DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

Merih Erol

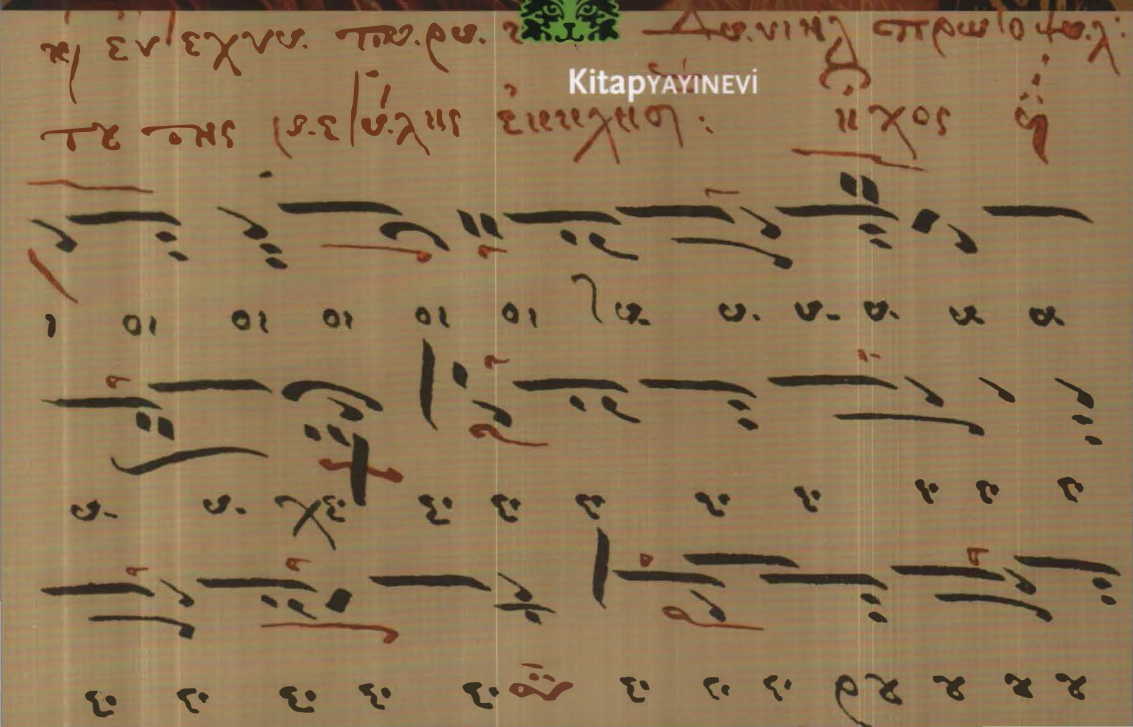
Çeviri Zülal Kılıç

Osmanlı İstanbul'unda

Rum Ortodoks Musikisi

Reform Çağında Ulus ve Toplum

Kitap Yayınevi



Osmanlı İstanbul'unda Rum Ortodoks Musikisi
Reform Çağında Ulus ve Toplum / Merih Erol

KİTAP YAYINEVİ – 374
İNSAN VE TOPLUM DİZİSİ – 96

OSMANLI İSTANBUL'UNDA RUM ORTODOKS MUSİKİSİ; REFORM ÇAĞINDA ULUS VE TOPLUM / MERİH EROL

ÖZGÜN ADI
GREEK ORTHODOX MUSIC IN OTTOMAN ISTANBUL; NATION AND COMMUNITY IN THE ERA OF REFORM
© 2016, MERİH EROL; TÜRKÇE YAYIN HAKLARI, ESERİN İNGİLİZCE BASKISINI GERÇEKLEŞTİREN INDIANA UNIVERSTY PRESS İLE YAPILAN SÖZLEŞMEYE DAYANMAKTADIR

© 2021, MERİH EROL
© 2021, KİTAP YAYINEVİ LTD. (TÜRKÇE YAYIN HAKLARI)
TANITIM İÇİN YAPILACAK KISA ALINTILAR DIŞINDA HİÇBİR YÖNTEMLE ÇOĞALTILAMAZ
BU KİTABI PDF FORMATINDA İNTERNETTE KAMUYA AÇMAK SUÇ TEŞKİL EDER
EMEĞE SAYGI, KORSANA HAYIR

ÇEVİRİ
ZÜLAL KILIÇ

DÜZELTİ
FEVZİ GÖLOĞLU

KİTAP TASARIMI
YETKİN BAŞARIR, BEK

KAPAK TASARIMI
DİLEK ÇETİNKAYA

TASARIM DANIŞMANLIĞI
BEK

KAPAK RESİMLERİ: MERYEM VE ÇOCUK İSA
PATRİKHANE BASMUGANNİSİ DANİİL'İN HERUVİKA İLAHİLERİ ELYAZMASINDAN

GRAFİK UYGULAMA VE BASKI
MAS MATBAACILIK SAN. VE TİC. A.Ş.
KÂĞITHANE BİNASI
HAMİDİYE MAHALLESİ, SOĞUKSU CADDESİ NO. 3
34408 KÂĞITHANE-İSTANBUL
SERTİFİKA NO: 44686
T: (0212) 294 10 00 F: (0212) 294 90 80
E: KİTAP@MASMAT.COM.TR

1. BASIM
EKİM 2021, İSTANBUL

ISBN 978-605-105-209-0
YAYIN YÖNETMENİ
ÇAĞATAY ANADOL

KİTAP YAYINEVİ LTD.
KÂĞITHANE BİNASI
HAMİDİYE MAHALLESİ, SOĞUKSU CADDESİ NO. 3/1-A
34408 KÂĞITHANE İSTANBUL
SERTİFİKA NO: 44843
T: (0212) 294 65 55 F: (0212) 294 65 56
e: kitap@kitapyayinevi.com
w: www.kitapyayinevi.com

Osmanlı İstanbul'unda

Rum Ortodoks Musikisi

Reform Çağında Ulus ve Toplum

Merih Erol

Çeviri
Zülal Kılıç

Kitap Yayınevi

8 Mart 2019'da ansızın aramızdan ayrılan
sevgili anneciğimin anısına

İçindekiler

Etnomüzikoloji Multimedya 7
Etnomüzikoloji Multimedya Dizisi Önsözü 8
Önsöz 11
Teşekkür 13

Giriş 17
Çeşitlilik İçinde Çeşitlilik: İstanbul'un Rum Ortodoks Cemaati 18
Müzik: Ortak Bir Dil 24
Müzik: Doğu ve Batı 26
Müzik ve Ulus 28
Ses, Geçmiş ve Bellek 34
Müzikal Söylem Pratiktir 36
Kitaba Genel Bir Bakış 39

1- Kent'in Rum Ortodoksları 42
Reformlar Çağında Rum Milleti 42
Padişahın Uyrukları 49
Kozmopolit Kent 57
Rum Ortodoks Orta Sınıf 65
Gönüllü Kuruluşlar: Sosyalleşme ve Eğitim 68
Kutsal Yerler: Dindarlık ve Gösteriş 73

2- Ayin Musikisi ve Orta Sınıf 76
Osmanlı Sınırları Ötesinde Rum Ortodoks Ayin Musikisinin Batılılaşması 78
"Coşkulu ve Sevinçli Ezgilere Karşı Taş Gibi bir Duyarsızlık Kavradı Bizi"
Dini İbadet ve İstanbul'daki Rum Ortodoks Cemaati 86
Rum Ortodoks Orta Sınıf ve Dini Musikisinin Estetiği 91
Muganninin "Kariyer" Çizgisi 100
Popüler Osmanlı Kent Musikisi ile Rum Kilise Musikisi arasında Köprüler Kurmak 111
Müzik için Harekete Geçmek: İstanbul'un Rum Ortodoks Burjuvazisi ve
Konstantinopolis Musiki Cemiyeti 114

3- Müzikal Geçmişle Yüzleşme 120
19. yüzyıl Yunan Tarihyazımı ve Bizans'ın Özümsenmesi 121

Yunan Başkentinde Müzikal Geçmişin Ele Alınışı 128
Arılık ve "Ötekiler:" Yahudi Dinsel Şiirinin Etkisi Meselesi 132
Asya-Türk Etkisi 133
Konstantinopolis/İstanbul: Rumların Geçmişi Sahiplenmesi 135
"İfos" (Tarz) Kavramı, Müzik Aktarımı ve Bellek 142
Antik Yunan'la Bağlantı ve Arap-Türk Etkisinin Yeniden Helenleştirilmesi:
Bir Helen Kilise Musikisi Sözlüğü 145
Yunanistan'ın Geçmişi, Avrupa'nın Bugünü:
Avrupa Çokseslİliğine karşı Tarihsel bir Argüman 155

4- Müzik Tartışması ve Gelenek 166
Yunan Müziği Arayışındaki bir Fransız Müzisyen 172
"Bunlarınki Lonca Zihniyeti!" 182
İlahiler, Yeniden Canlanış ve Simgelerin Ekonomisi 188
Geleneklerin Oluşturulması 194
İlahilerin Etnik Miras Olarak Yeniden Canlanması 198
Geleneğin Restorasyonu için Modernleştirme: Patrik Ioakim ve Psaltirion 205

5- Müzik ve Ulusal Kimlik 213
Farklılık Yaratmak, Farklılıkları Sahiplenmek ve Uzlaştırmak:
Osmanlı Musikisinin Zorlu Sınavı 214
Bizans Adını Koymak: Kimlik ve Gelenek 222
Halk Şarkıları ve Ulusal Kimlik 231
Benlik için Müzik, Çocuklar İçin Müzik 242

6- Şarkı Söyleme ve Siyasi Bağlılık 249
Geç Osmanlı İmparatorluğu'nda Sansür Üstüne Kimi Notlar 250
Modern Kentsel Mekânın Yaratılması 251
Kamu Düzenini Korumak ve Kentin Güvenliğini Sağlamak 253
Meşruiyet, Kamu Düzeni ve Kamusal Alanın Kontrolü 255
Semboller Üzerinde Gözetim: Marşlar Söylemek ve "Kuşkulu" Sadakatler 260
Sahneye Konulan Oyunların Sansürü, Tiyatro Seyircilerinin İspiyonlanması 266

Sonuç 269
Kaynakça 276
Dizin 303

Etnomüzikoloji Multimedya

Etnomüzikoloji Multimedya (Ethnomusicology Multimedia, EM) Andrew W. Mellon Vakfının finansmanıyla, etnomüzikolojideki ilk kitapları saptayıp, bunları www.ethnomultimedia.org sitesinde, görsel-işitsel malzemeler eşliğinde online olarak yayınlamak üzere geliştirilen ve ortak çalışmaya dayalı bir yayın programıdır.

Indiana ve Temple üniversitelerindeki yayınevlerinin bir işbirliği olan EM, etnomüzikolojiye yeni başlayan bilim insanları için yayın olanakları geliştirmeyi ve Andrew W. Mellon Vakfının desteğiyle yayınevlerinin ulaşabileceği ortak kaynakları kullanarak izleyici sayısını artırmayı amaçlayan yenilikçi, girişimci ve işbirlikçi bir çabadır. Her yayınevi kendi profiline ve yayın kriterlerine göre EM kitaplarını almakta ve geliştirmektedir.

EM'in en yenilikçi özellikleri web temelli bileşenleridir; bunlar arasında yazarların meslektaşları tarafından gözden geçirilen işitsel, video ve statik imaj içerikleri redaksiyon ve açıklamalar için yükleyebilecekleri ve seçkileri metinlerinde bunlara karşılık gelen referanslara göre ayarlayabilecekleri, şifreyle korunmuş bir Açıklama Yönetim Sistemi (Annotation Management System, AMS); bunlara eşlik eden kitaplar hakkında bilgi için yayıncıların web sitelerine bağlantıları bulunan ve web içeriğini gözden geçirmek için kamuya açık bir site olan www.ethnomultimedia.org ile web sitesinin video ve işitsel içeriğine ev sahipliği yapan Avalon Media System vardır. AMS ve web sitesi, Indiana Üniversitesi Dijital Sanatlar ve İnsan Bilimleri Enstitüsü tarafından tasarlanmış ve inşa edilmiştir. Avalon, Indiana Üniversitesi ve Northwestern Üniversitesi kütüphaneleri tarafından, Müze ve Kütüphane Servisleri Enstitüsünün (Institute of Museum and Library Services) desteğiyle tasarlanmış ve inşa edilmiştir. Web sitesine Indiana Üniversitesi Kütüphaneleri ev sahipliği yapmakta ve Indiana Üniversitesi Geleneksel Müzik Arşivleri (Indiana University Archives of Traditional Music, ATM) EM'in online içeriğine arşivleme ve koruma hizmetleri sağlamaktadır.

Etnomüzikoloji Multimedya Dizisi Önsözü

Online Medya Örnekleri Kılavuzu

Aşağıda listelenen işitsel, video ya da durağan görüntü örneklerinin her biri bu kitaptaki belirli bölümlerle ilişkilidir ve her örnek için özgün bir Sürekli Yeknesak Kaynak Yer Bulucusu (Persistent Uniform Resource Locator, PURL) saptanmıştır. PURL, Etnomüzikoloji Multimedya web sitesi www.ethnomultimedia.org'da belirli bir işitsel, video ya da durağan görüntü medya örneğini tanımlar. Kitabın metninde parantez içindeki bir PURL sayısı bir alıntı işlevi görür ve atıfta bulunduğu metnin hemen ardından gelir (örn. PURL 3.1). PURL kısa adının ardından gelen sayılar medya örneğinin bulunduğu bölüme ve bu bölümün içerdiği PURL sayısına işaret eder. Örneğin PURL 3.1, Üçüncü Bölümdeki birinci medya örneğine, PURL 3.2, Üçüncü Bölümdeki ikinci medya örneğine işaret eder, vs.

Bu kitapla ilişkili tüm medyalara ulaşmak için, okurların önce Etnomüzikoloji Multimedya Projesi web sitesi www.ethnomultimedia.org'a gidip, Sign In bağlantısına tıklayarak, serbest bir hesap yaratmaları gerekir. Okurlardan, ilk kez web sitesindeki bir medya örneğine giriş yaptıkları zaman bir Son Kullanıcı Lisans Anlaşmasını (End Users License Agreement, EULA) okumaları ve elektronik olarak imzalamaları istenecektir. Siteye girdikten sonra işitsel, video ya da durağan görüntü medya örneklerine ulaşmanın ve bunları çalıştırmanın iki yolu vardır. "Search" (arama) alanında, kitap ve yazar hakkında bilgiyle kitapla ilişkili tüm medya örneklerinin bir listesi bulunan bir web sayfasına gitmek için yazarın adını yazın. Belirli bir medya örneğine ulaşmak için "Search" alanında o örneğin altı haneli PURL belirleyicisini girin (aşağıdaki tam PURL adreslerinin sonunda belirtilen altı hane). Okur o medya örneğiyle, kitapla ilişkili tüm diğer medya örneklerinin bir listesinin bulunduğu bir web sayfasına götürülecektir. Bu kitabın elektronik baskısının okurları için yalnızca her medya örneğinin PURL adresine tıklamak yetecektir: bir kez www.ethnomultimedia.org'a girdikten sonra bu canlı bağlantı onları doğruca Etnomüzikoloji Multimedya web sitesindeki medya örneğine götürecektir.

PURL Listesi

İkinci Bölüm

PURL 2.1 | "Anastaseos imera." (78 RPM Orfeon-Odeon [1914–1926]. Bizans Musikisi: İsa'nın Kutsal Büyük Kilisesi[1] Protopsaltisi İakovos Nafpliotis. Araştırma ve metinler: Prof. Dr. Antonios E. Alygizakis. İstanbul: Kalan Müzik, 2008.) http://purl.dlib.Indiana.edu/iudl/em/Erol/910298

PURL 2.2 | "Hüseyni ağır semai," besteci Zaharya Hanende (18. yüzyıl). (Hanende Zaharya. "En Chordais" Music Ensemble. İstanbul: Kalan Müzik, 2005.) 2000'de Atina Konser Salonunda canlı kayıt. http://purl.dlib.Indiana.edu/iudl/em/Erol/910299

PURL 2.3 | "Tin Pagkosmion Doxan" (Akşam duası stichēra'na şan olsun ilahisi, 1. ihos'ta), besteci: Zaharya Hanende. (Hanende Zaharya. "En Chordais" Music Ensemble. İstanbul: Kalan Müzik, 2005.) http://purl.dlib.Indiana.edu/iudl/em/Erol/910300

Üçüncü Bölüm

PURL 3.1 | "Hymne Chrétienne d'Oxyrhynchus" (Mısır). MS yak. 3./4. yüzyıldan Baba, Oğul, Kutsal Ruh'a İlahi (Musique de la Grèce Antique. Burbank, CA: Harmonia Mundi, 1979.) http://purl.dlib.Indiana.edu/iudl/em/Erol/910305

Dördüncü Bölüm

PURL 4.1 | "Kratima, ihos 4th legetos," besteci Petros Peloponnisios (1730–1778). (Petros Peloponnisios. Selanik: Music Ensemble En Chordais, 2005.) http://purl.dlib.Indiana.edu/iudl/em/Erol/910301

Beşinci Bölüm

PURL 5.1 | "Oti sotira etekes, ihos varis." Petros Bereketis'in "Meryem Ana'ya İlahi"sinden Kratima. (Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής. 3 Θεοτόκε Παρθένε. Πέτρου Μπερεκέτη [Kilise müziğinin anıtları: 3

1 "İsa'nın Kutsal Büyük Kilisesi" ifadesi Rum Ortodoks Patrikhanesi için kullanılır. Patrikhanede kilise mugannilerinin ilahi okudukları mekân ise Aya Yorgi Rum Patrikhane Kilisesidir –ed.n.

