi çok sayıda kişiye hocalık yapar.

Osmanlı hizmetinde miralay rütbesiyle uzun yıllar geçirdikten sonra hayatının son aylarına doğru liva (paşa) payesi alan Donizetti, başarılı çalışmalarının sonucunda Sultan II. Mahmud'dan İftihâr, Sultan Abdülmecid'den Mecidi, Fransa'dan Legion d'honneur nişanlarını alarak ödüllendirilir. Hayatının son 28 yılını geçirdiği İstanbul'da 12 Şubat 1856 yılında Pera'daki evinde vefat eder<sup>157</sup>. Naaşı, Santa Maria Kilisesi'nde gerçekleşen törenden sonra St. Esprit Katedrali'ne nakledilir. Kösemihal, Sultan Abdülmecid'in bu kayıptan büyük üzüntü duyarak, onun yetiştirdiği talebelerinden oluşan Mızıkay-ı Humayun'u cenaze alayına göndererek, yine onun öğrettiği nağmelerle son kez selâmlanmasını, aynı zamanda kendi duygularını da ifade etmelerini sağlamış olduğunu belirtir.<sup>158</sup>

<sup>157</sup> Mehmet Güntekin, "Donizetti Paşa", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, c. 1, (İstanbul. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1999): 380.

<sup>158</sup> Kösemihal, 1939,102.

### Ek 3. Mızıkay-ı Humayun'un Görev Aldığı Alanlar ve Bayram Muayedesi

Sultan II. Mahmud tarafından Giuseppe Donizetti'ye teslim edilen İstanbul'un önde gelen ailelerinden beyler, ağalar ve efendiler gibi elit bir gruba mensup Mızıkay-ı Humayun öğrencilerini Sultan Mahmud'un sık sık huzuruna kabul ederek dinlemesi onun bu husustaki kararlı teşvikinin bir ifadesini oluşturur. Bu dönemden itibaren Mızıkaya gerek Saray'da, gerek Saray dışında Sultan'ın bulunduğu her yerde, görevdedir. Bu örnekten olarak;

28 Şubat 1829 yılında Padişah ve erkânı vapurla Silivri'den İstanbul'a dönmek üzeredir ki kendisine eşlik etmiş olan askeri muzikanın kara yolu ile İstanbul'a döneceği haberi gelir. Bunun üzerine Sultan Mahmut bandoyu gemiye davet eder ve kamarasında onları dinler. İnerken de hepsine ihsanda bulunur<sup>159</sup>.

Bir başka benzer tesbit de 28 Aralık 1829 tarihe aittir. O gün avlanmak için padişah vapurla Çekmece'ye gidecektir. Vapur, baş tarafına yerleştirilen, "Zat-ı şahane için mürettep olan muzika ahenk ederek" Sarayburnu'na yanaşır ve padişahı alır. Yemek sırasında muzika çalar ve Sultan daha sonra klarnet soloları dinler. Avdan sonra akşam Çekmece'deki Ayan Konağı'na yerleşen II. Mahmud'un huzurunda yine muzika çalar ve kasabanın kadınları da toplanarak uzaktan gelen bu değişik musikiyi dinlerler. Sevengil'in Hekimbaşı Abdülhak Molla'ya (1786-1853) dayanarak aktardığı bu tesbitlerde, Molla'nın "muzikacı ağalar" ifadesini kullanarak bandoya atıfta bulunduğu müzisyenler Mızıkay-ı Humayun'un müzisyenleridir. Aynı devre tespitleri içeren Charles Mac Farlane ve İngiliz deniz subayı Adolphis Slade gibi bazı yabancı seyyahların hatıratında da Donizetti'nin genç müzisyenleriyle Boğaz kıyılarında işitilen provalarına yer verdikleri görülür<sup>160</sup>.

Bandoların daha eğitim aşamasında bile Avrupalı repertuarın tanınmış standart eserlerine yer verdikleri de dikkat çekicidir. "Şehre varışından az bir süre sonra bir alay bandosunun Rossini'nin parçalarını çaldığını daha önce belirtmişim" diyen Mac Farlane bunların İstanbul için olağan sesler olduğunun altını çizerek, padişahın bandosunun da bazı parçaları gayet iyi şekilde icra edebildiklerini belirtir.

Osmanlı saltanat bandolarından işitilen ezgiler yalnızca eski İtalyan havaları değildir. Sultan Abdülmecid'in hekimi Dr. Spitzer de anılarında padişahın beş yüz kişilik bir kafiyle Büyükçekmece'ye yaptığı bir kır gezintisi sırasında hünkâr çadırından yükselen opera nağmeleri, şarkı sesleri arasında Fransız milli marşı Marseillese'i işittiğini yazar. Bununla ilgili olarak Osmanlı merasim geleneğini inceleyen Hakan Karateke repertuar bağlamında yaptığı gözlemlerde "Bando zamanla profesyonelleşecek, elçiler ve prensler kendi marşlarıyla karşılaşılır olacaklardır. Bundan birkaç sena sonra 1833 yılında İngiliz elçisi Lord Pnsonby Dolmabahçe'deki sahilsarayın rıhtımına çıktığında Saray bandosu'nun God save the King'i çalması bunun ilk örneklerinden birisidir" der<sup>161</sup>.

Sultan II. Mahmud'dan sonra tahta çıkan Sultan Abdülmecid, saltanatının dördüncü ayında Gülhane Hatt-ı Hümayunu olarak bilinen reform belgesini resmen kabul ettiğini ilân ederek mal ve can güvenliği, adalet, hukuk, vergi ve askeri alanda daha liberal ve adil bir düzen kurmayı taahhüt etmiş, bu adaleti dil ve din farkı güdülmeden, padişahın bütün tebası için geçerli kılmıştır. Bu olumlu tutumun müzik alanına da yansımış olduğuna dair bir belge de Sultan Abdülmecid'in cülûsundan hemen sonra İstanbul'a gelen ünlü yazar Hans Christian Andersen'in anılarında görülür. Andersen, uzaktan gözlemlendiği bir Cuma selamlığı sırasında değişik noktalara yerleştirilen çeşitli bandoların belirli aralıklarla çalmakta olduklarını görür. Bu bandolar genel olarak Rossini'nin Wilhelm Tell'inden parçalar çalmaktadır. Sultan

<sup>159</sup> Aracı, 2006, 60.