Theotoke Parthene of Petros Bereketis]. Söyleyen: Thrasiboulos Stanitsas, Araştırma: Manolis K. Hatziyakumis. Athens: Research and Publications Center, 2001.) http://purl.dlib.Indiana.edu/iudl/em/Erol/910302

PURL 5.2 | "Axion estin" (enarmonion). (78 RPM Orfeon-Odeon [1914–1926]. Bizans Musikisi: İsa'nın Kutsal Büyük Kilisesi Protopsaltisi İakovos Nafpliotis. Araştırma ve metinler: Prof. Dr. Antonios E. Alygizakis. İstanbul: Kalan Müzik, 2008.) http://purl.dlib.Indiana.edu/iudl/em/Erol/910303

PURL 5.3 | "1er Hymne Delphique à Apollon." (Musique de la Grèce Antique. Burbank, CA: Harmonia Mundi, 1979.) http://purl.dlib.Indiana.edu/iudl/em/Erol/910304

PURL 5.4 | *"Apopsi ta mesanihta"* (Bu gece yarısı), *Songs of Cappadocia* albümünde Sinasos'un şarkısı, Friends of the M.F.A., Center for Asia Minor Studies, 2002, söyleyen: Anastasia Chourmouziadi, 1930'da kaydedilmiştir. (Bu şarkı Yeorgios D. Pahtikos'un halk şarkıları derlemesinde bulunmaktadır: *260 Δημώδη Ελληνικά Άσματα από του στόματος του Ελληνικού Λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος συλλεγέντα και παρασημανθέντα [1888–1904]* [Küçük Asya, Trakya, Makedonya, Epirus ve Arnavutluk, Yunanistan, Girit, Ege Adaları, Kıbrıs ve Marmara kıyıları Rum halkının ağzından derlenmiş ve notalanmış 260 Rum halk şarkısı, 1888-1904].) http://purl.dlib.Indiana .edu/iudl/em/Erol/910306

Önsöz

Eylül 2000'de, Yunan ud sanatçısı Christos Tsiamoulis ile kanun hocam, Türk kanun sanatçısı Göksel Baktagir arasında çevirmen rolünü üstlendiğimde, bunun bir amatörün Rum müziğine merakının, giderek bir araştırma konusu halini alacak bir tutkuya dönüşmesinin başlangıcı olacağı aklıma bile gelmemişti. Tsiamoulis, Patras müzik okulunun yaklaşık yirmi öğrencisiyle birlikte İstanbul'u ziyaret ediyordu ve tümü de Yunanların belleğindeki ayrıcalıklı yeri tartışılmaz olan "Poli"yi (Şehir), Konstantinupoli'yi ziyaret etmenin heyecanı içindeydi. Öğrencilerin notalara, CD'lere ve Yunancada *paradosiaki musiki* (geleneksel müzik) denilen müziğe ait çalgı aletlerine merakları etkileyiciydi. O tarihte tek kelime Rumca bilmiyordum; gelecekte bir konserde işbirliği yapmak isteyen iki müzisyen arasında Türkçeden İngilizceye ve tersine çeviri yapıyordum.

Bu ilk karşılaşma sırasında kurulan dostluklar beni ertesi ilkbahar Atina'ya götürdü. Bu kitap, o ilk ziyaretin çok güçlü izlenimlerinin ateşlediği esin ve coşkunun büyük bölümünü ve değişik kütüphanelerle arşivlerde geçirilen saatlerde öğrendiklerimi kapsamaktadır. Bulunduğum ilk Rum Ortodoks ayini, Atina'nın merkezindeki 11. yüzyıldan kalma, küçük Bizans kilisesi Kapnikareas'ta düzenlenen Kutsal Perşembe ayiniydi. Aynı önemde bir dönüm noktası, bir yandan "geleneksel müzik" konusunda yakın tarihte yayınlanmış kitapları "okumaya" çalışırken, Yunanca harflerle yazılı Osmanlı Türk makam adlarını Latin harflerine çevirmek gibi eğlenceli bir uğraşı sayesinde Yunan alfabesini öğrenmekten duyduğum sevinç ve gurur oldu. Dostların evlerinde ya da Atina'nın tanıdık tavernalarında ve daha sonra Girit'teki Erasmus yılımda Rethymno'daki [Resmo] musiki toplantılarının büyülü havası, konuya duyduğum tutkuyu herhangi bir kitabın yapabileceğinden çok daha büyük bir güçle tazeledi. Bu kitabın bir gün yayınlanmasının, bir yabancı ve bir Türk olarak seçtiğim bu zor konuda sebat etmem için beni müzikleriyle, fikirleriyle ve teşvikleriyle besleyen dostlarıma en iyi teşekkür olacağı düşüncesi, araştırma ve yazım sırasındaki yaşadığım kötümserlik anlarının ve yenilgi duygularının dağılmasını sağladı. Birçoğu için benim bu konuya ilgimin anlaşılmaz olduğuna kuşkum yok.

Bu kitap, amacı tekil bir kimlik (Sünni Müslüman ve Türk) ve tekil kültürlü bir toplum yaratmak olan Türkiye Cumhuriyeti tarihindeki bir dizi uygulamaya bir yanıttır. Bu uygulamaların Rum Ortodoks nüfus ve diğer Müslüman ve Türk olmayan gruplar için trajik sonuçları olmuştur. 1923'teki Türk-Rum nüfus mübadelesiyle başlayan süreçte, özellikle 1955 ile 1974 arası dönemde, binlerce Rum Ortodoks Türkiye'den ayrılmak zorunda kalmış, arkalarında İstanbul'da şimdi çok küçük olan bir cemaat bırakmıştır. Bir başka düzeyde, bu çalışmanın zamanlaması Türk kamuoyunun hararetle Osmanlı geçmişini tartıştığı şu günlere uygundur. İmparatorlukta yaşayan gayrimüslimlerin Osmanlı "hoşgörüsüyle" karşılandığını hatırlatan nostaljik söylemlerin gölgesinde, ülkenin Hıristiyan geçmişine yönelik ikiyüzlü ve tutarsız tutum sürmektedir. 19. yüzyıldaki tartışmalı ulusal kimlik oluşumu alanına ve Osmanlı'nın Rum Ortodoks Hıristiyanlarının karmaşık kimliklerine müziğin prizmasından bakan bu kitap, çoğulcu bir toplum için bir çağrıdır ve daha somut olarak gerek Türkiye'deki etnik ve dini kimlik sorunları, gerekse ülkenin Hıristiyan mirası konularında duyarlılığı artırmayı hedeflemektedir.

İstanbul – 18 Nisan, 2015

Teşekkür

Bu kitabın yazımı ve yayınlanması çok sayıda meslektaşın, dostun ve kurumun desteği sayesinde mümkün oldu. Alexander S. Onassis Kamu Yararı Vakfı (Alexander S Onassis Public Benefit Foundation), 2004-2005'te Yunanistan'daki ilk uzun süreli ziyaretime ve araştırmama olanak sağladı. Yabancı Burslar Programından Maria Pagoni'ye unutulmaz iyilikleri ve yardımseverliği için teşekkür etmek isterim. En önemlisi, bu kitabın yayınlanmasına verdikleri destek için Alexander S. Onassis Kamu Yararı Vakfına içten şükranlarımı iletmek isterim. Bu süreçteki büyük yardımları için Fannie Papathanou ve Stella Tatsi'ye özellikle teşekkür ederim.

Ayrıca, Türkiye ve Yunanistan'daki araştırmalarımı destekleyen ARİT'e (Türkiye'deki Amerikan Araştırma Enstitüsü) yürekten teşekkürler.

Doktora tezi danışmanım Profesör Edhem Eldem bu projeyi daha başlangıçtan itibaren hevesle destekledi ve araştırmamı ilerletmek için desteğine her ihtiyaç duyduğumda, fevkalade olumlu davrandı. Birkaç sevgili meslektaşım ve hocam ilk taslakları okuyup, yorumladılar. Bu açıdan merhum Vangelis Kechriotis, Ahmet Ersoy, Christoph K. Neumann ve merhume Katy Romanou'ya teşekkür etmek isterim. Profesör Romanou kendi kütüphanesinden olağandışı malzemeler sağlamaktaki cömertliğinden ötürü içten teşekkürü hak etmektedir. Müziği tarihsel araştırmamın ve uğraşımın nesnesi yapmaya beni esinlendirdiği için tüm yüreğimle teşekkür etmem gereken birisi varsa, o da kesinlikle Cem Behar'dır. Kendisiyle modern Yunancayı öğrenmekten zevk aldığım Chryssi Sidiropoulou'ya da müteşekkirim.

Bu kitabın araştırmasının ilk aşamasında, Girit Üniversitesi Tarih ve Arkeoloji Bölümünün öğretim üyeleri benim harika adalarında kaldığım süreyi ve üniversitedeki entelektüel gelişimimi gerçekten verimli ve unutulmaz bir tecrübe haline getirdiler. Değerli yorumları için Antonis Anastassopoulos, Efi Avdela, Christos Hadziiossif, Giannis Kokkinakis, Christos Loukos, Socrates Petmezas ve Vasiliki Seirinidou'ya özellikle teşekkür borçluyum. Ulaşıma Kapalı Koleksiyonlar Bölümünde her kaynak arayışımda bana sağladıkları hızlı yardım için başta Eleni Kovaiou ve Kostas

Papadakis olmak üzere Girit Üniversitesi Kütüphanesi personeline samimi teşekkürlerimi iletmek isterim. Araştırmamın ve Yunanistan'a seyahatlerimin çeşitli aşamalarında danıştığım Sia Anagnostopoulou, Stavros Anestidis, Haris Exertzoglou, Efi Kanner, Christina Koulouri ve Dimitrios Stamatopoulos'u şükranla anıyorum. Antonis Liakos'un entelektüel katkıları, danışmanlığı ve teşvikinden çok yararlandım.

Bu proje sürecinde DAAD'den (Alman Akademik Değişim Servisi) cömert bir mali destek aldım ve bu sayede 2007-2008 yılını Berlin'de geçirerek, araştırmamı Özgür Üniversitenin (Free University) Doğu Avrupa Enstitüsü müdürü, merhum Holm Sundhaussen'ın nezaretinde sürdürdüm; misafirperverliği ve yardımı için kendisine teşekkür borçluyum. Özgür Üniversitedeki Modern Yunanca seminerine devam etmemi ve burada çalışmamı sunmama izin verdiği için Miltos Pechlivanos'a müteşekkirim. Ayrıca Berlin'de Max Planck Enstitüsünde (Max Planck Institute for Human Development) geçirdiğim 2010-2011 yılı doktora sonrasında tezim üzerine düşünme ve tartışma olanağı bulmamı sağladı. MPI Direktörü Ute Frevert ve oradaki çalışma arkadaşlarıma da teşekkürlerimi iletmek isterim. 2011-2012'de Princeton Üniversitesi Yunan Araştırmaları programında inanılmaz düzeyde yararlı bir araştırma ve yazım yılı geçirdim. Programın yöneticisi Dimitri H. Gondicas'a gerçekten minnettarım. Bu kitabın ilk taslağının bazı bölümlerini okuyan ve yorumlarını bildiren Peter Brown ve Molly Greene'e yürekten teşekkür borçluyum. Harvard Üniversitesi Avrupa Araştırmaları Merkezine konukseverliği ve bana projemi değerli meslektaşlarla tartışma olanağı sağladığı için minnettarım. Merkezin müdürü Grzegoz Ekiert'e, yönetici müdürü Elaine Papoulias'a ve büyük desteği için Michael Herzfeld'e de içten teşekkürlerimi iletirim. Patrice Higonnet, Amanda Klekowski von Koppenfels, Jörn Leonhard, Manuel Schramm ve Franziska Torma ile tartışmalarımızdan büyük zevk aldım. Franziska Torma'da gerçek bir eleştirmen, az bulunur bir ofis arkadaşı ve dost keşfettim.

Bu kitap çok sayıda kütüphane ve arşivde gerçekleştirilen kapsamlı bir araştırmanın ürünüdür. Rum Ortodoks Patrikhanesi Kütüphanesi personeline, özellikle de Kosta Çıkar, merhum Megas İkonomos Nikolaos

Petropellis, Yorgo Benlisoy ve Giannis Stavrides'e içten teşekkür ederim. Bu proje sırasında Atina'daki Gennadios Kütüphanesini birkaç kez ziyaret ettim ve burada araştırma yaptım; her seferinde aynı duyarlı ve yardımcı atmosferle karşılaştım. Bu kitapta kullanılan malzemenin yoğunluğu ve çeşitliliği, yalnızca kamu kütüphane ve arşivlerinde değil, uzmanlaşmış kurumlarda, kitapçılarda, kişisel arşivlerde ve kayıt şirketlerinde araştırmayı da gerektirdi. Atina ve İstanbul'da Küçük Asya Araştırmaları Merkezinin Müzikal Folklor Arşivleri Müdürü Markos Dragumis'in; Yunan Müzik Kütüphanesi "Lilian Voudouri"nin müdürü Stephanie Merakos'un; Atina Müzik Dostları Cemiyetinin; Kalan Müzik'in kurucusu merhum Hasan Saltık'ın ve Kultura Yayınlarının sahibi Lambros Kostakiotis'in samimi yardımlarından yararlandım. Bu bağlamda cömertlikleri, tavsiyeleri ve dostlukları için Antonios Chatzopoulos'a, Stelyo Berber'e, Cemal Ünlü'ye, Bülent Aksoy'a, Manolis K. Hatziyakumis'e, Maria Barbaki'ye ve merhum Lykourgos Angelopoulos'a derinden teşekkür borçluyum.

Bu kitap beni Yunanistan'daki çağdaş müzik yaşamıyla tanıştıran dostlar ve müziğe olan sevgimi ve bağlılığımı besleyen dostluklarla Yunanistan ve Türkiye halkları arasında büyük bir sevinç ve mutlulukla izlediğim süregiden yakınlaşma olmadan, mümkün olmayacaktı. Sözkonusu dostlukların meyveleri ve sevinçle paylaşılan müzik anları bu kitapta yer almaktadır. Ourania Liarmakopoulou ve ailesine, Fotini Louka, Sophia Kompotiati, Marios Papakyriacou ve Panagiotis Poulos'a minnettarım.

Kitabın İngilizce versiyonunun yayınlanmasıyla ilgili olarak, Indiana University Press'ten Rebecca J. Tolen'a ve Westchester Publishing Services'ten John Donohue'ya özellikle teşekkür ederim. Bu kitabın Türkçe yayınlanması konusundaki yardımları için de Çağatay Anadol'a teşekkür borçluyum. Kitap ve makalelerinde veya sosyal medya ilişkilerinde isimlerini İngilizce çevrimyazıyla yazanlar hariç, kitaptaki bütün isimler (Yunanca kurum adları dahil) Türkçeye çevrimyazıyla aktarılmıştır. Bu konudaki yardımları için Marianna Yerasimos'a müteşekkirim.

Son olarak, bu projenin tamamlanmasında desteklerine paha biçilemeyecek olan aileme müteşekkirim.

Bu çalışmanın bazı bölümleri daha önce dergi makalesi olarak yayınlanmıştır: "Surveillance, Urban Governance, and Legitimacy in Late Ottoman Istanbul: Spying on Music and Entertainment during the Hamidian Regime (1876-1909) [Geç Dönem Osmanlı İstanbul'unda Gözetim, Kentsel Yönetişim ve Meşruiyet: II. Abdülhamid Rejimi (1866-1909) sırasında Müzik ve Eğlence İspiyonculuğu]," *Urban History* 40, no. 4 (2013): 706-725 (Cambridge University Press) ve "'The Musical Question' and the Educated Elite of the Greek Orthodox Society in Late Nineteenty Century Constantinople ['Müzik Sorunu' ve 19. yüzyıl Sonları Konstantinopolis'inde Rum Ortodoks Cemaatinin Eğitimli Seçkinleri]," *Journal of Modern Greek Studies*, 32 (2014): 133-163 (John Hopkins University Press).

Giriş

Türk toplumu 1990'larda, ülke içindeki dilsel ve kültürel farklılıkları öven kültür ürünlerindeki patlamanın gösterdiği gibi, kendi geçmişindeki kopukluklar ve kaymalarla yüz yüze gelmeye başladı.[1] Basında ve diğer medyada halkın ilgisi Türkiye'nin ulus devlet öncesi geçmişine, daha somut olarak çok etnisiteli ve çok dinli Osmanlı toplumunun çoğulcu imajına yöneldi. Bu ilgi canlanmasının önemli bir boyutu İstanbul'un Rum Ortodoks, Ermeni ve Yahudi nüfuslarının kamusal temsiliydi ve bu kentin geçmiş kozmopolitliği için seçici bir nostaljinin simgesi haline geldi.[2] Buna paralel olarak kamusal alanda aile tarihleri ve kişisel anlatıların çoğalması, ulusal kimlik inşası pratiklerine ve ulusal tarihyazımına bir meydan okuma oluşturuyordu.[3] Son on yıl içinde İstanbul'daki peyzajların ve komşuluk pratiklerinin hafızası bir tür otorite kazanarak, tarihin diğer alternatif anlatılarını gölgede bıraktı.[4]

Bu hatırlamanın önemli bir yanı, o komşuların kayıp seslerine gösterilen yeni ilgiydi. Örneğin, Rum *rembetiko* ve Yahudi *maftirim* müziği 1990'larda Türkiye'de, kendi travma mağduru toplumlarının ötesinde bir dinleyici kitlesi buldu.[5] Müzik ve sesin tarihsel-toplumsal bir analizi, bizim resmi tarihin daha alternatif ve nüanslı bir versiyonunu kavramamıza yardımcı olabilir. Ses, soyut ve betimlenemez niteliği nedeniyle, insanın hayal gücü ve belleğiyle diğer ortamlardan daha farklı etkileşir –bu diğerlerine bir örnek, Amy Mills'in gözlemlediği gibi, maddeselliği dolayısıyla tarafsız ve nesnel görünen ve yalnızca tarihin bir izi gibi algı-

1 Bkz. Aslı Iğsız, "Memleket, Yurt ve Coğrafi Kardeşlik: Arşivci Kültür Politikaları," *Hatırladıklarıyla, Unuttuklarıyla Türkiye'de Toplumsal Tarih ve Bellek*, ed. Esra Özyürek (İstanbul: İletişim, 2001) içinde, 155-182; Merih Erol, "New Modes of Creating Public Space: The Case of Kalan Müzik (The Record Label Company Kalan)" (Master tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2001).

2 Aslı Iğsız, "Documenting the Past and Publicizing Personal Stories: Sensescapes and the 1923 Greco-Turkish Population Exchange in Contemporary Turkey," *Journal of Modern Greek Studies* 26, no. (2008): 451-487.