<sup>160</sup> Age, 60.

<sup>161</sup> Age, 62.

Abdülmecid Cuma namazına Rossini'nin nükteli opera müziğinin vurgu temposu eşliğine ilerlemekte ve bundan da hiçbir huzursuzluk duymamaktadır. Daha da önemlisi bir anda bütün müzik durur ve majeste Sultan için bilhassa bestelenen yeni bir marş işitilir. Andersen'in hatıratında "Sultan'ın en sevdiği marş" şeklinde vurguladığı eser muhtemelen Giuseppe Donizetti'nin bestelediği Marş-ı Sultanidir<sup>162</sup>.

Mızıkay-ı Humayun Sultan Abdülmecid döneminde Çırağan-Dolmabahçe sahilinde bir binada faaliyet gösterir. Bu, saraya yakın olması sebebiyle seçilen bir mekân olmalıdır. Kösemihal,

"Muzikacıların koğuşu Çırağan Sarayı müstemilâtından bir binadaydı. Aynı bina mektep vazifesini de görüyordu. Muzika, her gün Dolmabahçe Sarayı'nda muntazaman nöbet vururdu. Bir zamanlar karadan gelen muzikacıların tam vaktinde yetişmeleri ve dönmeleri düşünülerek kendilerine bir pazar kayığı tahsis olundu. Bu suretle nöbet saatından evvel kayıkla Çırağan'dan Dolmabahçe'ye gelirler, nöbet çaldıktan sonra aynı yolla dönerlerdi" der<sup>163</sup>.

Sultan II. Mahmud devrinde askeri bandolara müzisyen yetiştirmek düşüncesiyle açılan okul, Sultan Abdülmecid devrine gelindiğinde opera, bale ve orkestra dallarında da çalışmalar yapar. Nitekim İstanbul'u ziyaret eden Kont d'Adelburg 1861 yılında Paris'te yayımlanan müzik dergisi Revue et gazete musicale de Paris'deki raporunda "İmparatorluk Konservatuarı" olarak tanımladığı askeri muzika okulunu, "Padişah'ın Sarayı'ndan pek fazla uzakta olmayan, Boğaz kıyısında büyük ve muhteşem bir binayı işgal eden, çok iyi organize edilmiş bir Türk kurumu" olarak betimler. Ziyareti Giuseppe Donizetti'nin ölümünden sonra gerçekleştiği için kendisini okulun yeni direktörü Callisto Guatelli karşılar. Büyük toplantı salonunda 150'ye yakın genç Türk öğrencisi telaşlı bir şekilde, nota pasajlarını tekrar tekrar çalarak yüksek sesle enstrümanlarını çalışmaktadırlar. 8 yaşından 20 yaşına kadar olan bu öğrencilerin hepsi askeri üniforma içindedir ve Türk askerleri olduklarını belirten metal mavi rozetler takmaktadırlar. Guatelli'nin bildirdiğine göre bu 200 öğrenci Padişah'ın müzik takımını oluşturmakta olup, her akşam günbatımı onu neşelendirmek için Saray'ın kapısında çalarlar. Hepsi yüksek makamlı paşaların oğullarıdır ve iyi bir mevkiye ulaşabilmeleri açısından konservatuara yazılmışlardır. D'Adelburg'un kendi ifadesiyle bu durum, kendi Avrupai ideallerini paylaşan İstanbul Müslümanlarının ne kadar inkişaf ettiğinin göstergesidir<sup>164</sup>.

Sultan Abdülmecid döneminde Saray'ın haremde yedi sene geçiren Hekimbaşı İsmail Paşa'nın kızı Leyla Saz (1845-1936) haremdeki orkestra ve konserlerden sıkça bahseder. 1861 Şubat ayında Şehzade Vahidettin'in doğum kutlamalarında Mızıkay-ı Humayun bandosu paravan arkasında duran Harem bandosu ile değişmeli olarak çalar<sup>165</sup>. Süleyman Kâni İrtem de bu bilgiyi doğrulayarak "Vahideddin doğduğu vakit Mızıkay-ı Humayun orkestrası bahçede kapı önünde, Harem-i Humayun orkestrası da içeride bahçe kapısına yakın bir yerde bir paravana arkasında münavebe ile çalmışlardı" der<sup>166</sup>.

Fransa'yı ziyaret eden Sultan Abdülaziz'e iade-i ziyaret için 1869 yılında İstanbul'a gelen Fransa İmparatoriçesi Eugenia-Marie de Mantijode Guzman ile ilgili bir anıyı da Kösemihal şöyle anlatır.

"Beylerbeyi Sarayı'nda tören olur, muzika hazır bulunur. Öjeni Saray'a geldiği zaman Saray önünde mtat üzere bando nöbeti vurulmaktadır. Genç maestro Guatelli'nin idaresinde olarak Faust operasından bir parça çalmaktadır. Öjeni, Paris'te yeni şekliyle daha o yılın başlarında tekrar sahneye konulmuş olan bu müziği duyar duymaz fazlasıyla mütehassis olur. Yaveriyle

<sup>162</sup> Age, 93.

<sup>163</sup> Kösemihal, 1955, 55.

<sup>164</sup> Aracı, age, 112.

<sup>165</sup> Saz, age, 33.

<sup>166</sup> İrtem, age, 281.

birlikte bandonun yanına gelip halkanın ortasına girerek gerek şefi, gerek arkadaşlarını hayretle karışık bir duygulanışla tebrik eder. Bu cemilekâr incelik artistleri de mütehasis kılar<sup>167</sup>.