3 Age., 453.

4 Amy Mills, *Streets of Memory: Landscape, Tolerance, and National Identity in Istanbul* (Athens: University of Georgia Press, 2010), 18.

5 Bkz. CD, *Maftirim: Judeo-Sufi Connection*, hazırlayan Lari Dilmen (İstanbul: Kalan Müzik, 2001).

lanan peyzajdır.[6] Dinleyici sesin temsil ettiği fikirleri, kültür aracılığıyla anlamlandırır. Son dönemlerde, doğu Akdeniz'in tümünde –Türkiye ve Yunanistan da dahil, ama onlarla sınırlı olmadan– başlayan ve süregiden geçmişin seslerinin yeniden icadının ardında, kimlik inşası için yeni temeller arayışı yatmaktadır.[7] İlginçtir ki bu geri kazanımda baskın yöntem tekil müzisyenin incelenmesi olmaktadır. Philip V. Bohlman bu olguyu bizi mitle tarih arasındaki bölgeye, onun ifadesiyle "ne azınlık, ne de çoğunluk olan, ne sömürgeleştirilenin ne de hegemonyacı sömürgecilerin izleri bulunan, müzikal *lieux de mémoire*'a (hafıza mekânları) çeken tekil sesin gücü" olarak adlandırmıştır.[8]

Bu kitabın çıkış noktası yazarının 2000'li yılların başlarında Türkiye ile Yunanistan arasındaki "müzikal diyaloğa" katılmasıdır. 19. yüzyıl Konstantinopolis/İstanbul'unun seslerini tümüyle canlandırmak mümkün değildir ama dönemin müzikal pratiklerinin etrafındaki düşünce ve söylemleri araştırarak, geç Osmanlı İstanbul'unun ses manzarasına ilişkin bir fikir edinebiliriz. Buradan çıkarak da, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültür tarihine müzik ve sesi dahil edebiliriz.

Çeşitlilik İçinde Çeşitlilik: İstanbul'un Rum Ortodoks Cemaati

İstanbullu Rum Ortodokslar dilsel, sosyoekonomik ve kültürel farklılıkları, vatandaşlık konumları, tabiiyetleri ve bu şehre göç mazileri açısından büyük bir çeşitlilik sergiliyorlardı. Önde gelen gruplardan biri, kökenlerini Bizans İmparatorluğu'na kadar uzatabilen Fenerlilerdi (ya da 1821'deki Yunan İsyanı sırasında uğradıkları zulmün ardından güçlerini

6 Kültürel peysaj kavramı için bkz. Mills, Streets of Memory, 16-18.

7 Osmanlı İstanbul'unun Rum bestecilerinin müziğinin/sesinin "yeniden icadı" için bkz. Eleni Kallimopoulu, *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece* (Farnham, Surrey, UK: Ashgate, 2009); Merih Erol, "The Greek-Turkish Musical 'Rapprochement' of the 2000s and Approaches to Ottoman Musical Heritage," *Turkish Journal of Sociology*, 37, 1 (2017): 75-99. Ayrıca bkz. İsrailli müzisyen Roy Sher tarafından yapılan belgesel film: *The Queen of Rebetiko, My Sweet Canary: A Journey through the Life and Music of Rosa Eskenazi* (DVD, 2011). Kendini kimliklendirmenin bir mecazı olarak "duygu manzaraları" kavramı için bkz. Iğsız'ın makalesi, "Documenting the Past," 465.

8 Philip V. Bohlman, "Minorities of One, and Other Traces on the Postcolonial Musical Landscape, Histories of the Non-collective: Lieux de Mémoire of Individuality," *Shared Musics and Minority Identities: Papers from the Third Meeting of the "Music and Minorities," Study Group of the International Council for Traditional Music (ICTM)*, ed. Naila Ceribašić ve Erica Haskell (Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 2006) içinde, 1–13, 11'de.

yeniden pekiştirmelerine bir göndermeyle Yeni-Fenerliler). Rum Ortodoks Patrikhanesinin iç politikalarında etkili olan bu grubun üyeleri aynı zamanda Osmanlı topraklarında vali ve yüksek rütbeli memurlar olarak da görev yapıyorlardı. İstanbul'daki varlıkları bazı durumlarda birkaç yüzyıl geriye gidiyordu; görece yeni gelenlerin çoğunun kökeni Avrupa'daki bir Osmanlı eyaletiydi.[9] Osmanlı İmparatorluğu'nun 19. yüzyılda Avrupa ticaret ağlarına dahil olmasıyla, kente Avrupa ve Rusya'dan Rum tacir aileleri geldi. 1840'larda ve sonrasında imparatorluğun diğer kesimlerinden göç, Rumeli ve Ege Adaları sakinlerini, kentin kıyılarında yerleştikleri İstanbul'a getirdi. Yeni göçmen alt grupları, çoğu kez bu toplumların varlıklı kişilerince desteklenen bölge kiliseleri çevresinde öbeklendiler; bunun bir örneği Galata'da, başlıca Sakız Adası'ndan göçenlerin devam ettiği Panayia Kafatiani ve Ayios İoannis ton Hion kiliseleriydi.

İstanbul'daki Rum Ortodoks nüfus, imparatorluğun başka yerlerinde olduğu gibi, yasal konum ve ulusal aidiyet açısından da farklılaşmıştı. Çoğunluğunun Osmanlı uyruğu olmasına karşın, bazıları Yunan uyruklarıydı ya da değişik Avrupa devletlerinin koruması altındaydı. İmparatorluktaki Ortodoks Hıristiyanların tümü Yunanca/Rumca konuşmuyorlardı; daha da önemlisi etnik bir kimlik bilinci ve ifadesi zamanla gelişmişti ve 19. yüzyılın büyük kesiminde din milliyetten daha önemli bir kimlik işaretiydi. Osmanlı uyrukları inanca göre gruplandığından, ortak bir Hıristiyan Ortodoksluğu "Rum milleti" terimi altında Bulgarca, Romence, Ermenice ve Türkçe konuşan Ortodoks Hıristiyanları (Karamanlıları) kapsıyordu. Dilsel çeşitliliğin, etnisite algısıyla ilgili daha açık sonuçları olmasının yanı sıra, toplumsal kimlikte de kesinlikle çıkarımları vardı. İstanbullu Rumların kendilerini imparatorluğun diğer kesimlerinde yaşayan dindaşlarından farklı ya da daha ayrıcalıklı görmüş olmaları da olasıdır. Günümüzün İstanbullu Rumları kentsel-kırsal ayrımına dayalı öz tanımlamalar ve toplumsal üstünlük söylemleri kullanmaktadırlar;[10] 19. yüzyıldaki

9 Bkz. Christine M. Philliou, *Biography of an Empire: Governing Ottomans in an Age of Revolution* (Berkeley: University of California Press, 2011), xx. Philliou, Fenerli Osmanlı valisi Stefanos Vogoridis'in 1770'lerde, bugün merkezi Bulgaristan'da bir köy olan Kotel'de (T. Kazan) doğduğunu söylemektedir.
10 Bkz. İlay Romain Örs, "Beyond the Greek and Turkish Dichotomy: The Rum Polites of Istanbul and Athens," *South European Society and Politics* 11, no. 1 (2006): 79-94, 89'da.

kimi toplumsal katmanlaşma ayrımlarının ve kültürel çatışmanın da kentsel-kırsal ayrımıyla ilişkili olması mümkündür.

Tarihçi Gerasimos Augustinos yaklaşık 18. yüzyıl sonlarına kadar Osmanlı Rum Ortodokslarının kendilerini, üç tamamlayıcı kimlik dünyası aracılığıyla tanımladıklarını saptamıştır: cemaat, ki bu yerellik ve âdetler gibi kavramları merkez alan sınırlandırılmış bir dünyaya işaret etmekteydi; daha geniş bir inanç toplumu dünyası ya da Rum milleti ve büyük ölçüde Batıdan fikirlerle etkileşen, (entelektüel açıdan) daha dinamik kentsel Helen kültürü dünyası.[11] Augustinos'un inandırıcı biçimde kaydettiği gibi, Yunan ulus devletinin kuruluşu, eski kimlik alanlarının üçünü de yeni bir formülde kapsayan, yeni bir kimlik dünyasının kapısını açtı. Milliyetçiliğin başlaması, özellikle de ulus adına konuşan bir ulus devletin kurulması sonucu geleneksel din ve etnisite temelli dayanışmalarda devasa bir dönüşüm oldu.

Dolayısıyla 19. yüzyılda İstanbul'un Rum Ortodoks cemaatini, mensuplarının birbiriyle dayanışması ve yakınlığı veri olarak kabul edilen, birleşmiş, yekpare bir bütün olarak düşünmek yanıltıcı olacaktır. Sosyoekonomik olarak farklılaşmış kültürel pratikleri ve tüketim tercihleri nedeniyle, Rum Ortodoksların günlük yaşam tecrübeleri ve bakış açıları çeşitliydi. Özellikle üst sınıflarda kozmopolit bir ortak kültür, giderek dinsel ya da etnik nitelikteki geleneksel dayanışmaları aşan bir sınıf oluşumunun katalizörü işlevi gördü.[12]

Bu kitabın kronolojik odak noktası yaklaşık 1856'da ilan edilen Islahat Fermanıyla başlamaktadır; bu tarihte Rum milletinin yönetiminde önemli değişimler yaşandı ve Rum Ortodoks cemaati içindeki güç ilişkilerinde büyük kaymalar meydana geldi. Osmanlı Devleti bu fermanla büyük devletlere Tanzimatla başlayan reformları sürdüreceği güvencesini veriyordu. Tanzimat terimi Osmanlı İmparatorluğu'nun uyruklarının, etnik ve dinsel ayrımların ötesinde, eşitliğine ilişkin reformlar dönemine işaret etmektedir (1839-1876 arası topluca Tanzimat olarak bilinir). Tanzimatın

11 11. Gerasimos Augustinos, *The Greeks of Asia Minor: Confession, Community, and Ethnicity in the 19th Century* (Kent, OH: Kent State University Press, 1992), 186–187.

12 12. Bkz. Edhem Eldem, "Plurality, Cosmopolitanism, and Integration: The Dangers of Comparing the Incomparable," *The Economy of Urban Diversity. Ruhr Area and Istanbul*, ed. Darja Reuschke, Monika Salzbrunn, ve Korinna Schönhärl (Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2013) içinde, 47–62.

devlet adamları, adalet, maliye ve askerlik gibi değişik alanların idaresinde merkezileşme, bürokratikleşme ve modernleşme doğrultusundaki iddialı projelerle yeni bir düzenin yolunu açacak, görülmemiş kapsamda bir reform öngörmüşlerdi. Millet idaresi alanındaki değişiklikler, "millet" kavramının ve etnik-dinsel toplum sınırlarının yeniden tanımlanması olarak yorumlanmıştı. Yönetim ideal ve kavramlarındaki değişiklikler ve Osmanlı İmparatorluğu'nun Müslüman olmayan cemaatlerinin yeniden örgütlenmesi, imparatorluğun Avrupa diplomasisinde değişen konumu, yeni jeopolitik ittifakları ve imparatorluğun büyük Avrupa-Akdeniz ticaret ağlarına entegrasyonuyla meydana gelen sosyoekonomik değişimden yararlanan yeni grupların ortaya çıkışıyla yakından ilişkiliydi.

19. yüzyıl ortalarında, Osmanlı liman kentlerinin gelişen toplumsal ve ekonomik yapısı, kamusal yaşamda yeni kurumların ortaya çıkmasına ve bu kentlerin ve sakinlerinin modernleşmesine yol açtı.[13] Yeni hükümet binalarının, ibadet yerlerinin, kültür cemiyetlerinin, rıhtımların, parkların ve meydanların inşa edilme süreci, bize kentsel yönetişim fikirleri, rakip toplumsal gruplar ve kent mekânlarının kullanımı ve estetiğine ilişkin ipuçları sağlamaktadır. Müziğin performansı ve dinlenmesi mekânla bütünleşik olduğundan ve tümüyle realize edilmesi için bir mekân gerektirdiğinden, bu kitapta mekân benim müzikal söylem analizimin bir parçası olacaktır.

1860'lara gelindiğinde etnik ayrılıkçı hareketler ve Balkan (Slav) Ortodoksları arasındaki Rum karşıtı duygular, İstanbul Patrikhanesinin dini otoritesini sarsmaya başladı. Bu çalışmada Rum müzikal söylemi, 1860'larda başlayan ve tarihyazımında geleneksel bir sınır olan 1922'de, Yunan-Türk Savaşının sonunda biten, kabaca altmış yıllık bir süre boyunca tahlil edilecektir. Lozan Antlaşmasının 30 Ocak 1923'te imzalanan Lozan Konvansiyonu uyarınca, Yunanistan'daki yaklaşık yarım milyon Müslümanla Türkiye'nin sayıları 1,2 milyona çıkan Ortodoks Hıristiyanları mübadele edilmiştir. İstanbul ve Gökçeada/İmbros ile Bozcaada/Tenedos'un Ortodoks Hıristiyanlarının mübadeleden muaf tutulmalarına rağmen, antlaşmaya aykırı olarak İstanbul'dan da

13 Sibel Zandi-Sayek, *Ottoman Izmir: The Rise of a Cosmopolitan Port, 1840–1880* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012), 23–46.

on bini aşkın Ortodoks Hıristiyan çıkarılmıştır.[14] Türkiye Cumhuriyeti'nde başlıca gayrimüslim topluluklar eşit yurttaş olabilmek için toplumsal ayrıcalıklarından vazgeçmişler, ama yeni terminoloji onları, din temelinde tanımlanan bir yasal konum olan "azınlıklar" olarak adlandırmıştır. Savaştan hemen sonra uluslararası konvansiyondaki Türk heyetinin Patrikhanenin sınır dışı edilmesini talep etmesi, İstanbul'un Rum Ortodoks nüfusu için geleceğin ne denli belirsiz görünebileceğini sergilemektedir.[15]

20. yüzyılın felaketleri İstanbul'daki çok eskiye dayanan, önemli Rum Ortodoks varlığının izlerini yok etmiştir. Kentin 1880'e kadar gayrimüslimlerin çoğunluğunu oluşturduğu nüfusu içinde Rum Ortodoksların oranı 1844 ile 1856 arasında yaklaşık yüzde 21'den yüzde 25'e çıkmıştı.[16] 1897 yılı için etnik dağılıma dayalı bir nüfus tahmini, Rumların 236.000 rakamıyla, kentin 1.059.000 sakininin önemli bir kesimini oluşturduğunu gösteriyordu.[17] Osmanlı tarihi üzerinde çalışanların 1900 yılı dolaylarındaki Müslüman nüfusa ilişkin değerlendirmelerinde ciddi farklılıklar olmasına karşın, 1906'da Rum Ortodokslar İstanbul nüfusunun beşte birini oluşturuyorlardı. Kimi farklılıklara rağmen 1910'lar için değişik nüfus sayımlarının sonuçları İstanbul ve çevresinde yaşayan Rumların sayısının 242.000 ile 319.000 arasında olduğu konusunda kabaca görüş birliği içindedirler.[18]

Rum Ortodokslar esas olarak İstanbul'un Avrupa kesiminin ticari mahallelerinde, yani Galata, Beyoğlu, Pera (Stavrodromi) ve Tatavla'da yoğunlaşmışlardı. 1849'da 6.000 Rum, Pera'nın 28.000-30.000 arasında-

14 Kemal Arı, *Büyük Mübadele: Türkiye'ye zorunlu göç 1923–1925*, 4. baskı (Istanbul: Tarih Vakfı, 2007; ilk baskı 1995), 88; Marc D. Baer, *The* Dönme: *Jewish Converts, Muslim Revolutionaries, and Secular Turks*'den naklen (Stanford, CA: Stanford University Press, 2010), 145. Türk-Yunan nüfus mübadelesi hakkında daha fazlası için bkz. Ilgsız, "Documenting the Past"; Ayhan Aktar, *Varlık Vergisi ve Türkleştirme Politikaları* (Istanbul: İletişim, 2000); Renée Hirschon, *Crossing the Aegean: An Appraisal of the 1923 Compulsory Population Exchange between Greece and Turkey* (Oxford: Berghahn, 2003).

15 Elçin Macar, *İstanbul Rum Patrikhanesi* (Istanbul: İletişim, 2003), 99.

16 Stanford Shaw, "The Population of Istanbul in the Nineteenth Century," *International Journal of Middle East Studies* 10 (1979): 266.

17 Kemal Karpat, *Ottoman Population 1830-1914: Demographic and Social Characteristics* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), 104.

18 Alexis Alexandris, "The Greek Census of Anatolia and Thrace (1910–1912): A Contribution to Ottoman Historical Demography," *Ottoman Greeks in the Age of Nationalism*, ed. Dimitri Gondicas and Charles Issawi (Princeton, NJ: The Darwin Press, 1999) içinde, 45–76, 54'de.

ki nüfusunun neredeyse beşte birini oluşturuyordu.[19] İstanbul coğrafyası içinde Rumların tam dağılım oranlarını belirlemek zordur. 1910-1912'deki Rum nüfus sayımına göre, Pera, Galata ve Tatavla semtlerinde ikamet eden Rumların sayısı 128.412'ydi ve İstanbul'da yaşayan tüm Rumların yüzde 40'ını oluşturuyordu.[20] Bu yüksek orana ihtiyatla yaklaşmak gerekir, çünkü 1880'ler için bir araştırmanın belirttiği gibi İstanbul Ermenilerinin yüzde 20'sinin, Yahudilerinin ise yarısının Galata'da yaşamalarına karşın, kent Rumlarının yalnızca yüzde 12'si bu bölgede ikamet ediyordu.[21] Ciddi Rum nüfusa sahip bir diğer İstanbul mahallesi, Haliç'in öte yakasındaki Fener'di (Fanarion); buradaki Rumlar Patrikhane ile Megali tu Genus Sholi (Milletin Büyük Okulu/Mekteb-i Kebir/Fener Rum Lisesi) civarında kümelenmişlerdi. Marmara Denizi kıyısındaki Samatya (Psamathion/Psomathia) ve Kumkapı (Kontoskalion) bölgelerinde büyük bir Karamanlı (Türkçe konuşan) Rum yoğunluğu vardı. Bizans surları dışında, Marmara sahili boyunca, Bakırköy (Makrohori) ve Yeşilköy'den (Ayastefanos) Çekmece Gölü ve Çatalca'ya kadar oldukça büyük Rum toplulukları bulunuyordu. İstanbul Boğazı kıyısında Rum Ortodoks nüfusun en büyük merkezleri Arnavutköy (Mega Revma), Yeniköy (Neohorion), Tarabya (Therapia) ve Büyükdere'ydi (Vathiriaks).