Saltanatının önemli bir bölümünü Yıldız Sarayı'nda geçiren Sultan Abdülhamid'in kızı Ayşe Osmanoğlu hatıralarında Saray'daki bayram kutlamalarını anlatırken Mızıkay-ı Humayun'un yerini ve görevlerini şöyle ifade eder;

“Yıldız Kapısında paşalar, vezirler büyük üniforma giyerlerdi. Muhtelif yerlerde selâm boruları ve marşlar çalınırken babam camiye vasıl olurdu. Bayram namazı pek uzun sürmezdi, yine dört atlı arabayla Dolmabahçe Sarayı'nın yalnız Padişah'a mahsus olan büyük saltanat kapısından geçer, Mabeyn Dairesi'ne girerdi<sup>168</sup>. Muayede müddetince Mızıkay-ı Humayun hiç durmadan marşlar çalardı. Öğle yemeklerimizi Dolmabahçe Sarayı'nda yerdik<sup>169</sup>”.

Yıldız'a Teşrif-i Şahane olduğunu kâtibeler haber verince herkes hazırlanır, geldiğimiz sırayla Yıldız'a çıkardık. Padişah, Yıldız'a iki atlı cumalık arabasıyla dönerdi. Harem-i Humayun'a gelince Valide Sultan başta olmak üzere yalnız kendi ailesinin ve hazinedarlarının tebrikini kabul ederdi.

Küçük Köşk'ün önündeki çimenliğe İkinci Fırkanın bandosu gelir marşlar başlar, beş hava çalıp çıkardı. Ertesi günü sabah erkenden yine İkinci Fırkanın bandosu gelir, marşlar başlar, beş hava çalar, ondan sonra akşam saat beşe kadar bütün kışlalardan bandolar gelir, beşer hava çalıp akşam cümlesi birden selâm verip avaidlerini alırlardı. Gelen bandolar Ertuğrul Alayı, Mızraklı Suvari Alayı, Topçu Alayı, Bahriye Alayı, Selimiye Kışlası, Taş Kışla bandoları ve Sibyan Muzikası idi. Akşam saat beşte selâm havasını hep birden çalmaları pek hoş olurdu. Avaidlerini Hazine-i Hassa Nazırı dağıtırdı. Biz bütün bunları pencerelerden seyrederdik. Bayramın birinci günü Dolmabahçe'ye gelen Vükela haremeleri Yıldız'a çıkarlardı. Akşam Padişah tarafından kabul olunup tiyatro seyrederlerdi. Bunlara alaturka müzik dinletilir ve ortaoyunu verilirdi<sup>170</sup>”.

31 Mart 1901 Tarihine rastlayan Kurban Bayramı günü ile ilgili olarak Ayyıldız, Sultan Abdülhamid'in Yıldız Sarayı'ndan Dolmabahçe Sarayı'na geçerek Muayede Salonu'nun yanındaki odada beş-on dakika dinlendikten sonra, davetli zevatın gelip gelmediklerini, hazır olup olmadıklarını sorduğunu, kadınların salonun üst katındaki dairelerden kafesli balkona çıktıklarını öğrenip, mızıkaların çalacağı havaların programını okuduğunu, tahtın arkasında sıralanacak olan maaiyeti gözden geçirdiğini belirtir<sup>171</sup>.

<sup>167</sup> Kösemihal, 1955, 80.

<sup>168</sup> Osmanoğlu, **age**, 78.

<sup>169</sup> **Age**, 80.

<sup>170</sup> **Age**, 78.

<sup>171</sup> Nigâr Ayyıldız, **II. Abdülhamid Dönemi Saray Merasimleri**, (İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2008), 81.



#### **Ek 4. Sultan Abdülmecid'e İthaf Edilen 3 Eser**

- 1. Luigi Arditi Türkçe Dilinde Kantat**
- 2. August d'Adelburg "Boğaziçi Kıyılarında"**
- 3. August d'Adelburg Mecidiye Marş-ı Âli**

Kaynak . Emre Aracı, CD;

İstanbul'dan Londra'ya (Kalan Müzik Yapım Ltd. Şti., 2005).



2 16

S. *p* Ei Kha liq y Kevn u me Kian Hyf zyn da ol so un

S. *p* Ei Kha liq y Kevn u me Kian Hyf zyn da ol so un

Ch 1  
T. *p* Ei Kha liq y Kevn u me Kian Hyf zyn da ol so un

B. *p* Ei Kha liq y Kevn u me Kian Hyf zyn da ol so un

S. *p* Ei Kha liq y Kevn u me Kian Hyf zyn da ol so un

A. *p* Ei Kha liq y Kevn u me Kian Hyf zyn da ol so un

Ch 2  
T. *p* Ei Kha liq y Kevn u me Kian Hyf zyn da ol so un

B. *p* Ei Kha liq y Kevn u me Kian Hyf zyn da ol so un

Pno

\* *p* *pp* \*

23

S. her ze man Zevq ou fe rah le *pp* chad man Zevq ou fe

S. her ze man Zevq ou fe rah le *pp* chad man Zevq ou fe

T. her ze man Zevq ou fe rah le *pp* chad man Zevq ou fe

B. her ze man Zevq ou fe rah le *pp* chad man Zevq ou fe

S. her ze man Zevq ou fe rah le *pp* chad man Zevq ou fe

A. her ze man Zevq ou fe rah le *pp* chad man Zevq ou fe

T. her ze man Zevq ou fe rah le *pp* chad man Zevq ou fe

B. her ze man Zevq ou fe rah le *pp* chad man Zevq ou fe

Pno

*pp* 80 *pp*

30 3

S. rah le *pp* chad man Rou hi ze man - Nour i dji han

S. rah le *pp* chad man Rou hi ze man Nour i dji han

T. rah le *pp* chad man Rou hi ze man Nour i dji han

B.

S. rah le *pp* chad man Rou hi ze man Nour i dji han

A. rah le *pp* chad man Rou hi ze man Nour i dji han

T.

B.

Pno *pp* \* *pp* *pp* \* *pp* \* *pp* \*

37 *cresc.*

S. Ol cheh ri iar i Kiam ran Ki am ran Rou hi ze man

S. Ol cheh ri iar i Kiam ran Ki am ran Rou hi ze man

T. Ol cheh ri iar i Kiam ran Ki am ran Rou hi ze man

B. Rou hi ze man

S. *cresc.* Ol cheh ri iar i Kiam ran Ki am ran Rou hi ze man

A. Ol cheh ri iar i Kiam ran Ki am ran Rou hi ze man

T. Rou hi ze man

B. Rou hi ze man

Pno \* *pp* \* *pp* \* *pp* \*

13

S. Nour i dji han OI cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran

S. Nour i dji han OI cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran

T. Nour i dji han OI cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran

B. Nour i dji han OI cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran

S. Nour i dji han OI cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran

A. Nour i dji han OI cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran

T. Nour i dji han OI cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran

B. Nour i dji han OI cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran

Pno

*Kamran*

S. Tah tyn da ei le pa i dar a da sy o la  
 S. Tah tyn da ei le pa i dar a da sy o la  
 T. Tah tyn da ei le pa i dar a da sy o la  
 B.   
 S. Tah tyn da ei le pa i dar a da sy o la  
 A. Tah tyn da ei le pa i dar a da sy o la  
 T.   
 B.   
 Pno. *p* *pp* *ppp* *p*

S. *pp* r mar *p* chev ket i le leil u ny  
 S. *pp* tar mar *p* chev ket i le leil u ny  
 T. *pp* tar mar *p* chev ket i le leil u ny  
 B.   
 S. *pp* tar mar *p* chev ket i le leil u ny  
 A. *pp* tar mar chev ket i le leil u ny  
 T.   
 B.   
 Pno. *pp* *p*

60

S. har chev *cresc.* ket i le leil u ny har leil u ny

S. har chev *cresc.* ket i le leil u ny har leil u ny

T. har chev *cresc.* ket i le leil u ny har leil u ny

B.

S. har chev *cresc.* ket i le leil u ny har leil u ny

A. har chev *cresc.* ket i le leil u ny har leil u ny

T.

B.

Pno *cresc.*

*cresc.*

84

66

S. har Rou hi ze man Nour i dji han

S. har Rou hi ze man Nour i dji han

T. har Rou hi ze man Nour i dji han

B. Rou hi ze man Nour i dji han

S. har Rou hi ze man Nour i dji han

A. har Rou hi ze man Nour i dji han

T. Rou hi ze man Nour i dji han

B. Rou hi ze man Nour i dji han

Pno

ff

f



8 77

S. Ol cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran

S. Ol cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran

T. Ol cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran p Za ti sa kha ai ni

B. Ol cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran p Za ti sa kha ai ni

S. Ol cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran

A. Ol cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran

T. Ol cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran

B. Ol cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran

Pno

*Seh ri ya ri kamran kamran*

78

S.

S.

T. Ke rem sa hib mu ruv vet pur hi mem Dev rin de ol maz

B. Ke rem sa hib mu ruv vet pur hi mem Dev rin de ol maz

S.

A.

T.

B.

Pno

85 9

S.   
 S.   
 T.   
 B.

hite\_ e\_ lem\_ dev\_ rin de ol\_ maz\_ hite\_ e\_ lem\_ za\_ ti sa

S.   
 A.   
 T.   
 B.

Pno

92

S.   
 S.   
 T.   
 B.

Sa\_ hib mu ruv vet pur hi mem

Sa\_ hib mu ruv vet pur hi mem

kha\_ ai\_ ni\_ Ke rem sa\_ hib mu ruv\_ vet\_ pur\_ hi\_ mem

kha\_ ai\_ ni\_ Ke rem sa\_ hib mu ruv\_ vet\_ pur\_ hi\_ mem

S.   
 A.   
 T.   
 B.

Pno

99

S. *f* dev rin de ol maz hitc e lem dev rin de ol maz

S. *f* dev rin de ol maz hitc e lem dev rin de ol maz

T. *f* dev rin de ol maz hitc e lem dev rin de ol maz

B. *f* dev rin de ol maz hitc e lem dev rin de ol maz

S.

A.

T.

B. *f* dev rin de ol maz hitc e lem hitc e

Pno *f*

The musical score is for a choral and piano piece. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "dev rin de ol maz hitc e lem dev rin de ol maz". The score is marked with a forte (*f*) dynamic. The piano part includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



12 112

S. OI cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran *p* Bou qoul la ry ei ler

S. OI cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran

T. OI cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran

B. OI cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran

S. OI cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran

A. OI cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran

T. OI cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran

B. OI cheh ri ia ri Kiam ran Ki am ran

Pno

119

S. du a ez djan ou dil subh' u me sa Sy hat de ol

S.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Pno

126

S. *la da ma Sy hat da o la da i ma*

S.

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Pno

132

S. *Bou quol la ri ei ler dou a ez djan ou dil subh*

S. *Bou quol la ri ei ler dou a ez djan ou dil subh*

T.

B.

S.

A.

T.

B.

Pno



151 15

S. sa Sy hat de o la da ma Rou hi ze

S. sa ff Rou hi ze

T. sa ff Rou hi ze

B. ff Rou hi ze

S. ff Rou hi ze

A. ff Rou hi ze

T. sa ff Rou hi ze

B. ff Rou hi ze

Pno

The image shows a page of a musical score, likely for a choir and piano. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The page number '151' is in the top left corner, and '15' is in the top right corner. The score is divided into two systems. The first system contains five vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and another Soprano (S.). The lyrics for the first system are 'sa Sy hat de o la da ma Rou hi ze'. The second system contains four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), with the same lyrics. The piano part (Pno) is at the bottom of the page. It features a complex accompaniment with dynamic markings such as 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo). The piano part includes various musical notations like slurs, accents, and articulation marks.