1838 tarihli İngiltere-Türkiye Ticaret Antlaşmasının ardından Avrupa ile ticari ve iktisadi bağların artması, kırsal iç alanlardan ve diğer bölgelerden İstanbul'a göçe yol açtı. 1840'larda ve 1850'lerde (hatta daha öncesinden) Osmanlı başkentine Anadolu'nun iç kesimleri ile Epirus, Ege Adaları ve Yunanistan Krallığı'ndan ciddi Rum göçleri oldu.[22] 1885 nüfus sayımına göre, kentte yaşayan Müslüman, Rum Ortodoks ve Ermeni Ortodoks erkeklerin yalnızca dörtte biri burada doğmuştu.[23] Önemli bir göçmen grubu da mevsimlik işçilerdi. Bir örnek olarak, 1880'lerde İyon Adaları (Eptanisa) kökenli deniz ticaretindeki erkek işçi sayısı, Galata'nın

19 Karpat, *Ottoman Population 1830-1914*, 98.
20 Alexandris, "The Greek Census," 68. Alexandris'e göre 65.000 dolayında İstanbullu Rum Yunan yurttaşıydı ve İstanbul'da Yunan konsolosluğunda kayıtlıydı.
21 Steven T. Rosenthal, *The Politics of Dependency: Urban Reform in Istanbul* (Westport, CT: Greenwood Press, 1989), 19.
22 Alexandris, "The Greek Census," 67.
23 Shaw, "The Population of Istanbul," 276.

Rum nüfusunda kadın ve erkekler arasında büyük bir uçurum yaratacak kadar yüksekti.[24]

Müzik: Ortak Bir Dil

Osmanlı dünyasında yaşayan müzisyenler için müzik, kendi kuralları olan bir bilgi sistemiydi –çoğu zaman adlandırdıkları gibi "ilm-i musiki"ydi. Eflak Prensi Constantin Cantemir'in 1688'de İstanbul'a gelen oğlu Fenerli Dimitrie Cantemir'in anlattığına göre, Osmanlı müzik sahnesi ise etnisite, inanç ve müzisyenlerin toplumsal kökeni açısından büyük çeşitlilik gösteriyordu. Müslüman Osmanlı bürokratları, Mevlevi dervişleri, soylu Fener ailelerinin mensupları ve değişik etnik kökenli zanaatkarlar birlikte müzik icra ediyor ve birbirlerini eğitiyorlardı.[25]

Merhum müzikolog Eugenia Popescu-Judetz'in terimiyle "müzikal kültür etkileşimi" 19. yüzyılın ilk yarısında, eski *nevma* sistemlerinin revize versiyonları olan yeni nota yazıları yaratma girişimleri nedeniyle yoğunlaştı.[26] Bu yenilikler belli bireylere ya da etnik-dinsel gruplara atfedilemez. Örneğin, yeni bir nota sisteminin yaratıcısı olan Ermeni kilise müzisyeni Hamparsum Limonciyan, yalnızca Ermeni dini müziğini icra etmekle kalmıyor, Arap-Fars-Osmanlı müziğinin melodi ve ritmlerini de iyi biliyordu; üstelik Bizans müziği ve notalamasına da hâkimdi.[27] Aynı şekilde, Rum Ortodoks ayin müziğinin öğretilmesini ve icrasını kolaylaştırmak için –Hamparsum ile hemen hemen aynı zamanda– yeni bir nota sistemi icat ettiği kabul edilen Bursa Metropoliti Maditoslu/Eceabatlı Hrisanthos, bazı 19. yüzyıl kaynaklarına göre, Avrupa müziği hakkındaki derin bilgisine ek olarak, Osmanlı sufi müziğinin başlıca çalgısı olan neyi de icra ediyordu.[28] Patrikhane arşivcisi ve tanınmış İstanbullu

24 Rosenthal, *The Politics of Dependency*, 22.

25 Fatma Müge Göçek, *East Encounters West: France and the Ottoman Empire in the Eighteenth Century* (New York: Oxford University Press, 1987), 127'de değinilmektedir. Demetrius/Dimitrie Cantemir için özellikle bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *Prince Dimitrie Cantemir: Theorist and Composer of Turkish Music* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 1999).

26 Eugenia Popescu-Judetz, *Meanings in Turkish Musical Culture* (Istanbul: Pan Yayıncılık, 1996), 42.

27 Bkz. Komitas Vardapet, "La Musique Religieuse Arménienne au XIXe Siècle Première Période 1839–1874," çev. Leon Ketcheyan (ilk baskı *Ararat* içinde, Mayıs 1897), *Revue des* Études *Arméniennes* 20 (1986–1987): 497–506; Gülay Karamahmutoğlu, "Hamparsum Limonciyan ve Nota(lama) Sistemi," *Müzik ve Bilim Dergisi* (İstanbul) 1, no. 1 (Mart 2004), www.muzikbilim.com.

28 Yeorgios İ. Papadopulos, *Συμβολαί εἰς την Ιστορίαν της Παρ'ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Kilise

entelektüel Manuil Gedeon bize ailc toplantı vc kutlamalarında, eskiden beri paylaşıldıkları için İstanbullu Rum kuşaklarının aşina olmaları nedeniyle, hem oryantal melodilerin (Türkçe şarkılar), hem de Ortodoks ilahilerin söylendiğini anlatır.[29] Hrisanthos'un yeni nota sisteminin basit ilkelerinin, Rum Ortodoks müzisyenler için makam sistemine dayalı Türkçe şarkıları yazıp öğrenmelerini kolaylaştırdığı söylenebilir. Anadolu'nun Karaman Rumları tarafından yayınlanan iki dilli ve iki müzikli şarkı antolojilerinde, Türkçe şarkılar, reforme edilmiş Bizans nota sisteminde yazılmış ve Türkçe metinler Yunan alfabesiyle basılmıştı.[30]

Mesleklerini İstanbul, Atina ve Selanik'te sürdüren ünlü muganniler aracılığıyla, bu kitapta incelenen müzik tartışması 20. yüzyıla da kaydı. Dini müziğin tarihsel kökenleri, nota sistemi meselesi ile ses aralıkları ve sorunları, kilise müziği uzmanları arasında hararetle tartışıldı. Kuşkusuz, çoksesli ayin müziğine ilişkin o çok eski tartışma, bir uyuşmazlık konusu olmaya devam etti. 1920'lerde Patrikhanedeki önde gelen muganniler hâlâ kilise ilahilerinin, modal niteliklerinde bir değişiklik olmadan armonize edilmesi olasılığını tartışıyorlardı. Sonunda İstanbul'da, Konstantinopolis Kilise Musikisi Cemiyeti tarafından hazırlanan, 12 Aralık 1922'de imzalanan ve Patrik IV. Meletios'a gönderilen muhtıra, ayin müziğinde neredeyse on yıl süren Avrupai çokseslilik deneyini kınadı.[31] Bu tartışmanın sonuçları kimi kilise müzisyenleri için oldukça acılı oldu; Patrikhane *Lambadarios*'u (sol koro şefi) Efstratios Vingopulos Rum Ortodoks kiliselerine çoksesli müziği getirme girişimlerine karşı şiddetle mücadele etti. Ancak Patrik IV. Meletios bu hararetli tepkisini cezalandırarak onu görevden aldı.[32]

Musikimizin Tarihine Katkılar (Atina: Kultura, 2002, ilk baskı Atina: Kusulinos & Athanasiadis, 1890), 332–334.

29 Manuil Gedeon, *Μουσικαί Διαχύσεις Οικιακαί. Εγγρίδες ή Λαλάγγια* (Evlere Müzik Dağıtımı: Tatlı mı, Lokma mı) (Atina: Morfotiko Idrima Ethnikis Trapezas, 2002), 22–23.

30 Popescu-Judetz, *Meanings in Turkish Musical Culture*, 44. Karamanlıca yayınlar hakkında daha önceki araştırmalar için bkz. Murat Bardakçı, *Fener Beyleri'ne* Türk Şarkıları ve Cem Behar, "Türk Musikisinin Tarihinin Kaynaklarından Karamanlıca Yayınlar," *Müteferrika* (İlkbahar 1994): 39-52.

31 *Υπόμνημα του εν Κων/πόλει Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου προς την Α. Θ. Π. τον Οικ. Πατριάρχην Μελέτιον Δ΄* (Konstantinopolis Kilise Musikisi Cemiyetinden Saygıdeğer Ekümenik Patrik IV. Meletios'a rapor) (İstanbul: Rum Patrikhanesi Yayınevi, 1923).

32 Seraphim Farasoglou, "Ιάκωβος Ναυπλιώτης. Άρχων Προτοψάλτης της Μεγάλης του Χρίστου Εκκλησίας" (Iakovos Nafpliotis: İsa'nın Büyük Kilisesi Başmugannisi), ***Οι Ψάλτες του Οικουμενικού***

Şimdi vereceğim iki örnek, İstanbullu Rum Ortodoks müzisyenlerin 1922'nin ardından maruz kaldıkları demografik ve psikolojik zorlukları çok iyi sergilemektedir. Vasilios Kamarados Tatavla'daki Ayios Dimitrios Kilisesi'nde başmuganniydi. 1922'de Yunanistan'a gitmek zorunda kaldı. Bu trajik öyküye göre Kamarados, muhtemelen mülteci yaşamının ve sürgünlüğün dayanılmaz yılgınlığı nedeniyle, Atina'da çalıştığı kilisede kendini astı.[33] Yunan vatandaşı olmaları nedeniyle işlerini kaybeden muganniler sayısı az değildi. 1924'te çıkarılan bir yasaya göre, yabancı ülke vatandaşları Patrikhanede çalışamıyorlardı; Başmuganni İakovos Nafpliotis Yunan vatandaşı olduğu için görevinden istifa etmek zorunda kaldı ve ancak 1926'da işine geri dönebildi.[34]

Müzik: Doğu ve Batı

1826'da yeniçeri ocağının kaldırılmasıyla birlikte Osmanlı askeri müziğinin yerine Batı müziğinin getirilmesi, geleneksel Osmanlı müziği için olumsuz koşulların başlangıcı gibi görülmüştür. "Osmanlı müziği" terimiyle, 16. yüzyıldan başlayarak Osmanlı İmparatorluğu'nun kentsel merkezinde egemen olan (doğu makam ve ritmlerine dayalı) müziği kastediyorum. Bunu izleyen on yıllarda sarayın müzik yaşamındaki köklü değişikliklerin, müzik hamiliğinde ve buna bağlı olarak müziğin kompozisyon biçimleri, ritmik yapısı ve repertuarında önemli sonuçları olacaktı.[35] Bu kitapta incelenen müzik tartışmaları için temel önemdeki bir konu, diğer Osmanlı seçkin gruplarına benzer biçimde, Rum Ortodoks kentli üst ve orta sınıfların da Batı müziğini kendi modernitelerinin bir simgesi olarak benimsemeleri ve bu müziğin icrasının ve sergilenmesinin giderek bir statü sembolü olmasıydı. Bu olgunun en çarpıcı simgesi, Napolyon sonrası Avrupa'sında popülerleşen ve dünya çapında yükselen orta sınıfların birincil çalgı aleti haline gelen piyanonun, Kırım Savaşı

Πατριαρχείου (Ekümenik Patrikhanenin Muganniler) (Atina: Atina'daki "Milletin Büyük Okulu" Mezunları Cemiyeti, 1996) içinde, 43–44.

33 Yeorgios D. Kamarados-Bizantios, *Βιογραφία Νηλέως Καμαράδου, μουσικοδιδασκάλου* (Müzik Öğretmeni Nilefs Kamarados'un Hayatı) (Atina, 1976), 62.

34 Farasoglou, "Ιάκωβος Ναυπλιώτης," 19.

35 Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (Berlin: International Institute for Traditional Music, 1996), 15.

sırasında Osmanlı saraylarına, konaklarına ve üst sınıf evlerine çarpıcı biçimde girmesi oldu.[36] Estetik tercihlerin ve müzik tercihlerinin herhangi bir kavramsallaştırılmasında, Osmanlı'nın yüzyılın ortalarındaki modernleşme reformlarına, yani Tanzimata bakılması gerekir. Reform döneminin, Avrupa tarzı müzik için olduğu kadar giyim, mobilya ya da alışkanlıklar için de kullanılan sloganı "alafranga" ilerlemeye işaret ederken, "alaturka" kavramı geriliği ima etmeye başladı.[37] Bu iki terim 20. yüzyılın ortalarına kadar popüler Osmanlı/Türk modernleşme söylemlerinde etkinliğini sürdürdü.

Pamela J. Dorn, Türk Yahudiliğinin müzikal kültüründe bu ikilemi incelerken Yahudi müziğinin Türkiye'de geçirdiği değişimlerin, Türk Yahudilerinin Doğu ve Batı kültürlerine ilişkin fikirlerindeki daha ciddi değişimlerle ilişkili olduğunu saptamıştır.[38] 19. yüzyılda Batının imgeleri Osmanlı toplumunun gerek Müslüman, gerekse gayrimüslim kesimlerinde toplum ve bireye ilişkin söylemler yarattı. Haris Exertzoglu'nun gözlemlediği gibi, yerel unsurların Batının modernite söylemindeki Doğu-Batı, modernite-geleneksellik, eski-yeni gibi temel kutuplaşmaları benimseyip içselleştirmeleri, toplumsal hayal gücünde ve söylemde Batının egemenliğiyle sonuçlandı.[39] 19. yüzyılın ortalarındaki müzikal söylemde "alaturka" terimi Avrupa terminolojisinin benimsenmesine ve Osmanlı müzisyenlerinin "ötekiliklerini" ifade etmek, yani Osmanlı değerleri ile Avrupa duyarlılıkları arasında kültürel bir ayrımı belirlemek doğrultusundaki tipik oryantalist isteklerine işaret ediyordu.[40]

36 Benzer biçimde, 19. yüzyılda yeni doğmaktaki Çin orta sınıfı modernitenin bir simgesi olarak Avrupa müziğini (ve piyanoyu) benimsedi ve bunu ulusu dönüştürmek ve modernleştirmek için bir araç olarak gördü. Bkz. Richard Curt Kraus, *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music* (New York: Oxford University Press, 1989).

37 Şükrü Hanioğlu, *A Brief History of the Late Ottoman Empire* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2008), 100.

38 Pamela J. Dorn, "Change and Ideology: The Ethnomusicology of Turkish Jewry" (Doktora tezi, Indiana University, 1991), 4.

39 Haris Exertzoglou, "Metaphors of Change: 'Tradition' and the East/West Discourse in the Late Ottoman Empire," *Ways to Modernity in Greece and Turkey: Encounters with Europe 1850–1950*, ed. Anna Frangoudaki ve Çağlar Keyder (Londra: I. B. Tauris, 2007) içinde, 43–59, 45'te.

40 Bkz. John Morgan O'Connell, "In the Time of Alaturka: Identifying Difference in Musical Discourse," *Ethnomusicology* 49, no. 2 (2005): 177-205.

Bu ortak iki parçaya ayrılmış Doğu ve Batı fikri ile bireyin müziğiyle uygarlığın müziği arasındaki farkın kavramsallaştırılması, Rum müzik tartışmalarında bir diğer söylemsel biçim aldı. (Osmanlı) Rum müzikal söyleminin çerçevesini iki ana faktör belirliyordu: birincisi, Yunanistan'ın Avrupa'nın tarihsel temelleriyle bağlantıları (ki bu modern Yunan ile çağdaş Batılı kimlikler arasında özel bir ilişkiyi belirliyordu); ikincisi, Konstantinopolis'in Osmanlı Türklerinin eline geçmesiyle başlamış olan Osmanlı "sömürgeci" bugünü. Bu kitabın daha da sorunsallaştıracağı gibi, örneğin kültürel milliyetçiliğin klasik çizgisinin savunucuları çoğu kez Rum Ortodoks kilise müziğini –buna Bizans müziği deniliyordu– Yahudi, Arap ve Türk etkilerin "barbarca bir karışımı" olarak niteliyorlardı.[41] Dahası, Yunan milliyetçi "Türk boyunduruğu" anlatılarının etkisiyle, daha geniş Helenizmin yabancı ve despot egemenlik altında kültürel bir çöküş yaşadığı fikrinden hareket edilerek, Rum müziğinin Osmanlı yönetimi altında çöküşe geçip yozlaştığı ifade ediliyordu. 20. yüzyılda, Yunan müzisyen Manolis Kalomiris'in önde gelen temsilcilerinden biri olduğu Yunan müziği "ulusal ekolü"nün yaratılışında, Doğu-Batı sorunsalı "ulusal" müziğin nasıl kavramsallaştırıldığında çok etkili oldu.[42]

Müzik ve Ulus

Müzik, bireylerin bir ulusun ya da bir toplumsal grubun üyeleri olarak bakış açılarını biçimlendiren, bilişsel ve duygusal bir harita çizer. Tarzlar, repertuarlar ve janrlar çoğu kez, öz kimlik inşasına ilişkin bir kültürel anlamlılık yüklüdür. Ulusların doğuşuna ilişkin çok sayıda öyküde en çekici unsurun, duygusallığın, ayrıca da kültürel otantikliğin güvenilir bir işareti olma konumu nedeniyle çoğu kez müzik olması dikkat çekicidir. Müzikal "otantiklik," etnik grupların sınırlarının inşasında ve ilgili müzakerelerde kullandıkları güçlü bir söylemsel metafor olmuştur.[43] Milliyetçilik çağında

41 Bkz. Theodoros Hatzipantazis, *Της Ασιάτιδος Μούσης Έρασταί* (Asyalı Sanat Perisi Sevdalıları) (Atina: Stigmi, 1986), 38–39.

42 Bkz. Merih Erol, "Music and the Nation in Greek and Turkish Contexts (9th-early 20th c.): A Paradigm of Cultural Transfers," *Zeitschrift für Balkanologie* 47, no. 2 (2011): 165-175.