16 157

S. man Nour i dji han Ol cheh ri ia ri Kiam ran Ki am

S. man Nour i dji han Ol cheh ri ia ri Kiam ran Ki am

T. man Nour i dji han Ol cheh ri ia ri Kiam ran Ki am

B. man Nour i dji han Ol cheh ri ia ri Kiam ran Ki am

S. man Nour i dji han Ol cheh ri ia ri Kiam ran Ki am

A. man Nour i dji han Ol cheh ri ia ri Kiam ran Ki am

T. man Nour i dji han Ol cheh ri ia ri Kiam ran Ki am

B. man Nour i dji han Ol cheh ri ia ri Kiam ran Ki am

Pno

♩

163

S. 
  
ran Nou ri dji han Ol cheh re iar i Kiam ran Nou ri dji

S. 
  
ran Nou ri dji han Ol cheh re iar i Kiam ran Nou ri dji

T. 
  
ran Rou hi ze man Nou ri dji han Ol cheh re iar i Kiam ran Rou hi ze man Nou ri dji

B. 
  
ran Rou hi ze man Nou ri dji han Ol cheh re iar i Kiam ran Rou hi ze man Nou ri dji

S. 
  
ran Nou ri dji han Ol cheh re iar i Kiam ran Nou ri dji

A. 
  
ran Nou ri dji han Ol cheh re iar i Kiam ran Nou ri dji

T. 
  
ran Rou hi ze man Nou ri dji han Ol cheh re iar i Kiam ran Rou hi ze man Nou ri dji

B. 
  
ran Rou hi ze man Nou ri dji han Ol cheh re iar i Kiam ran Rou hi ze man Nou ri dji

Pno 
  
\* *p* *f*

18 169

S. han Ol cheh re iar i Kiam ran Rou hi ze man Nou ri d'

S. han Ol cheh re iar i Kiam ran Rou hi ze man Nou ri d'

T. han Ol cheh re iar i Kiam ran Rou hi ze man Nou ri dji han Ol cheh r

B. han Ol cheh re iar i Kiam ran Rou hi ze man Nou ri dji han Ol cheh r

S. han Ol cheh re iar i Kiam ran Rou hi ze man Nou ri dji han Ol cheh ri

A. han Ol cheh re iar i Kiam ran Rou hi ze man Nou ri dji han Ol cheh ri

T. han Ol cheh re iar i Kiam ran Rou hi ze man Nou ri dji han Ol cheh ri

B. han Ol cheh re iar i Kiam ran Rou hi ze man Nou ri dji han Ol cheh ri

Pno

173 19

**S.** *ff* han *pp* Kiam ran

**S.** *ff* han *pp* Kiam ran

**T.** *ff* iar i *pp* Kiam ran

**B.** *ff* iar i *pp* Kiam ran

**S.** *ff* iar i *pp* Kiam ran

**A.** *ff* iar i *pp* Kiam ran

**T.** *ff* iar i *pp* Kiam ran

**B.** *ff* iar i *pp* Kiam ran

**Pno** *ff* sec. *ppp*

20 133

S. Kiam ran *ff*

S. Kiam ran *ff*

T. Kiam ran *ff*

B. Kiam ran *ff*

S. Kiam ran *ff*

A. Kiam ran *ff*

T. Kiam ran *ff*

B. Kiam ran *ff*

[Dur: Approx. 5'.30"]

Pno *sec.* *ff*

## Ek 6. 49 Numaralı Odada Bulunan Notaların Tasnif Listesi

1. Karışık keman ve piyano parçaları
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'ın senfonileri (solo piyano için)
10. Karışık piyano eserleri
11. Beethoven'in piyano için 1-5 nolu senfonisi
12. Haydn'ın piyano üçlüsü için eserleri
13. Corelli'nin 6 sonatı
14. Ernst Adler'in trioları (Klarnet için)
15. Michiels'in piyano eseri
16. Puccini'ni La Boheme adlı eseri
17. Mazaz'ın 75 keman etüdü
18. Müzik yıllığı adlı eser
19. Keman için karışık eserler
20. Schubert'in çello için dördlüsü, Hummel'in Kontrbas partiyonları, Jensen'in Keman partiyonları
21. Mendelssohn'un bir senfonisi
22. Haydn'ın piyano üçlüsü
23. Keman, çello, piyano için muhtelif eserler (3'lü albüm)
24. Mendelssohn'un dördlü piyano solosu op: 56-90
25. Dvorak'ın dördlü partiyonları
26. Haydn'ın 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. Hendel'in keman ve piyano (2 cilt) sonatları
32. Vittorio Radojilia'nın Abdülmecid Efendi'ye imzaladığı matbu piyano eseri  
W. Burmester'in keman – piyano için bir eseri  
F. Kreisler'in keman – piyano için eseri  
C. Daguin'in piyano için eseri  
Eski ustalardan parçalar adlı eserinin J.P Rameu'nun Gavotte fasikülü  
Rameau – Kreisler'in Tambourin'i  
F. Kreisler'in keman – piyano için eseri  
Tschaikowsky'nin piyano altılısı için eseri  
F. Weingartner'in piyano altılısı için eseri Mendelssohn'un uvertürleri  
Heidenfelter'in piyano eseri  
Mozart'ın 31 no lu piyano eseri  
Anschütz'ün piyano eseri  
Svedsen'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
39. Keman, piyano, çello sonatları
40. Mozart'ın piyano, çello ve keman üçlüleri
41. Schubert'in çello için eserleri
42. 1-2 Keman süitleri 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 sonatları
51. Pederewsky'nin piyano eserleri
52. Henry Furlanp'nin piyano eserleri – Liszt'in iki Rus melodisi adlı piyano eseri  
Norma, La campanella de paganini
53. Rubinstein'in piyano sonatları
54. 1. ve 3. ciltler Hendel'in piyano eserleri 3. Cilt Weber'in piyano eserleri 4. Cilt muhtelif valsler
55. 1. ve 2. Ciltler Bach'ın prelüt ve fügları, 2. Cilt Hummel'in piyano konçertosu
56. Eskiden yeniye piyano sonatı 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. Haberbier'nin piyano eserleri
74. Bach'ın prelüd ve fügları (piyano için)
75. Cramer'in piyano etüdüleri

76. Erns'in Macar melodileri (keman için) Charkovsky'nin keman ve piyano parçaları
77. Bach'ın piyano ve keman konçertoları
78. Keman ve piyano için barok süitler
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. Rellini'nin Guglielmo Tell operası
87. J. Haydn'ın piyano soloları ve senfonileri
88. F. Fince'nin ev orkestrası uvertürleri (15 cilt)
89. Birinci cilt-Beethoven'ın solo piyano senfonileri  
İkinci cilt-Mozart'ın keman, çello, piyano konçertoları  
Üçüncü cilt-Uvertürler  
Dördüncü cilt-Uvertürler  
Beşinci cilt-Beethoven'ın solo piyano uvertürleri  
Altıncı cilt-Beethoven'ın piyano soloları  
Yedinci cilt-Schubert'in senfonileri  
Sekizinci cilt-Schubert'in senfonileri.
90. Keman parçaları
91. Keman parçaları
92. Mozart'ın keman ve piyano sonatları
93. Beethoven' keman, piyano, çello 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'in senfonileri
99. Schubert'in senfonileri
100. Haydn'ın piyano, keman, çello üçlüleri
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 Wieniawski'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 sonatları
113. Çeşitli bestecilerin tanınmış eserlerinin melodik bölümlerinden seçmeler (100)
114. Çeşitli bestecilerin piyano ve çello eserleri
115. J. Haydn'ın çello konçertosu



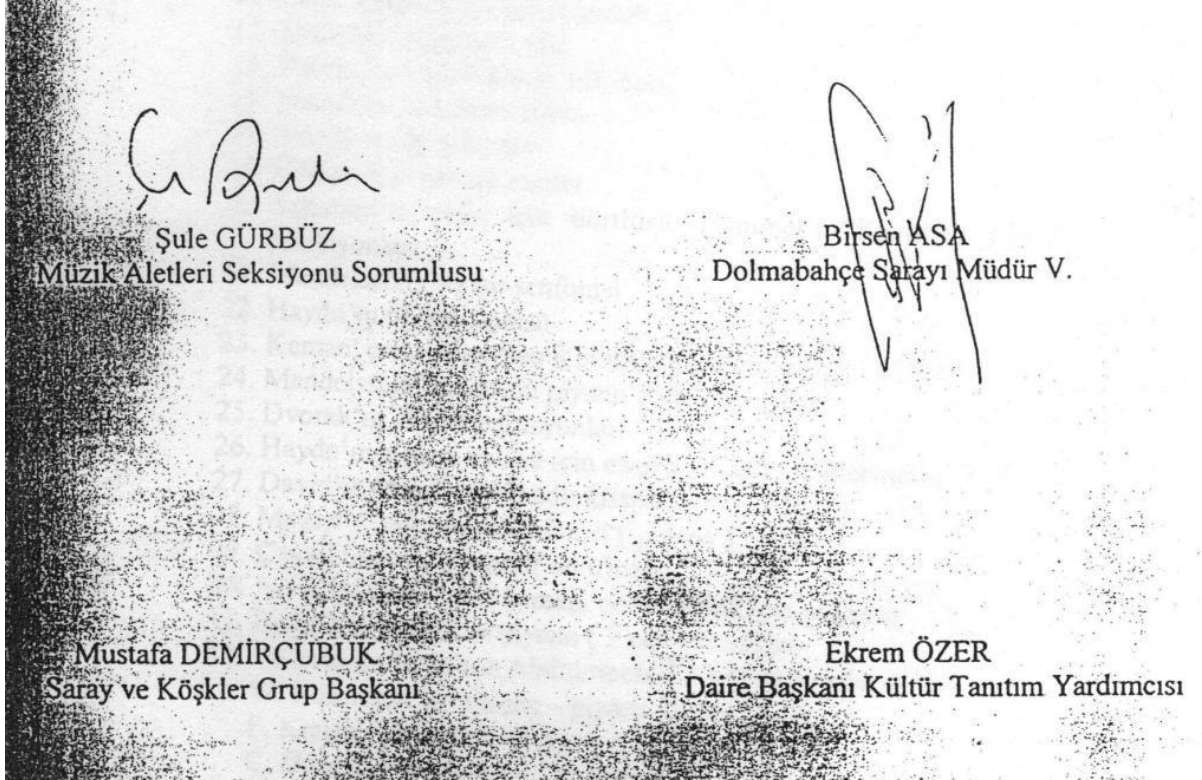
116. Çeşitli bestecilerin çello parçaları (1. Cilt) Çeşitli bestecilerin çello ve piyano parçaları (2. Cilt)
117. Davit Popper'in çello ve piyano için eseri
118. Ditterstorf'un çello kuarteti (4 cilt)
119. Schumann'ın kuarteti (4 cilt)
120. El yazması nota defteri
121. Cherubini'nin kuarteti
122. Schubert'in kuarteti
123. Mendelssohn'un kuarteti
124. Grieg'in keman kuarteti
125. Luigi Boccherini'nin keman kuinteti
126. Dvorak'ın keman kuarteti
127. Joseph Lauber'in keman kuinteti
128. J. Haydn'ın ünlü kuartetleri
129. (içi boş cildin içinde) Thümer'in "yeni çalışmalar" adlı orta, orta üstü, orta altı, üst, en üst seviyeler için piyano metodu
130. Beethoven'in senfonileri
131. Beethoven'in senfonileri
132. Beethoven'in senfonileri
133. Beethoven'in senfonileri
134. Dvorak'ın kuarteti
135. J. Haydn'ın tanınmış kuartetleri
136. Beethoven'in keman konçertosu
137. Schubert'in kuarteti
138. Tschaskovsky'nin kuartosu
139. E. Grieg'in kuarteti
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 keman 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. Avber'in senfonileri
150. Flotow'un dört 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, flot, keman ve viyalo için serenadı
155. Haydn'ın senfonileri
156. Haydn'ın senfonileri (keman)