43 Bkz. Martin Stokes, "Introduction: Ethnicity, Identity and Music," *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, ed. Martin Stokes (Oxford: Berg, 1994) içinde, 7. Etnik gruplar ve sınır inşası için ayrıca özellikle bkz. Fredrick Barth, *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Cultural Difference* (Bergen: Bergen University, 1969).

Yunan müzikal söylemi, "yabancı" müzikal tarz ve tekniklere karşı idealize bir Yunan müziği belirlemiştir. Özellikle de genizden söyleme ve gırtlaksı bezemeler Asyalı, efemine ve dejenere olarak kınanmıştır.

18. yüzyılda müzik ve ulus buluşmuştu. Anthony D. Smith'in kaydettiği gibi, tarihsel opera, etnik danslar, korolu tiyatro eserleri ve baladlar gibi belirli müzik türlerinin baş özelliği olan "abartılı dışavurumcu öznellik," etnik milliyetçiliğin kavramsal dil ve tarzıyla çok uyumluydu.[44] Milliyetçilik ideolojisinin temelinde yatan görüş, 18. yüzyılda yaşayan Alman düşünürü Johann Gottfried Herder'in her ulusun kendi özel "dehası" –kendi düşünme, davranma ve iletişim biçimleri– olduğu kuramıydı.[45] Avrupa'da romantik milliyetçiliğin aralarında Rousseau'nun da bulunduğu önde gelen temsilcilerine göre, bir halkın otantik karakteri onun dilinde, folklorunda ve müziğinde kendini gösteriyordu.[46] 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarında, tarihe, toplumsal gelişmeye ve aynı zamanda halkların kökenleri ve soylarına duyulan ve kendisine yeni tarihselcilik eğiliminde ifadesini bulan ilgi, ulusların kendi etnik geçmişleri hakkındaki bilinçlerine katkıda bulundu. Anthony D. Smith'in ifadesiyle, etnik bir yeniden canlanış aynı zamanda hem geçmişi korumaya, hem de onu yeni bir şeye dönüştürmeye, antik temeller üstünde yeni bir tip, yeni bir insan ve toplum yaratmaya çalıştı.[47] Bir ulusun tarihinin geri kazanılmasında genelde bir göç öyküsü, bir kuruluş miti ve bir altın çağı içeren bir örüntünün icadı söz konusudur.[48] Entelektüellerin ve sanatçıların ulusal ideolojilerin teşvikinde ve beslenmesinde önemli bir rol oynamaları

44 Anthony D. Smith, *National Identity* (Reno: University of Nevada Press, 1991), 92-93.

45 Age., 75.

46 Elie Kedourie, Johann Gottlieb Fichte'nin dil konusundaki aşırı görüşlerine değinir. Örneğin, Alman felsefeci yabancı sözcük ve terimlerin siyasal ve toplumsal yaşama büyük zarar vereceğini söylüyordu. Bkz. Elie Kedourie, *Nationalism* (Londra: Hutchinson, 1960), 62-91. Rousseau'nun müzikal otantiklik üstüne düşünceleri için bkz. Richard Middleton, "Musical Belongings: Western Music and Its Low-Other," *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, ed. Georgina Born ve David Hesmondhalgh (Berkeley: University of California Press, 2000) içinde, 59-85.

47 Anthony D. Smith, *The Ethnic Revival* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 25.

48 Anthony D. Smith, "Ethnic Myths and Ethnic Revivals," *European Journal of Sociology* 25 (1984): 292-293. Ayrıca bkz. Prys Morgan, "From a Death to a View: The Hunt for the Welsh Past in the Romantic Period," *The Invention of Tradition*, ed. Eric Hobsbawn ve Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press, 1983) içinde, 43-100.

beklenen bir şeydi.[49] John Hutchinson tarihçi bilim insanlarının ve sanatçıların kültürel milliyetçiliğin ön saflarında olduklarını savunmuş ve bir manevi yenilenme hareketi olarak nitelediği bu milliyetçiliği siyasi milliyetçilikten titizlikle ayrı tutmuştur.[50]

Çağdaş tarihçiler ulusların ve milliyetçiliğin modern olgular olduğu konusunda neredeyse görüş birliği içindedirler.[51] Smith milliyetçiliği "bazı üyeleri tarafından fiili ya da potansiyel bir 'ulus' olduğu düşünülen bir nüfus adına özerklik, *birlik* ve *kimlik* elde edilmesi ve bunun korunması için ideolojik bir hareket" olarak tanımlamıştır.[52] Burada vurgulanan kavramların üçünün de yalnızca son iki yüzyılın ürünü olması dikkat çekicidir. Ayrıca ulusa modernist bakış milliyetçiliğin ulusu ve ulusal kimliği yarattığını, bunun tersinin doğru olmadığını ima eder.[53]

Müzik, ulus inşasında etkin bir araç olmuştur. Birçok ulusal hareketin tarihinin gösterdiği gibi, "kolektif benliği" yeniden keşfetmeye ve bir ulusun otantik kimliğini belirlemeye çalışan entelektüeller çoğu kez halkın destanlarını ve türkülerini incelemeye yönelmişlerdir. Örneğin 19. yüzyılda Avrupa'da birçok folklorcu ve müzisyen, ulusun adına sahip çıktıkları öyküler, simgeler, müzik tarzları ve seslerden oluşan otantik bir repertuarın keşfine büyük katkıda bulunmuştur.[54] Müzikolog Philip V. Bohlman'ın ifa-

49 Smith, *National Identity*, 94; ayrıca bkz. Miroslav Hroch, *Social Preconditions of National Revival in Europe: A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985).

50 John Hutchinson, "Cultural Nationalism and Moral Regeneration," *Nationalism*, ed. J. Hutchinson ve A.D. Smith (Oxford: Oxford University Press, 1994) içinde, 122-131, 123'te. Hutchinson "'romantik' bir anlam arayışını, bunu güvenilir temellerde gerçekleştirmek için bilimsel bir gayretle birleştiren" bilim insanları için "mit yapan entelektüeller" terimini kullanmıştı.

51 Elie Kedourie, *Nationalism* (London: Hutchinson, 1960); E. J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990); Ernest Gellner, *Nations and Nationalism* (Oxford: Blackwell, 1983); Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londra: Verso, 1983); John Breuilly, *Nationalism and the State* (Manchester: Manchester University Press, 1993). Ancak ulusa bu modernist bakışa karşı çıkanlar da olmuştur. Bkz. Adrian Hastings, *The Construction of Nationhood: Ethnicity, Religion and Nationalism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

52 Smith, *National Identity*, 74.

53 Bkz. Gellner, *Nations and Nationalism*, 48-49; Smith, *National Identity*, 71.

54 İskandinav ülkeleri bu olguya iyi bir örnek oluştururlar. Finlandiya için özellikle bkz. Lisa de Gorog, *From Sibelius to Sallinen: Finnish Nationalism and the Music of Finland* (Westport, CT: Greenwood Press, 1989), ve Rainer Knapas, "Landscapes of Ideas," *Nordic Dawn: Modernism's Awakening in Finland 1890–1920*, ed. Stephan Koja (Münih: Prestel, 2005) içinde, 34–50. Norveç için bkz. Stale Kleiberg,

desiyle, bir ulusun çok sayıdaki imgesinin biçimlendirilmesinde özellikle "kolay şekillendirilebilir" bir araç olduğu için, müzik giderek ulusu temsil eder duruma geldi.[55]

Avrupa'nın diğer yerlerinde olduğu gibi, folklor çalışmalarının, Yunan kültürünün sürekliliğini ve birliğini göstererek, modern Yunanistan'ın inşasında da birincil unsur olduğu kuşkusuzdur. Halk türküsü bir Yunan ulusal kimliğinin kurgulanmasında temel güç haline gelmiş ve Yunanistan'da bir ulusal müziğin yaratılmasında belirleyici unsur olmuştur. Geleneksel Yunan müziği araştırmalarının çoğu kırsal toplumların halk müziğini öne çıkarmışsa da, bu çalışma, odağı kentsel ortama ve eğitimli seçkinlere, özellikle de İstanbul'daki kiliseye devam eden eğitimli Rum Ortodoks seçkinlere, mugannilere ve onların geleneksel kilise müziğinde reform konusundaki tartışmalarına kaydırmaktadır. Rum Ortodoks kentli seçkinlerin ayin müziğiyle ilişkilerine bakmaktaki amacım, etnik-toplumsal yeniden üretim stratejilerine, modernite ve Batı imgelerine ve bu toplumsal sınıfın tüketim ve maddiyat konusundaki fikirlerine ve davranışına ışık tutmaktır.[56]

Yunanistan'da kilise ve halk gelenekleri birbirleriyle sıkı sıkıya bağlantılı ve karşılıklı biçimlendirici olmuştur. Basılı türkü derlemeleri esas olarak, kilise ilahileri tarihi sürecinde gelişen Bizans notalama sistemini kullanmışlardır. 19. yüzyılda, kilise müziğiyle birlikte halk müziği ve dansları da belirgin bir Yunan kültürünün temel unsurları olarak görülmüştür. İstanbullu Rum Ortodoksların müzik pratikleri, halk müziğinin onların ulusal kimliğinin oluşturulması ve sürdürülmesinde özel bir önemi olduğunu göstermektedir. Bu eğitimli Rum Ortodoks cemaatinin mensuplarının kültürel cemiyet ve kulüplerinde, Helen nitelikleri gösterilmek istenen

"Following Grieg: David Monrad Johansen's Musical Style in the Early Twenties, and His Concept of a National Music," *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800–1945*, ed. Harry White ve Michael Murphy (Cork: Cork University Press, 2001) içinde, 142–162.

55 Philip V. Bohlman, *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History* (Santa Barbara, CA: World Music Series, 2004), 81.

56 Estetik eğilim ve toplumsal konum arasındaki ilişki için bkz. Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, çev. Richard Nice (Londra: Routledge, 1984); müzik ve toplumsal sınıf için özellikle bkz. Scott B. Derek, *The Singing Bourgeois: Songs of the Victorian Drawing Room and Parlour* (Aldershot, UK:Ashgate, 2001). Burjuvazinin maddiyatçı tüketicilik ile manevi özlemler çelişkisi hakkında ilginç bir yorum için bkz. Derek, *The Singing Bourgeois*, 209.

kırsal kesimdeki halk türküleri, halk masalları, halk deyişleri ve geleneklerin derlenmesini ve incelenmesini öne çıkarmaları ve desteklemeleri kayda değerdir.[57] Bir aile anısında belirtildiği gibi, 19. yüzyılda İskenderiye'de –ama muhtemelen doğu Akdeniz'in Rum ağırlıklı bu kentiyle sınırlı olmadan– halk türküleri ile *kleftika* denilen (Osmanlı karşıtı isyancılara ait) türküler ve Yunan vatanseverlik şiirleri, Rum aristokrat ve üst sınıf ailelerin çocuklarına özel hocaların uyguladıkları müfredatın bir parçasıydı.[58] 1900'ler İstanbul'unda üst ve orta sınıf Rum Ortodoks ailelerin oğulları ve kızları, edebiyat ve kültür birliklerinde toplanan seçkin dinleyici gruplarına Yunan tiyatro oyunları sergilemek ve halk türküleri söylemek için özel korolara katılıyorlardı.

Rum Ortodoks kiliselerine Avrupa çokseslilığinin girişi, yalnızca İstanbullu Rumlar değil Londra, Paris, Viyana, Marsilya, Trieste gibi büyük Avrupa kentlerindeki Rum Ortodoks toplulukları arasında ve bağımsız Yunanistan'ın başkenti Atina'da hararetle tartışıldı. Dini müziğin, çok etnisiteli ve çok inançlı Habsburg İmparatorluğu'nda yaşayan bir etnik grubun kentsel kimliği için simgesel önemi vardı. Bu kentlerin Rum yerleşim bölgelerinde, teksesli kilise şarkıları bu Rum toplumların mensuplarının günlük yaşamlarında karşılaştıkları Avrupalı kültürel pratiklerle çatışıyordu. Avrupa'daki bu Rum Ortodoks toplulukları değişik Avrupa müzik gelenekleriyle temasa geçiyorlardı. Batı ve orta Avrupa'daki tacir ailelerinin çoğunun Yunanistan ve Osmanlı İmparatorluğu'ndaki akrabalarıyla sıkı ilişkileri vardı; dolayısıyla Avrupa'daki Rum kiliselerinin müzikal uygulamaları kopya ve adapte ediliyor ya da reddediliyordu. Dört sese ayarlanmış, geliştirilmiş, çoksesli bir kilise müziğine sahip olmakla övünen Viyanalı Rumlar, bunu ilerlemenin ve zamana ayak uydurmanın bir işareti olarak görüyorlardı. Ortodoks dünyasında mugannilik geleneklerinin çeşitliliği de müzikal uygulamalardaki farklılaşmaya katkıda bulundu. Değişik tarihsel, coğrafi ve siyasal koşullar belirgin tarzların, hatta ciddi düzeyde farklı

57 Bkz. Haris Exertzoglou, *Εθνική Ταυτότητα στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο Αι.* (Konstantinopolis'te 19. yüzyılda Ulusal Kimlik) (Atina: Nefeli, 1996).

58 Yeorgios L. Zarifis, *Οι αναμνήσεις μου. Ένας Κόσμος που Έφυγε. Κωνσταντινούπολη 1800–1920* (Anılarım: Kaybolan bir Dünya, Konstantinopolis 1800-1920) (Atina: Trohalia, 2002), 199.

müzikal uygulamaların ortaya çıkmasına yol açmıştı. Bunun örnekleri arasında Athos Dağı'ndaki (Aynaroz) manastır topluluklarında uygulanan ilahi söyleyişi, İyon Adaları'nın İtalya'dan etkilenmiş müzikal geleneği[59] ve özellikle de 1870'de Bulgar Ekzarhlığının kurulmasından sonra Bulgar kiliselerindeki müzikal uygulamalar sayılabilir.

Dinsel törene ait bilginin yayılması ve aktarılması kilise politikalarında her zaman bir rol oynamıştır. 19. yüzyılda Patrikhanenin tüm Ortodoks Hıristiyanlar üstündeki dinsel ve sivil yargı gücü, özellikle de 1833'te Yunan kilisesiyle başlayarak yeni devletlerde bağımsız kiliselerin kurulması nedeniyle zayıfladı. Modern Yunanistan devleti 1821-1830 arasında Osmanlı yönetimine karşı bir ayaklanma sonucunda kuruldu. Yunan devletinin liderleri, gerek krallığın içinde gerekse dışında, etnik toplumun tüm üyeleri adına konuştukları iddiasıyla Patrikhanenin otoritesine doğrudan bir meydan okuma oluşturuyorlardı. Patrikhane 19. yüzyılın ikinci yarısında hem 1870'de Bulgar Ekzarhlığının kurulması için bir ferman yayınlayan Osmanlı Devleti'ne, hem de Balkanlardaki Ortodoks Hıristiyanları kendi etki alanına almak için saldırgan bir politika izleyen Yunan devletine karşı Rum milletinin bütünlüğünü savunmak zorunda kaldı. Bu politikalarda kilise müziği tartışmaları temel önemdeydi; Rum Ortodoks Patrikhanesi kilise müziği hakkında, güneydoğu Avrupa'daki Ortodoks geleneğin Konstantinopolis geleneğine yabancılaşmadığını göstermeye çalışan bir söylem geliştirdi.[60]

Rum Ortodoks Patrikhanesinin önde gelen mugannileri Bizans ilahi okuyuşunun başlıca koruyucuları olarak görülmeye başlandı. Patrikhane "ekolü"ne ait olmaları nedeniyle onların söyleyiş biçimlerine büyük değer biçiliyordu. Yunanistan'da kilise müziğine ilişkin yakın dönemdeki söylemde bile, ibadet usullerinin ve kilise ayinlerinin düzeninin ve geleneğinin korunması ve sürdürülmesinin onuru Patrikhane kilisesindeki uzun *protopsaltis* (başmuganni) zincirine aittir.[61] Etnik bir gruba özgün bir kimlik atfedilmesinde kutsal mitlerin önemli bir yeri vardır. Anthony D. Smith,

59 Bkz. Katy Romanou, "The Ionian Islands," *Serbian and Greek Art Music: A Patch to Western Music History*, ed. Katy Romanou (Bristol, UK: Intellect, 2009) içinde, 99–124.
60 Romanou, "The Ionian Islands," 106.
61 Farasoglou, "Ιάκωβος Ναυπλιώτης," 17.

kutsal etnik seçilmişliğe dair mitlerin en sert olmayan biçimleri için (bunun prototipi antik İsrail'dir) "misyoner seçilmişlik mitleri" terimini türetmiş[62] ve Bizanslı Ortodoks Rumları bir örnek olarak saymıştır. Aslında İstanbul Rumları kendilerini Hıristiyan uluslar arasında birinci olarak görüyorlardı ve bu inanç onlara kilisenin gerçek gelenekleri olarak gördükleri şeyleri koruma görevini ya da misyonunu dayatıyordu. Dolayısıyla müzik ve ses değişik biçimlerde yorumlanmış, sahiplenilmiş ve temsil edilmiş ve sonunda milleti ve ulusu temsil etmeye hizmet etmiştir. Bu denklemde geleneğe olan ilgi, hangi geçmişin ya da geçmişlerin öz kimlik inşası için bir kaynak olarak düşünüldüğü sorusunu akla getirmektedir.

Ses, Geçmiş ve Bellek

19. yüzyılda Rumca konuşan bir Ortodoks Hıristiyanın başa çıkması gereken birçok geçmişi vardı. Klasik Yunan'ın büyük uygarlığından gurur duymasını öğrenecek, demokrasinin o efsanevi kurucularının yaşamlarını okuyacak ve Bavyeralı devlet seçkinlerinin girişimiyle yapılmış neo-klasik tarzdaki kamu binalarıyla dolu, yeni Yunan başkentinde dolaşırken, kendini MÖ 5. yüzyıl Atina'sında yürüyor gibi hissedecekti.[63] Ama aynı zamanda Bizans imparatorlarının gücünü düşünecek ve görkemli Ayasofya Kilisesi'nde kutsal ilahilerin yankılandığı, Bizans Hıristiyanlığının zirvede olduğu zamanı hayal edecek, yeniden kurgulayacak ve kutlayacaktı. Geçmişin birbiriyle karmaşık bir ilişkideki bu iki çizgisine ek olarak, İstanbullu Ortodoks Hıristiyan Rumun repertuarında dört yüz yıllık Osmanlı egemenliğinin cemaate ait anlatıları da olacaktı. Görkemli bir geçmişin mirası İstanbullu Rumu eski Fener'in anısına ve Fenerli Rum soyluları ile onların geleneklerine bağlıyordu. Tüm bu geçmişler şimdi şu ya da bu biçimde, baş oyuncusu modernleştirici Batı ve onun yol açtığı karşı

62 Anthony D. Smith, *The Nation in History: Historiographical Debates about Ethnicity and Nationalism* (Cambridge: Polity Press, 2000), 67.

63 Avrupalıların sanatsal ve tarihsel tasavvurlarında ayrıcalıklı bir tema olarak Yunanistan fikri ve bu temanın 19. yüzyıl Yunan entelektüellerinin söyleminde egemen olması için bkz. Gregory Jusdanis, *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 13. Benzer biçimde Yunanistan'da eski geleneklerin yeniden canlanması için bkz. Alexander Kitroeff, *Wrestling with the Ancients: Modern Greek Identity and the Olympics* (New York: Greekworks, 2004).

konulmaz değişimlerin olduğu bir bugüne hesap verecekti. Osmanlı'nın Rum Ortodoks ticaret ve iş seçkinleri, tipik biçimde, kendilerini imparatorlukta Avrupai modernleşmenin ve Rum Ortodoks unsurun gelişiminin etkin temsilcileri olarak gören, yeni yükselen toplumsal gruplardı.

Etnik-dinsel kimlik, yer temelli anlatılar aracılığıyla ve mekânsal pratiklerde, coğrafi olarak hayal edilir.[64] İstanbul Rumları, müzikal kimliklerinin gelişimine ilişkin kişisel anlatılarında çoğu kez Pera/Beyoğlu, Mega Revma (Arnavutköy) ve özellikle de Patrikhanenin bulunduğu Fener gibi belirli bölgelere ilişkin anılarına değinmişlerdir.[65] "Ses manzarası" kavramı, ses ile peyzaj arasındaki bu tür bağlantıların düşünülmesinde yararlı olabilir. Başka yerlerde olduğu gibi 19. yüzyıl İstanbul'unda da mekânsal şenliklere müzik de dahil olur ve belirli bir müzikal gelenek bir yerin kimlik ve karakterini belirtirdi. Örneğin, İstanbullu Rum Ortodokslar tipik olarak her yıl Pera ve Galata'da, bölgedeki Rum Ortodoks okullara para toplamak için düzenlenen baloda Batı müziğinden aldıkları zevki teyit eder ve sergilerlerdi. Aynı şekilde Bizans ilahilerinin sesleri İstanbullu Rumların ortak belleklerinde, dinsel kimliklerinin merkezi olarak Fener'i öne çıkarıyordu.

Ses, bellek ve Rum Ortodoks kimliği arasındaki bağlantıların daha ayrıntılandırılması için, Ortodoksluğun akustiğini düşünmek zorundayız; bu ise aynı zamanda geçmişin otoritesi sorusunu gündeme getirmektedir. Jeffers Engelhardt, Ortodoks teganninin etik boyutunu tanımlamıştır. Doğru söyleyiş anlamındaki "orthopraksi" ritüel düzende sergilenen otoriteyi edimsel olarak kabul eder.[66] Ses, böylece kutsal, toplumsal ve ahlaki düzenler kurar. Engelhardt ikna edici biçimde şunu savunur: "İlahiler ve teganni, Ortodokslukta abartılı konuşma ve söyleyişin yaygın varlığı ve Ortodoks sesin kendisinin ontolojisi nedeniyle kutsal alan yaratır."[67] Ortodoks ilahi söyleyişe ilişkin geleneksel inanca göre müzik, metni

64 Mills, *Streets of Memory*, 29.

65 Zarifis, *Οι αναμνήσεις μου*, 361, Yeorgios L. Zarifis'in Galata okulları için düzenlenen yıllık yardımsever baloları betimlemesi.

66 Jeffers Engelhardt, "The Acoustics and Geopolitics of Orthodox Practices in the Estonian-Russian Border Region," *Eastern Christians in Anthropological Perspective* (Berkeley: University of California Press, 2010) içinde, 115.

67 Engelhardt, "Acoustics and Geopolitics of Orthodox Practices," 103-104.

(kelamı) dışlamamalıdır, çünkü Ortodoks tcganni duadır, kutsal dildir. Dolayısıyla Doğu Kilisesi müziğinde insan sesi ideal ses olarak düşünülürken, müzik aletleri ya da doğal olmayan bir insan sesi yapaylıkları nedeniyle yasaklanmıştır.

Müzikal Söylem Pratiktir

Bu kitap, müziği kültürel bir pratik olarak ele almaktadır. Müziğin kendinden çok "müzik dışı"nın yaşanışını birincil odak olarak aldığından, müziğin teknik bir analizini arayanları hayal kırıklığına uğratabilir.[68] Kitap söylem, temsil ve benimseme gibi bir dizi temel kavramı müziğin toplumsal ve kültürel incelenmesine yaratıcı biçimde uygulamayı hedeflemektedir. Müzikal tarz, performans ve müzik kuramını belli bir kültürel bağlam içinde inceleyerek, bunların ideoloji ve toplumsal eylemin bir parçası olduklarını, ideoloji ve toplumsal eylemin sosyokültürel süreçlerin yüzeyindeki bir dışavurumu olmadıklarını görebiliriz.[69] Müziğin anlamını ya da anlamlandırma sürecini kavramaya çalışırken, kurumsal, siyasal ve estetik alanların kesişme noktalarına bakacağız.[70] Müzikolog Nicholas Cook, "toplumsal anlam müzikte içsel değildir, müziğin yorumu aracılığıyla kurgulanır," der.[71] Ona göre müzik ile felsefe, siyasal düşünce ve kültürel eleştiri gibi diğer alanlar arasında kavramları ilişkilendiren müzik kuramı, bu tür bir yoruma temel sağlıyordu. Bazı 19. yüzyıl Rum Ortodoks edebiyatçı ve müzisyenlerinin müzikal-kuramsal yazılarının değişik yönlerini ve ima ettiklerini çözümleyeceğimiz daha sonraki bölümlerde, bu metodolojik öngörü akılda tutulmalıdır.

68 Müziğin bir kültürel pratik olarak incelenmesi doğrultusunda bir çağrı için bkz. Pieter C. Van den Toorn, "Introduction," *Music, Politics, and the Academy* (Berkeley: University of California Press, 1995) içinde, 1-9. Ayrıca, müzik yapıtlarının yorumunda "müzikal" ve "müzik dışı" konusundaki yöntemsel tartışma için bkz. Lydia Goehr, "Writing Music History," *History and Theory* 31, no. 2 (1992): 182-199.

69 Müziği, müzikal pratik ile kültürün veçheleri arasındaki ilişkide bir faktör olarak alan bir müzik antropolojisi için bkz. Timothy Rice, *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music* (Şikago: University of Chicago Press, 1994), 23-24 ve 163-165.

70 Jane F. Fulcher'ın Fransa'da Dreyfus Olayı sonrasındaki müzikolojik yazın hakkındaki çalışması beni esinlendirmiştir; Fulcher bu çalışmada müzik söylemini Fransa'daki, sağ ve sol kanat müzik kurumlarında yansıyan, siyasi alandaki kamplaşmaların içinde konumlandırmıştır. Bkz. Jane F. Fulcher, *French Cultural Politics and Music: From the Dreyfus Affair to the First World War* (Oxford: Oxford University Press, 1999).

71 Nicholas Cook, *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siecle Vienna* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 15.

İstanbul'un Rum Ortodoks cemaatinde müzikal söylem, tema, simge ve mitlerin seçimi ve öne çıkarılması süreci aracılığıyla ve bunları uygulamanın önceliklerine ve stratejik araçlarına ilişkin seçimler yaparak, sözel ve sözel olmayan biçimde düzenlenirdi. Michel Foucault'nun tanımıyla söylem, "hakkında konuştuğu nesneleri adlandıran, analiz eden, sınıflandıran ve açıklayan bir pratiktir."[72] Keith Michael Baker Foucault'nun "arşiv" fikrinden yararlanarak, herhangi bir toplumun entelektüel stoklarının bir envanterinin "farklı anlam alanları oluşturan çok sayıda farklı söylem sergileyeceğini" öne sürer. Yazar belli bir dönemdeki söylemlerin birbirinden farklılaşmasına dikkat eder. Baker şöyle yazar: "Bu söylemlerin her birinin kendi tarihi olacaktır; her birinin kendi 'mantığı' olacaktır; her biri kendi tanımlarına uygun biçimde toplumsal aktörler dünyasını sınıflandırarak, bir toplumsal eylem alanı oluşturacaktır."[73] Söylemi, ideoloji ile eylemin kesişme noktasına yerleştiren bu yöntem, burada kullanılan ve müzikal aktörlerin ilişkisel stratejileri ile çeşitli faaliyetlerine odaklanan, söylem analizine bağlamsal yaklaşıma özellikle uygundur.

Müzik anlam üretir ve insanın kimlik duygusunu kurgular. Müziğin bir dizi farklı, eşzamanlı biçimde var olması ve anlam üretmesi nedeniyle, müzikal imlem karmaşık bir biçimde işler. Bunlar arasında notalama, performans, toplumsal kurumlar ve sosyoekonomik düzenlemelerin aracılık ettiği müzikal ses, çeşitli anlatılar, kuramsal ve eleştirel yorumlar, söylemler ve bağlantılı olarak kavramsal sistemler ve bilgi sistemleri bulunur.[74] Müziğin kimlik ve farklılık araştırmalarında bir anahtar olarak öncelikli yeri çok sayıda antropolog ve etno-müzikolog tarafından kaydedilmiştir. Katmanlarının, açıldıkça kültürün çeşitli bakış açılarından yorumlanmasına olanak sağlayan zenginliğinin yanı sıra, müziğin kendine özgü bir anlam çoğulculuğu ve akıcılığı vardır. Bu zengin katmanlardan

72 Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (Londra: Routledge, 2002).

73 Keith Michael Baker, "On the Problem of the Ideological Origins of the French Revolu tion," *Inventing the French Revolution: Essays on French Political Culture in the Eighteenth Century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 12–27, 15'te.

74 Georgina Born ve David Hesmondhalgh, "Introduction," *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, ed. Georgina Born ve David Hesmondhalgh (Berkeley: University of California Press, 2000), 1–58, 37'de.

bazıları müziğin çağdaşlar tarafından, ulusun hayal gücüne bir referans olarak okunabilecek bir geçmişin "kalıntıları," müzik geleneğinde bir otorite temsilcisi tarafından yapılan değişikliğin reddi ve müziğin sosyal farklılaşma pratikleri olarak dinlenmesi ve çalınması gibi değerlendirilmesidir. Georgina Born ve David Hesmondhalgh ilginç bir gözlemle, müzikal temsil ve kendine mal etme ile ilişkilendirilmiş çağrışımların, potansiyel olarak daha değişken ve istikrarsız olmaları nedeniyle, estetik ve söylemsel olarak görsel ve edebi sanatlardan daha verimli olduklarını kaydetmişlerdir.[75] Benzer bir biçimde Martin Stokes dikkatimizi müziğin, onu "söylemsel işgale," dolayısıyla da söylemsel tartışmaya açık kılan, sözel olmama niteliğine çeker.[76]

1860'lardan başlayarak İstanbul'un periyodik yayınları müziğe ilişkin söylemsel tartışmanın biçimlendirilmesinde kilit rol oynamıştır. Yerel Rum gazeteleri kentin Rum müzik kulüplerinin ve cemiyetlerinin oturumlarını önceden duyurur ve toplantılarında alınan kararları bildirirlerdi. Okurlarına kentteki tiyatro ve müzik performanslarının takvimini bildirir, bu etkinliklerin izleyicileri, destekleyicileri ve bunlara katılan önemli kişiler hakkında haber yapar, ayrıca aktör ya da şarkıcıların sahnedeki performanslarını değerlendirirlerdi. Günlük Rum gazeteleri, İstanbul'un eğitimli Rum cemaati mensupları tarafından yazılan müziğe ilişkin makaleler yayınlarlardı. Müzik üzerine uzmanlaşmış dergiler (bazen hem Batı portesi, hem de Bizans nota sistemiyle kaydedilmiş) müzik partisyonlarını, müzikal etkinliklerin duyurularını, müzik hakkında makaleleri, türkü derleme gezilerinin raporlarını, müzisyen özgeçmişlerini ve okurlardan mektupları içerirlerdi. Günlük basına ve uzmanlaşmış müzikal yayınlara ek olarak, Helen Edebiyat Cemiyeti ve Kilise Musikisi Cemiyeti gibi kimi önde gelen kültürel örgütler halka açık seminerlerinin metinlerini ve müzik konusundaki tartışmaların ayrıntılarını içeren toplantı tutanaklarını yayınlarlardı.

75 Age., 46.

76 Martin Stokes, "East, West, and Arabesk," *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, ed. Georgina Born ve David Hesmondhalgh (Berkeley: University of California Press, 2000) içinde, 212-223, 216'da. Stokes ayrıca müziğin anlamının "konuşulan dilde asla kesin olarak sabitlenemeyeceğini ve bu nedenle 'aynı' müziğin farklı gruplarca, oldukça farklı nedenlerle kullanılabileceğini" yazmıştı.

Bu çalışmada 19. yüzyılda ve 20. yüzyıl başlarında Osmanlı Rum Ortodoks Hıristiyanlarının kullandığı müzikal söylemin izlenmesi amacıyla gazeteler, müzik dergileri, müzik kulüp ve cemiyetlerinin tüzükleri, Stavrodromi (Beyoğlu) Rum Ortodoks cemaatinin yazışma kayıtları, Rum Ortodoks Patrikhanesinin yazışma ve genelgeleri, halka açık ve yarı açık yerlerdeki müzik ve eğlencelere ilişkin Osmanlı muhbir raporları, müziğe ilişkin uzman incelemeleri ve makaleleri, ayin kitapları (kilise ilahileri derlemeleri), popüler müzik ve türkü derlemeleri, Rum edebiyatçıların çeşitli vesilelerle yaptıkları konuşmalar ile romanlar ve anılar incelenmiştir.

Bu kitaptaki anlatı aynı anda hem tematik hem de kronolojik olarak düzenlenmiştir. Birinci Bölümde Osmanlı Rum Ortodoks cemaatinin 19. yüzyılın ikinci yarısındaki siyasal, toplumsal ve kültürel dönüşümleri araştırılmaktadır. Tanzimat çağı ile daha sonraki dönemlerin kuşbakışı bir incelemesini, imparatorluğun tebaasına ulus üstü bir kimlik sunan "Osmanlıcılık" ilkesinin kavramsal ve ideolojik çerçevesinin bir tartışması izlemektedir. Bu bölümde, 19. yüzyılın Osmanlı ve Osmanlı olmayan Akdeniz kentlerinin incelenmesiyle bağlantılı olarak kozmopolitlik üzerine yakın dönemde yapılan tarihyazımı tartışmaları da ele alınmaktadır.

İkinci Bölüm ayin müziğinin estetik ve duygusal boyutları hakkında çağdaşların görüşlerini tahlil etmekte ve Osmanlı İstanbul'unun Rum Ortodoks sakinlerinin incelenmesinde sınıf kavramının yararını göz önüne alarak, müzikal tercih ile toplumsal kimlik arasındaki bağları araştırmaktadır. Bununla bağlantılı olarak da kilisedeki icraatta müzikal profesyonelliğin yönlerini tartışmaktadır. Bu bölüm ayrıca çok az araştırılmış bir alanı, 19. yüzyılda İstanbul'daki Rum Ortodoks mugannilerin toplumsal ve bölgesel kökenlerini, eğitimlerini ve atanma ve terfilerinde izlenen yolu da aydınlatmaktadır. Nihai olarak bu bölümün amacı, İstanbul'un Rum Ortodoks eğitimli orta sınıflarının neden ayin müziğinde ve onun icra biçiminde reform yapılması gerektiğini düşündüklerini anlamaya çalışmaktır.

Üçüncü Bölüm, 19. yüzyıl klasik Avrupa bilimsel çalışmalarında ve modern Yunan ulusal tarihyazımında Yunan geçmişin sahiplenilmesi bağlamına dönmekte ve Osmanlı Rumlarının müzikal miraslarının algı

ve yorumlarını bu arka planda okumaktadır. Bölüm, müzikal reformun etkin kişilerinin, çoğu kez birbirine tümüyle karşıt iki kültürel özdeşleşmenin belirteci olarak görülen klasik Yunan ve Hıristiyan Bizans geçmişleri karşısında nasıl konum aldıklarını tahlil etmektedir. Bu bölümde ayrıca, müziğin Yunan geçmişe referansta kolayca ve pürüzsüzce kullanıldığı ve toplumsal belleğe ve toplumsal kimliğe çağrışım yaptığı İstanbul'un Rum Ortodoks cemaatindeki kurumsal, siyasal ve estetik dünyaların birbirleriyle bağlantısı da incelenmektedir.

Dördüncü Bölüm İstanbul'un Rum Ortodoks cemaatinde ayin müziğinde reforma ilişkin tartışmalara, anlaşmazlıklara ve alandaki aktörlere odaklanmış bir analize ayrılmıştır. Bu bölüm müzik tutkunu bir İstanbullu banker ile bir muganni arasında müzik konusundaki bir tartışmadan yola çıkarak, İstanbul'un Batılılaşmakta olan Rum üst sınıfları ile kilise müzisyenlerinin müzik reformuna ilişkin önceliklerini ve görüşlerini araştırmaktadır. Ayrıca, bazı İstanbullu mugannilerin girişimiyle kurulan Helen Musiki Cemiyetinin (*Ellinikos Musikos Sillogos*) ritüelleri, simgeleri ve faaliyetlerinin etnografik bir betimlemesi de verilmektedir. Mugannilerin ve dinsel otoritenin ayin müziğini ve bunun eğitimini standartlaştırma ve sistematize etme çabaları incelenerek, sonunda yaşayan ilahi söyleme pratiğinin, gelenek olduğu düşünülen şeyi yeniden canlandırmak için kullanıldığı gösterilmektedir.