157. J. Joachim ve A. Moser'in keman metodu
158. J. Joachim ve A. Moser'in keman metodu
159. Hans Sitt'in keman metodu
160. Beethoven, Mozart, L. Spohr, Jansa, Pleyel, Mendelssohn'un keman düetoları (2 cilt), (1. Ve 2. ciltler, ciltlenmiş fasikoller aynı)
161. Mazas'ın keman etüdüleri
162. Paganini'nin keman soloları
163. O. Sevcik'in 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'nin 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
184. Dvorak'ın keman kuartosu
185. Haydn'ın keman, çello, viyola kuarteti
186. Haydn'ın 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'ın 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 iki piyano için senfonileri
199. Haydn'ın senfonileri (2 piyano için)
200. Mascotte adlı 3 perdelik opera (Ed. Audran'ın)
201. F. Suppe'nin Boccace adlı 3 perdelik operası  
Bellini'nin Norma adlı uvertürü, C. Donizetti'nin Lucrezia Borgia adlı 3 perdelik operası
202. Solo piyano senfonileri
203. Meyerbeer'in 5 perdelik operası
204. Offenbach'ın 4 perdelik operası
205. Çeşitli triolar
206. Charles Lecocq'un çay çiçeği adlı 3 perdelik operası
207. Türk müziği nota ve şarkı sözleri
208. Bizet'nin 4 perdelik Carmen operası
209. R. Leoncavallo'nun Pagliacci adlı 2 perdelik draması
210. Osmanlıca el yazması nota defteri
211. Loeschhorn'un piyano etüdüleri (4 cilt)
212. Sammlung'un piyano soloları
213. Heller'in piyano etüdüleri (2 cilt)
214. Duvernay'un (en üst düzey için) piyano etüdüleri
215. Kataloglar
216. Beethoven'in senfonisi, sonat ve konçertoları
217. Chopin'in biyografisi ve bazı eserleri
218. H. Hoffman'ın eserleri
219. Rimsky Korsakov'un "Antar" ı
220. Sebastian Lee'nin çello metodu, Percy Such'in çello metodu, çeşitli çello parçaları
221. O. Sevcik'in keman metodu, Henry Schradieck'in keman için skala çalışmaları, Schröder'in keman metodu
222. Beyer'in piyano metodu
223. E. Tavan (La Boheme), Dvorak'ın kuarteti, çeşitli enstrümanlarla Amerikan Marşı, çeşitli keman partileri
224. Glazounow keman & piyano için eserleri  
Schubert keman & piyano için eserleri  
Liapovnow keman & piyano için eserleri  
F. Drdla keman & piyano için eserler  
Tschaikowsky keman & piyano için eserleri  
Huber keman & piyano için eserleri  
Tivadar keman & piyano için eserleri  
Burmester keman & piyano için eserleri  
Bach'ın keman & piyano için eserleri  
Haendel'in keman & piyano için eserleri  
Kreisler'in keman & piyano için eserleri
225. Çeşitli keman partileri
226. Keman ve piyano için Rus ve Alman bestecilerin eserleri
227. Çeşitli notalarla çalışma yapılmış nota boş kâğıtları, küçük dolap için

228. Keman ve piyano için eserler (1 deste)
229. Çeşitli bestecilerin karışık eserleri (1 deste)
230. Piyano eserleri (1 deste)
231. Karışık keman, piyano, çello için eserler
232. Çeşitli bestecilerin keman, piyano, çello ve kuartetler için eserleri

02.10.2002 tarihinde, Müzik Âletleri Seksiyonu Sorumlusu Şule GÜRBÜZ tarafından tasnif edilmiştir.



## **Ek 7. TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Arşivinde Halife Abdülmecid'in Müzik ile İlgili Faaliyetlerini Gösteren Belgeler Listesi**

Dosya no. 1373 lef.76, tarih: 30 Mart 1904

Bu belge, Abdülmecid Efendi döneminde Comendinger'den alınan Monestrel piyanoyu işaret etmektedir.

Dosya no. 1370 lef.11, tarih: 1905

Abdülmecid Efendi'nin Pera'da alış veriş ettiği, Osman Nuri Bey'e ait müzik âletleri ve gramofon satışına ait belge.

Dosya no. 1368 lef.171, tarih: 1907

Abdülmecid Efendi'nin, müzik âletleri ile ilgili, alış veriş ettiği Pera'daki bir pasajı işaret eden belge.

Dosya no. 1366, tarih: 1923

Halife Abdülmecid Efendi'nin Zülvecheyn Salonu'nda verdiği bir ziyafette, modernleşmenin bir yansıması olarak, önceden belirlenmiş bir oturma krokisinin hazırlanmış olduğu anlaşılmaktadır. Yemekten sonra orkestraya yer verilmiş olması da yeni bir düzenlemenin göstergesi olarak kabul edilmiştir. 11 Kasım 1923 tarihinde aynı salonda verilen bir ziyafette de, yemek sonrasında Mızıkay-ı Humayun'a bağlı fasıl takımı tarafından bir konser verileceği belirtilmektedir.