Beşinci Bölüm, etnik kimliklerin ve kültürel sınırların giderek daha fazla ortaya konularak, korunduğu 20. yüzyılın ilk on yıllarında, İstanbullu Rum Ortodoksların belirgin bir kültürel kimliği yaymalarını araştırmaktadır. Bölümde Konstantinopolis Kilise Musikisi Cemiyeti üyelerinin açıklama, konuşma ve yayınları incelenerek, İstanbullu mugannilerin Rum musiki geleneğini nasıl yeniden tanımladıkları ve bir yanda Bizans geleneğini paylaşan diğer etnik gruplar ile öte yanda Osmanlı kentsel müzik geleneği karşısında nasıl bir konum aldıkları araştırılmaktadır. Bölümün bakış açısı ulus inşası ve kimlik oluşumu politikalarına çevrilirken, kısmen de olsa, (belirgin özelliği Rumluk olması anlamında) "münasip" bir müzik eğitiminin, "köklerine" bağlı, ruhen ve zihnen gelişmiş ve iyi ahlaklı Rum Ortodoks çocukların yetiştirilmesinde belirleyici bir rol oynaması beklenen

Rum Ortodoks okullarında müzik eğitiminin yeniden yapılandırılması doğrultusundaki somut girişimler ele alınmaktadır. Bölüm ayrıca yüzyılın başında halk türküleri derlemeleri ile ulusal kimlik inşası arasındaki ilişkileri araştırmaktadır.

Altıncı Bölüm İstanbul'da siyasi sadakat ile müzik ve eğlencelerin sansürünü değerlendirmektedir. Bölümde, ayrılıkçı hareketlerle Osmanlı Devleti arasında artan gerilimin ışığında, imparatorluk başkentinin Rum Ortodoksları ile devlet yetkilileri arasında hayır amaçlı konserler için izin almak gibi konularda çıkan günlük anlaşmazlıklar araştırılmaktadır. Özellikle de Osmanlı yetkililerinin halkın kutlamalardaki davranışı ve iddiaya göre vatansever duygular ifade eden bir müzik sorunu karşısında nasıl tavır aldıkları incelenmektedir.

19. yüzyıl boyunca müzik, Osmanlı Rumlarının kendilerini içinde, Osmanlı İmparatorluğu'nun çok etnisiteli ve çok dinli nüfusları arasında ulusal bir topluluk olarak tanımladıkları, önemli bir kültürel ve sanatsal alan haline geldi. Müzik söylemi bu dönemde İstanbullu Rumların sürdürebildikleri toplumsal, estetik ve kültürel tartışmaların etkisiyle oluştu. Müzik, İstanbul'daki Rum Ortodoks cemaatinin öz kimlik inşasındaki çeşitlilik ve çoğulculuğuna ve kültürel kimlik söylemlerine bakmak için yararlı bir prizma işlevi görmektedir.

Birinci Bölüm

KENTİN RUM ORTODOKSLARI

Reformlar Çağında Rum Milleti

Osmanlı devlet adamları 19. yüzyıl ortalarında, imparatorluğu yeni ve modern bir idare modeline sokmak için kapsamlı reformlar başlattılar. Esin kaynakları Avrupa'daki devlet ve toplum sistemiydi. Daha doğrusu, Osmanlı bürokratları hukuk ve maliye alanlarında, idarenin merkezileştirilmesi ve imparatorluk uyruklarının vergilendirilmesi amacıyla, reformlar yapıp, yeni kurumlar oluşturdular. İmparatorluğu kurtarmak için, evrensel yasaları temel alan bir imparatorluk yönetim sistemi yaratmaya çalıştılar. Gerek milletlerin[1] yönetilmesinde, gerekse padişah ile tebaası arasındaki ilişkilerde köklü değişiklik müjdesi veren yönetime dair yeni kavramlar ve yeni bir otorite anlayışı getirdiler. Reformların giderek Osmanlı uyruklarının hükümet biçimlerine bakışları ve gelecek hayalleri açısından önemli sonuçları oldu. Osmanlı Devleti'nin doğasını yeniden tanımlama ve biçimlendirme doğrultusundaki bu resmi çabanın temelleri, Balkanlar'da birkaç ayrılıkçı isyana ve sonunda bağımsız bir Yunan devletinin kuruluşuna tanık olan II. Mahmud döneminde (hd. 1808-1839) atıldı. 3 Kasım 1839'da Gülhane Hatt-ı Şerifinin ilanıyla, genellikle Tanzimat diye anılan bir dönem başladı (1839-1876). Bu fermanla, en azından ilkesel olarak Müslüman ve gayrimüslim uyruklar yasa önünde eşit hale getiriliyor ve hukuka dayalı bir devlet fikri benimseniyordu.[2]

1 Standart tarihyazımı bizi millet sisteminin Konstantinopolis'in Osmanlı Türklerince fethinden hemen sonraki yıllarda kurulduğunu sanmaya yöneltmişti. Ama bugün "millet" teriminin gerek anlamının, gerekse çağrışımlarının ve bunların liderlerine tanınan güçlerin yüzyıllar boyunca köklü bir değişim gösterdiğini biliyoruz; bu da terimin daha erken kullanımını uygunsuz hale getirmiştir. Millet kategorisinin eleştirel bir analizi için bkz. Benjamin Braude, "Foundation Myths of the Millet System," *Christians and Jews in the Ottoman Empire: The Functioning of a Plural Society*, ed. B. Braude ve B. Lewis (New York: Holmes & Meier, 1992) içinde, 69-88; Daniel Goffman, "Ottoman Millets in the Early Seventeenth Century," *New Perspectives on Turkey* 11 (Sonbahar 1994): 138-158. Ayrıca bkz. Kemal Karpat, "Millets and Nationality: The Roots of the Incongruity of Nation and State in the Post-Ottoman Era, Braude ve Lewis, *Christians and Jews* içinde, 141-169.

2 Tanzimat reformlarına genel bir bakış için bkz. Roderick Davison, *Reform in the Ottoman Empire 1856-1876* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1963) ve Şükrü Hanioğlu, *A Brief History of the Late Ottoman Empire* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2008), 71-108.

Yirmi yıl sonra Osmanlı hükümeti, Kırım Savaşının ardından barış için 1856'da düzenlenen Paris Kongresiyle hemen hemen eşzamanlı olarak, Tanzimat ruhunu pekiştiren, Islahat Fermanı başlıklı yeni bir reform fermanı ilan etti. Tanzimat reformları başta Büyük Britanya olmak üzere liberal Avrupa tarafından "dikte" edilmese de, teşvik edilmişti. Osmanlı bürokratları bu koşullarda ülke içi reformun, uluslararası düzeyde kabul görmeyle bağlantılı olduğunu fark ettiler.[3]

Tanzimatın getirdiği yeni çerçeve içinde, Osmanlı Devleti imparatorluğun Ortodoks Hıristiyanlarını Rum milleti olarak tanıdı ve bunun ayrıcalıklarını, daha önce olduğu gibi dini lideri patriğe değil, millete ait olarak kurumlaştırdı.[4] Islahat Fermanı (1856) ayrıca İstanbul Ortodoks patriğini imparatorlukta Ortodoks Hıristiyanların meseleleriyle ilgili olarak tek muhatap kabul etti. Örneğin Ortodoksların kilise inşasına ya da diğer kurumların kurulmasına ilişkin talepleri, bunlar üstünde tam kontrole sahip olan patrik tarafından imparatorluk hükümetine iletilecekti. Diğer önemli bir değişiklik de millet liderlerinin, yani Rum Ortodoks ve Ermeni patrikleri ile Yahudilerin hahambaşısının şimdi toplumlarının "homojenleşmesinden" ve geniş topluma uyumlu entegrasyonundan sorumlu tutulmalarıydı.

Millet liderlerinin karşı karşıya kaldıkları yeni sorunları tümüyle kavrayabilmek için dikkatli bir analiz gerekmektedir. Sia Anagnostopoulou'nun ikna edici biçimde kaydettiği gibi, yeni düzenlemelerle söz konusu dini liderlerin milletleri üstündeki otoriteleri zayıflatılmıştı, çünkü şimdi artık

3 Bu dönemde Osmanlı-Avrupa ilişkileri ve uluslararası tanınma arayışı ile ülke için reform arasındaki bağlantılar için bkz. Hanioğlu, *A Brief History*, 82-85. Donald Quataert, ekonomik bir bakış açısından tek bir merkezi Osmanlı idaresinin, Büyük Devletlerin ticari ve mali çıkarlarına en uygunu olduğunu belirtmiştir. Ona göre, bu devletlerin Osmanlı Devleti'nin sürdürülmesini ve ülke içi reformları desteklemelerinin nedenlerinden biriydi. Bkz. Donald Quataert, "The Age of Reforms, 1812-1914," *An Economic and Social History of the Ottoman Empire*, cilt 2, ed. Halil İnalcık ve Donald Quataert (Cambridge: Cambridge University Press, 1997) içinde, 761-943, 761-762'de.

4 Sia Anagnostopoulou, *Μικρά Ασία, 19ος αι.-1919. Οι Ελληνορθόδοξες Κοινότητες. Από το Μιλλέτ των Ρωμιών στο Ελληνικό Έθνος* (Küçük Asya, 19. yüzyıl-1919, Rum Ortodoks toplumlar: Rum milletinden Yunan ulusuna) (Atina: Ellinika Grammata, 1997), 24. İmparatorluğun Ortodoks Hıristiyanları hakkında, "millet" teriminin kullanımına eleştirel yaklaşan, daha erken, ufuk açıcı bir çalışma için bkz. Paraskevas Konortas, "Les rapports juridiques et politiques entre le Patriarchat orthodoxe de Constantinople et l'administration ottomane de 1453 à 1600" (Doktora tezi, Paris I Üniversitesi, 1985). Rum milleti için ayrıca bkz. Gerasimos Augustinos, *The Greeks of Asia Minor: Confession, Community, and Ethnicity in the Nineteenth Century* (Kent, OH: Kent State University Press, 1992), 33–54.

dindışı eğitimden ve milletlerinin kurumsal çerçevesinin sekülerleştirilmesinden sorumlu hale gelmişlerdi.[5] Tanzimat çerçevesinde "millet"in 19. yüzyılda artık yalnızca dinsel değil, aynı zamanda modern siyasi bir varlık olması nedeniyle, milletlerin dini liderlerinin yalnızca ruhani değil, aynı zamanda siyasi otoritelerini de meşrulaştırmak zorunda olmaları, meseleleri daha da karmaşıklaştırıyordu.[6]

Yüzyıl ortasındaki reformlar, bir yandan milletin dinsel temelini kabul ederken, öte yandan bunların içinde yeni hiyerarşiler yaratmayı sürdürdüler. Reformların ruhuna uygun olarak Rum Ortodoks, Ermeni (Apostolik Kilise) ve Yahudi milletleri dahili idarelerinin düzenlenmesi için sırasıyla 1862, 1863 ve 1865'te nizamnameler benimsediler.[7] Rum Patrikliği Nizamatı (*Geniki kanonismi*) idarede bir yeniden yapılanma çabasıydı. Buna göre Rum milleti iki birim tarafından yönetilecekti: on iki metropolitten oluşan Kutsal Sinod ile dört kilise mensubu ile sekiz kilise dışı kişiden oluşan Daimi Karma Milli Meclis. Bunlardan birincisi piskoposları atayacak ve milletin ruhani meselelerinden sorumlu olacaktı. İkincisi ise örneğin milletin okul, hastane ve benzeri kurumlarının işleyişinin ve finansmanının denetlenmesi gibi ruhani olmayan konularla uğraşacaktı.[8] Bu yeni durumda belli ki kilise, iktidarı kilise dışı unsurlarla paylaşmak zorundaydı. Ekonomik güçleri nedeniyle, cemaatin sorunlarına ilişkin kararlar verilirken ruhban olmayan üyelerin sesi giderek daha çok duyulmaya başladı.

5 Sia Anagnostopoulou, "The 'Nation' of the *Rum* Sings of Its Sultan: The Many Faces of Ottomanism," *Economy and Society on Both Shores of the Aegean*, ed. Lorans Tanatar Baruh ve Vangelis Kechriotis (Atina: Alpha Bank Historical Archives, 2010), 84.

6 Erken Tanzimat döneminde "millet" fikrinin giderek açıklığa kavuşması ve yaygınlaşması için bkz. Andreas Lyberatos, "The Application of the Tanzimat and Its Political Effects: Glances from Plovdiv and Its Rum *Millet*," *Power and Influence in Southeastern Europe, 16th-19th Centuries*, ed. I. Parvev, Pl. Mitev, M. Baramova ve V. Racheva (Münster: LIT Verlag, 2013) içinde, 114'te.

7 Davison, *Reform in the Ottoman Empire*, 127-128. Özellikle İstanbul'un Yahudi cemaati için bkz. Avigdor Levy, *The Sephardim in the Ottoman Empire* (Princeton, NJ: The Darwin Press, 1992) 106-107. Ermeni cemaatinde bir anayasa hazırlama süreci için bkz. Vartan Artinian, *The Armenian Constitutional System in the Ottoman Empire (1839-1863)* (İstanbul: 1988), 75-91.

8 Méropi Anastassiadou, *Les Grecs d'Istanbul au XIXe siècle: Histoire socioculturelle de la communauté de Péra* (Leiden: Brill, 2012), 116–117. 19. yüzyılda Rum milletinin idaresinin geçtiği reform ve laikleşme sürecinin ayrıntılı bir anlatısı için bkz. Dimitrios Stamatopoulos, *Μεταρρύθμιση και Εκκοσμίκευση. Προς μια ανασύνθεση της ιστορίας του Οικουμενικού Πατριαρχείου τον 19ο αιώνα* (Reform ve Sekülerleşme: 19. yüzyılda Ekümenik Patriklik Tarihinin bir Rekonstrüksüyonuna Doğru) (Atina: Alexandria, 2003), 77–112.

Gene de Rum milletinde, özellikle de Ermeni ve Yahudi milletlerindeki kilise dışı kişilerin ezici otoritesiyle karşılaştırıldığında, kilise kurumu ve din adamları unsuru hâlâ çok güçlüydü.[9]

Rum milletinin liderleriyle Osmanlı hükümeti arasında 19. yüzyılın ikinci yarısında süregiden bir anlaşmazlık konusu, ayrıcalıklar meselesiydi.[10] Bu ayrıcalıklar Rum Ortodoks milletine, özellikle din, aile konuları ve eğitim alanlarında olmak üzere görece bir özerkliği güvence altına alıyordu. Tanzimat döneminde Rum milletinin bazı kesimleri –özellikle de Rum Ortodoks din adamları– daha önce sözü edilen iki imparatorluk fermanıyla yasalaştırılan eşitlik ilkesini Rum Ortodoksların bir cemaat olarak elindeki ayrıcalıklar için bir tehdit gibi görüyordu. Cemaatlerine verilen ayrıcalıklarda ısrar ediyor ve bunun ötesinde olası yeni ayrıcalıkların kendilerine Osmanlı tebaasından oldukları için değil, ayrı bir cemaat oldukları için verilmesini talep ediyorlardı.[11]

19. yüzyılın ikinci yarısında Rum Ortodoks milleti iç meselelerinde geçmiş on yıllara ve yüzyıllara göre daha özerkti.[12] Bu, günlük yaşamda toplumlar arası temasın varlığı ya da yoğunluğu açısından ne anlama gelebilirdi? 17. ve 18. yüzyıllarda Osmanlı gayrimüslimlerine ilişkin araştırmalar Osmanlı Hıristiyan ve Yahudilerinin olağan konularda cemaat dışı kurumları kullanma esnekliğine dikkat çekmiş, böylece milletleri ayıran katı sınırlar doğrultusundaki eski görüşü sorgulamışlardır.[13]

9 Anastassiadou, *Les Grecs d'Istanbul*, 118. Anastassiadou'ya göre Ermeni milletinde ruhani meclis üyeleri, Ermeni Milleti Umumi Meclisi tarafından seçilmesine karşın, onun Rum milletindeki karşılığı olan Kutsal Sinod, Ortodoks kilisesinin bir iç yapısıydı ve üyeleri yalnızca din adamları tarafından seçiliyordu (Ermeni Milletinin kullandığı terminoloji hakkındaki yardımı için Aylin Koçunyan'a teşekkür ederim).

10 Ayrıcalıklarla ilgili tartışmalar için bkz. Haris Exertzoglou, "Το προνομιακό ζήτημα" (Ayrıcalıklar Sorunu), *Ta Istorika* 16 (1992): 65–84; Anagnostopoulou, *Μικρά Ασία*, 461–481. 1909'da Osmanlı meclisindeki tartışmalarda Rum milletvekillerinin ayrıcalıkları hatırlatması için bkz. Vangelis Kechriotis, "The Modernization of the Empire and the Community 'Privileges': Greek-Orthodox Responses to the Young Turk Policies," *The State and the Subaltern: Modernization, Society and the State in Turkey and Iran*, ed. Touraj Atabaki (Londra: I. B. Tauris, 2007) içinde, 53-70.

11 Hanioğlu, *A Brief History*, 75.

12 Méropi Anastassiadou-(Dumont), "Modes of Popular Intervention in the Ottoman Millet System: The Greeks of Istanbul in the Beginning of the Twentieth Century," *Popular Protest and Popular Participation in the Ottoman Empire*, ed. E. Gara, M. E. Kabadayı, ve Ch. K. Neumann (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2011) içinde, 76.

13 Bkz. Goffman, "Ottoman Millets in the Early Seventeenth Century," 135-158. Ayrıca, 18. yüzyılda İstanbul'da gayrımüslim Osmanlı tebaasının kadı mahkemelerine başvurmalarının bir tahliline dayanan

Ayşe Ozil'in savunduğu gibi, geç Osmanlı İmparatorluğu'nda modern idari ve mali yapıların gelişimi ve kitlesel eğitim ve modern milliyetin doğuşu gibi diğer faktörler bir yandan Ortodoks Hıristiyanlar arasında farklılıkları arttırırken, diğer yandan bireysel ve toplumsal alanlar arasındaki farkı da vurguluyordu.[14] Örneğin, imparatorluğun hiçbir yerinde Ortodoks Hıristiyan topluluklar yekpare ve homojenleştirici birimler değillerdi. Buna bağlı olarak, toplumsal kurumlar ve ağlar Rum Ortodoks bireylerin günlük yaşamla ilgili konulardaki seçimlerinin tek belirleyicisi değildi. Birçok Rum Ortodoks, cemaat kurumlarının dışındaki mesleki fırsatlardan yararlanıyor ve kendi toplumlarının dışındaki bireyler ve kurumlarla temas ediyordu.