Defter no. 4694, tarih: 1924

Hilâfet Makamı İncesaz Takımı'nın Bursa'da verilecek olan bir hayır konseri nedeni ile Askeri Müze Müdürlüğü'ne yazılmış, yolculuk ile ilgili şartları içeren belge.

## Ek 8. Söz Dizini

|                   |  |
|-------------------|--|
| <b>Amira</b>      | Osmanlı İmparatorluğu'nda yüksek devlet görevlisi Ermeni'lere verilen ünvan                                    |
| <b>Ampir</b>      | Napolyon döneminde Fransa'dan Avrupa'ya yayılmış olan yapı, mobilya, giyim vs. üslubu                          |
| <b>Âsâr</b>       | Eserler  |
| <b>Barok</b>      | Batı klâsik müziğinde yaklaşık 1600-1750 yıllarında, diğer sanat dalları ile paralel gelişen bir stil          |
| <b>Beste</b>      | Kâr formundan sonraki en geniş kapsamlı müzik eseri  |
| <b>Cülus</b>      | Padişahın tahta çıkış töreni   |
| <b>Dilnişin</b>   | Gönüle hüznün veren, gönlü acıtan  |
| <b>Elegie</b>     | Ağıt   |
| <b>Fug</b>        | Bir temanın mutlak kurallarla, benzetme yoluyla geliştirilmiş çok sesli bir beste yöntemi                      |
| <b>Galop</b>      | Çok hızlı tartımda bir dans  |
| <b>Gavâmız</b>    | Kolay anlaşılmaz nükteler, gizli incelikler  |
| <b>Hanende</b>    | Şarkı söyleyen   |
| <b>İbda</b>       | Oluşturma  |
| <b>İhram</b>      | a)Hacıların giydikleri dikişsiz elbise,<br>b) Yere veya sedire serilen yün yaygı                               |
| <b>Kaftancı</b>   | Padişaha ve sadrazama huzurda giydirilecek kürk ya da hilatın korunması, hazır bulundurulmasıyla görevli kimse |
| <b>Kalfa</b>      | Saray ve konaklarda, halayıkların başında bulunan eski ve yaşlı cariyeye                                       |
| <b>Kâr</b>        | Genellikle terennümle başlayan, geniş kapsamlı, muhtelif usullerin kullanıldığı, makam müziği eseri            |
| <b>Kârçe</b>      | Kârdan daha kısa ve kârın özelliklerini derli toplu anlatan makam müziği eseri                                 |
| <b>Kâşili oda</b> | İran'ın Kaş şehrinde yapılan bir cins çini ile süslenmiş oda   |
| <b>Kuartet</b>    | Dört enstrümanlı, çok sesli müzik  |
| <b>Mabeyn</b>     | Harem ile selâmlık arasında yer alan, oda veya daire   |

|                    |  |
|--------------------|--|
| <b>Marküteri</b>   | Ahşap üzerine uygulanan bezeme tekniği   |
| <b>Mazurka</b>     | Polonya kaynaklı bir dans  |
| <b>Muayede</b>     | Dolmabahçe Sarayı'nın tören salonu   |
| <b>Musahabe</b>    | Sohbet etme, görüşme   |
| <b>Musahip</b>     | Padişahın özel hizmetinde bulunan  |
| <b>Neogotik</b>    | XIX. yüzyılda gelişen bir sanat ve mimari tarzı  |
| <b>Ocak ağası</b>  | Yeniçeri Ocağı'nın ileri gelen subayı  |
| <b>Polka</b>       | Ulusal Çek dansı   |
| <b>Prelüd</b>      | Ön çalış   |
| <b>Quadril</b>     | İtalya'da XIX. yüzyılda ünlü olan bir dans   |
| <b>Riyaset</b>     | Reislik, başkanlık makamı  |
| <b>Rokoko</b>      | XVII. yüzyılın ortalarında Barok stiline karşı tepki olarak doğan sanat akımı  |
| <b>Sazende</b>     | Saz çalan  |
| <b>Senfoni</b>     | Genellikle orkestralar için bestelenmiş uzun müzik yapıtı  |
| <b>Seresvapçı</b>  | Sarayda giyim kuşamdan sorumlu kimse   |
| <b>Sonat</b>       | Batı müziğinde bir beste türü  |
| <b>Şehremaneti</b> | Osmanlı İmparatorluğu'nda, bugünkü belediye zabıtası görevini yapan, şehrin temizliği ve güzelliği ile ilgilenen yerel yönetim |
| <b>Tantani</b>     | Çok süslü  |
| <b>Tezhip</b>      | Arapça zeheb (altın) kökünden türemiş olup, "altınlamak" anlamına gelen süsleme sanatı   |
| <b>Vals</b>        | Alman kaynaklı bir dans  |
| <b>Vükela</b>      | Osmanlı İmparatorluğu'nda bakanlar, vekiller   |
| <b>Zabit</b>       | Erlere komuta eden ve yöneten rütbeli asker  |

## ÖZGEÇMİŞ

Hilda Lostar 1948 Yılında İstanbul'da doğdu. İlk ve orta eğitimini Aramyan Unciyan Orta Okulu'nda, lise eğitimini ise Maltepe Lisesi'nde tamamladı ve iş hayatına atıldı. Bu süreç içinde 1976 yılında, Boğaziçi Musıki Vakfı Türk Müziği Konservatuvarı'nın akşam eğitimine devam ederek, bu kurumdan 1981 yılında mezun oldu. 1995 yılında iş hayatını noktaladıktan sonra aynı yıl üniversite giriş sınavını kazanarak, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Prehistorya Ana Bilim Dalı'nda lisans öğrencisi olup, 1999 yılında mezun oldu. Halen, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzecilik Ana Bilim Dalı'nda yüksek lisans öğrencisidir.



**H. LOSTAR**

**Dolmabahçe Saray Müzesinin Kurumsal**

**2010**

**Kimliğinin Vurgulanmasında Müziğin Rolü ve Etkileri**