Milletlerin homojen ve kendi kendine yeterli birimler olduğu inancı doğru değildir ve bizi aşırı basitleştirilmiş, milletlerden modern uluslara doğru bir süreklilik modelini düşünme yanılgısına düşürebilir. Geç Osmanlı İmparatorluğu'nda ulus bilinci taşıyan cemaatlerin doğuşu çoğu kez Tanzimat döneminin bir çelişkisi ya da millet reformlarının istenmeyen bir sonucu olarak açıklanır. Bu yoruma göre, bu reformlar sonunda dini cemaatleri ulus bilinci taşıyan daha büyük cemaatlerde birleştirdi ve iç işlerini kendilerinin yönetmelerine izin vererek, Osmanlı uyruklarının birliği ve Babıâli'ye sadakatleri idealini baltaladı.[15] Başka araştırmacılar ise din adamlarının geleneksel otoritesine meydan okuyan, yeni ve ekonomik olarak güçlü toplumsal grupların yükselişini, Osmanlı uyrukları arasında ulus oluşumunun birincil faktörü olarak görmüşlerdir. Kemal Karpat, 18. yüzyıl başlarına kadar geri giden bu sürecin faktörlerini geleneksel toplumların yapısal dönüşümü, toplum liderlerinin rol ve konumlarının değişimi, yeni toplumsal grupların ortaya çıkması, kilise dışı liderlerin rolünün artması ve 19. yüzyılda buna paralel olarak yeni bir kimlik duygusu ile yeni sosyo-politik birimlere aidiyetlerin gelişmesi

benzer bir argüman için bkz. Fatma M. Göçek, "The Legal Recourse of Minorities in History: Eighteenth-Century Appeals to the Islamic Court of Galata," *Minorities in the Ottoman Empire*, ed. Molly Greene (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005) içinde, 47-68.

14 Ayşe Ozil, *Orthodox Christians in the late Ottoman Empire: A Study of Communal Relations in Anatolia* (Londra: Routledge, 2013), 121.

15 Kemal Karpat, *Ottoman Population 1830–1914: Demographic and Social Characteristics* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), 99; Paul Dumont, "La période des Tanzimât (1839–1878)," *Histoire de L'Empire Ottoman*, ed. Robert Mantran (Paris: Fayard, 1989) içinde, 459–522.

olarak özetlemiştir.[16] Her iki görüşün de açıklayıcılık ve derinlemesine bir kavrayış açısından çok büyük yararı vardır. Ancak bu tip açıklamalar şu ya da bu ölçüde imparatorluğun dağılması meselesine bakışlarında, ulusüstü "Osmanlıcılık" ideolojisiyle imparatorluk uyrukları arasındaki etkin milliyetçi/irredantist ideolojiler arasında bir çatışma görmüşlerdir. Yakın dönemde ayrı etnik-ulusal kimliklerin (Türk-Rum, Ermeni-Türk karşıtlığı gibi) ve ideolojilerin çatışması paradigması, analizleri siyasi kültür ve yurttaşlık söylemlerine odaklanan bilim insanlarınca eleştirilmiştir.[17] Bu tür çalışmalar ulusal kimliklere yaklaşımda ve bunların incelenmesinde yeni bir yönteme işaret etmişlerdir. Bu görüşler, ulusal kimlikleri hükümranlık alanıyla ilgili kavramlardan ayırıp bunları, söz konusu çalışmalara göre gayrimüslim seçkinler ile egemen Osmanlı seçkinleri arasındaki tartışmanın gerçek parametreleri olan imparatorluk yurttaşlığı söylemlerinin oluşumunda bir faktör olarak ele alırlar. Etnik-ulusal kimlikler ile teritoryal milliyetçilik arasında kritik bir mesafe koymak gereklidir. İmparatorluğun Rum Ortodoks nüfusu konusunda, ulus-devlet yönelimli bir Yunan irredantizmi tercihlerden yalnızca biri, o da marjinal biriydi. Osmanlı'nın idari ve toplumsal yapısında farklı konumlardaki farklı gruplar ve bireyler için, bir Rum Ortodoks olmanın çelişik tanım ve anlamları vardı.

Bir kez daha, yüzyılın ortasındaki reformların "çelişkili" niteliğini yeniden düşünmekte ve milletten-ulusa tezlerini daha geliştirilmiş hatlarda revize etmekte yarar vardır. İmparatorluğun uyrukları arasında eşitlik ilkesiyle uyumlu reformlar, gayrimüslim toplumlarda din adamlarının etkisini azaltmaya, idarede kilise dışı unsurun katılımını artırmaya çalışıyorlardı. Öte yandan Osmanlı uyruklarının dini çizgilerde örgütlenmesini onaylıyor, dinin toplumun ana yapılandırıcı unsuru olarak rolünü teyit ediyorlardı.[18] Daha sonraki on yıllarda, Osmanlı İmparatorluğu da çağdaş modern Avrupa impa-

16 Karpat, "*Millets* and Nationality," 151. Tarihçi Traian Stoianovich, Balkanlar'da etnik milliyetçiliklerin yükselişini Aydınlanmacı fikirlerle donanmış Balkan Ortodoks tacir sınıflarının güçlenmesiyle ilişkilendiren paradigmanın ilk savunucularından biriydi. Bkz. Traian Stoianovich, "The Conquering Balkan Orthodox Merchant," *Journal of Economic History* 20, no. 2 (Haziran 1960): 234-313.

17 Bkz. Özellikle Michelle U. Campos, *Ottoman Brothers: Muslims, Christians, and Jews in Early Twentieth Century Palestine* (Stanford, C: Stanford University Press, 2011).

18 Bkz. Anastassiadou, *Les Grecs d'Istanbul*, 113-114 ve Hanioğlu, *A Brief History*, 75-76.

ratorlukları gibi entegrasyon ve kontrolün bir aracı olarak dine başvurdukça, din toplumsal ve siyasal dayanışmanın temeli olarak daha da önem kazandı.[19]

Geç Osmanlı İmparatorluğu'nda din ile etnisite arasındaki sınırlar bulanıktı ve geleneksel dinsel yapılar dönüşürken, dinsel ve ulusal kimlikler birbirine yakınlaştı. Selim Deringil'in gözlemlediği gibi, 19. yüzyılın diğer monarşilerine benzer biçimde, Osmanlı'nın yönetici seçkinleri kendi varlıklarını meşrulaştırmak için ulusal bir temel yaratmaya çalıştılar. Özellikle II. Abdülhamid'in rejiminde, yeni bir emperyal/ulusal ideoloji arayışının bir parçası olarak İslami kurumlar, şeriat ve halifelik yeni bir içerikle donatıldı.[20] Benzer biçimde, Kemal Karpat'ın daha erken bir dönem için tanımladığı gibi, bireysel bir dine taahhüt olarak inanç, siyasi bir özdeşleşme biçimi ve yeni bir siyasi örgütlenme biçimine entegrasyon aracı olarak inançla giderek daha çok örtüştü.[21] Bu da dini cemaatlerin uluslaşmasına yol açtı. Sia Anagnostopoulou bunun öne çıkan ve paralel iki örneğinin Ümmetin Osmanlılaşması ile Ortodoks *Genos*'un (Hıristiyan Ortodoks "soy"un) Helenleşmesi olduğunu savunur.[22] Ortodoks milletinde, Ortodoks Hıristiyanların etnik/ulusal çizgilerde parçalanması korkusunun ciddi bir kaygı oluşturduğu bir zamanda, dinsel kimlik özellikle risk altındaydı. Yüzyılın ortasındaki on yıllarda Bulgarlar, ulusal bir kilise talep eden, belirgin bir etnik grup olarak ortaya çıkmaya başladılar. 1870'te bir Bulgar eksarhlığı kuruldu.

19 Engin Akarlı, "The Tangled Ends of an Empire and Its Sultans," *Modernity and Culture from the Mediterranean to the Indian Ocean*, ed. Leila Tarazi Fawaz ve C.A. Bayly (New York: Columbia University Press, 2002) içinde, 360. Akarlı emperyalizmin yüksek döneminde dinsel coşkunun ulusal ve uluslararası politikaların giderek göze çarpan bir unsuru haline geldiğini belirtmektedir. Bu nedenle II. Abdülhamid'in İslam üstündeki vurgusu daha geniş dünya tarihi bağlamında değerlendirilmelidir: bu, Viktorya döneminde İngiltere'de Anglikanizme başvurmaktan, Rusya'da Rus Ortodoksluğunun kullanımından ve Fransa'da Katoliklik ile anti-Semitizm üstüne tartışmalardan çok farklı değildi. Bkz. *Comparing Empires: Encounters and Transfers in the Long Nineteenth Century*, ed. Jörn Leonhard ve Ulrike von Hirschhausen (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011), 17.

20 Bkz. Selim Deringil, *The Well-Protected Domains: Ideology and the Legitimation of Power in the Ottoman Empire, 1876-1909* (Londra: I. B. Tauris, 1998):

21 Kemal Karpat, *An Inquiry into the Social Foundations of Nationalism in the Ottoman State: From Social Estates to Classes, from Millets to Nations* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1973), 24.

22 Sia Anagnostopoulou Patrik III. Ioakim'in (1901-1912) "ekümenist" projesinin, Osmanlı sultanı II. Abdülhamid'in panislamist ideolojisiyle benzer ve analojik olduğunu savunmuştur. Sia Anagnostopoulou, "The Terms Millet, Genos, Oikoumenikotita, Alytrotismos in Greek Historiography," *The Passage from the Ottoman Empire to the Nation-States* (İstanbul: İsis Yayınevi, 2004), 44-45.

Yüzyılın son çeyreğinde Ortodoksluğun Balkanlar, Doğu Akdeniz ve Karadeniz bölgelerinde yaşayan Ortodoks Hıristiyanların birliği için giderek daha fazla harekete geçirilmesi dikkat çekicidir. Patrik III. İoakim (1878-1884, 1901-1912) 1880'de İstanbul'da, Osmanlı İmparatorluğu'nun içindeki ve dışındaki yoksul Ortodoks Hıristiyanların eğitim ve gelişimini desteklemek amacıyla, Agapate Allilus (Birbirinizi Sevin) adlı eğitim ve yardımseverlik cemiyetini kurdu. Bu girişimi bir Hıristiyan yardım örgütü olarak çerçeveleyen mesaj, iyi kabul gördü; cemiyetin Pera'daki Rum Ortodoks cemaatinin etkin, kilise dışı seçkinleri olan kurucuları bunu Tanrı'yı memnun eden, dindarca bir eylem olarak algıladılar ve desteklediler.[23] Patrik III. İoakim, eğitim ve yardımseverliği cemaati genişletme ve pekiştirme kanalları olarak kullanmanın dışında, "geleneğin icadı" diye adlandırılabilecek yöntemlere başvurdu. Bizans'ın emperyal ve dinsel sembollerini yeniden canlandırarak, kucaklayıcı ve "ekümenist" projesine hizmet etmek üzere dinsel sembolizmi yoğun biçimde kullandı ve Rum Ortodoks cemaatinde, biri de Doğu Ortodoks ilahileri olan Bizans geleneklerine ilginin artmasına katkıda bulundu.[24]

Osmanlı Rum Ortodoks kimliklerinin ve dinsel-ulusal bir toplum hayallerinin bir mikrokosmosu olarak 19. yüzyıl İstanbul Rum Ortodoks cemaatindeki müzikal söylemi araştırmak için, 19. yüzyılda Osmanlı Rum Ortodokslar arasında siyasi bağlılık ve ideolojiyle ilgili konuların daha ayrıntılandırılması gerekmektedir.

Padişahın Uyrukları

Osmanlı devlet adamları Tanzimat döneminden itibaren, daha sonra Osmanlıcılık (*ittihad-ı Osmani* ya da *ittihad-ı Anasır*) diye bilinen, ulusüstü

23 Akylas Millas, *Σφραγίδες Κωνσταντινουπόλεως. Ενορίες Αγιωτάτης Αρχιεπισκοπής* (Konstantinopolis mühürleri: Kutsal Başpiskoposluğun Kilise Bölgeleri) (Atina: The Society for Historical and Folkloric Research "Mnimosine," 1996), 522. Agapate Allilus hakkında daha fazlası için bkz. Haris Exertzoglu, "Κοινωνική ιεραρχία, ιδεολογία και εθνική ταυτότητα: το νόημα της ίδρυσης της Φιλεκπαιδευτικής Αδελφότητας 'Αγαπάτε Αλλήλους' " (Toplumsal Hiyerarşi, İdeoloji ve Ulusal Kimlik: "Agapate Allilus" Eğitim Cemiyetinin Kuruluşunun Anlamı), *Ta İstorika* 22 (Haziran 1995): 85–118.

24 III. İoakim'in Bizans'ın imparatorluk ve dinsel sembollerini kullanımı için bkz. Anagnostopoulou, "The Terms Millet, Genos," 44-45. Doğu ilahisinin bu yeniden canlanışı, 19. yüzyıl sonlarında Fransa'da Gregoryen ilahinin yeniden canlanışıyla eşzamanlıydı ve bazı özellikleri paylaşıyordu. Bkz. Katherine Bergeron, *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes* (Berkeley: University of California Press, 1998).

bir yurtseverlik ideolojisini savundular. Bir Osmanlı tarihçisinin tanımıyla, Osmanlıcılık "Babıâli'nin aynı anavatanı paylaşan ve devlete ve padişaha sadık, eşit haklara sahip bireylerden oluşan bir Osmanlı ulusu fikrini destekleme politikasıydı."[25] Kimi tarihçilere göre bu tepeden inme ideoloji, Osmanlı İmparatorluğu'nun tüm uyruklarının sadakatini sağlayamamıştı; bunların başında da Hıristiyan uyrukları vardı. Kemal Karpat'ın, 1980'lerin başlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun gayrimüslim toplumlarının incelenmesinde yeni perspektifler açan *Christians and Jews in the Ottoman Empire* (Osmanlı İmparatorluğu'nda Hıristiyanlar ve Yahudiler) adlı kitabının ilgili bölümünde belirttiği gibi, Osmanlı hükümeti Tanzimatın başlattığı yasal seküler devlet kavramı ile milliyetin kökü dinsel kimlikte olan millet sistemi fikri arasındaki "uyumsuzluğu" ve çelişkiyi çözümlemeye çalışmadan, dönüşmekte olan etnik-dinsel birimlere ortak bir Osmanlı milliyeti dayatmıştı.[26] Bu ideolojinin merkezden dayatılmasından çok, toplumsal düzeydeki algılanması üzerine odaklandığımızda, bir diğer açıklama katmanı görmek mümkündür. Tanınmış, geç Osmanlı İmparatorluğu araştırmacılarından birinin gözlemlediği gibi, Osmanlıcılık politikası imparatorluğun farklı kesimlerinde yaşayan, farklı toplumsal katmanlardan Osmanlı uyrukları tarafından farklı algılanmış ve karşılanmıştır. Bu, herkese yarar sağlamamıştı; dolayısıyla da büyük halk kitlelerince benimsenmemişti.[27]

Tanzimat dönemindeki Osmanlıcılık ideolojisinin bu çok kısa ve genel tartışması ve buna eşlik eden kimi jeopolitik kaymalar temelinde, Rum milletinin bazı kesimleri muhtemelen Yunan-Türk birlikte yaşam doktrini olarak görülebilecek bir tez geliştirdi. Osmanlı yurtseverliğinin bu özel biçimi ya da bilim insanlarının ifadesiyle "Heleno-Osmanlıcılık"ın Tanzimat döneminde ortaya çıkan benzer yurtseverlik söylemleriyle ortak özellikleri vardı. İmparatorluk coğrafyasının her yerinde kendilerini ülkeyle ve kardeş halklarıyla özdeşleştirmek isteyen uyrukların, Osmanlı hanedanına kalıcı bir sembol olarak bakmaları dikkat çekicidir.[28] Osmanlı Rum Ortodoksları çeşitli

25 Selçuk A. Somel, *The A to Z of the Ottoman Empire* (Lanham, MD: Scarecrow Pess, 2010), 221.
26 Karpat, "*Millets* and Nationality," 144.
27 Hanioğlu, *A Brief History*, 107.
28 Hasan Kayalı, *Arabs and Young Turks: Ottomanism, Arabism, and Islamism in the Ottoman Empire, 1908-1918* (Berkeley: University of California Press, 1997), 24.

ortamlarda, belki de en sembolik olarak cemaat okullarının kutlamalarında, padişahın şahsına ve onun aracılığıyla Osmanlı Devleti'ne bağlılıklarını sergilediler.[29] Bunun bir göstergesi sembolik, Osmanlı padişahlarına methiyeler söyleme eylemiydi; bu bir yandan onların Rum milleti üzerindeki siyasi otoritelerini meşrulaştırma işlevi görürken, öte yandan Ortodoks patriği ile Rum Ortodoks seçkinlerin gerek Rum milleti içinde, gerekse imparatorluğun siyasi yapısındaki konum ve güçlerini pekiştiriyordu.[30] Sultan Abdülmecid (yön. 1839-1861) döneminde Rum Ortodoks okullarında söylenmek üzere bestelenen bir methiyenin abartılılığı çarpıcıdır: "Koruyucumuz Tanrımız, Babıâli'yi hükümdarlığın görkemiyle parlat! Dünyanın sığınağı efendimiz, bin yıl yaşasın! Sevgili oğulları, veliahtları, Tanrı'nın buyurduğu gibi hükümdarlık mirasını devralsınlar! Tanrı'nın tüm dünyadaki kulları dualarında onun varlığından sevinip, hoşnut olsunlar!"[31]

Osmanlı İmparatorluğu'nun Rum Ortodoks nüfusları üzerine araştırmalar, "Heleno-Osmanlıcılık"ı büyük ölçüde Osmanlı sisteminde güç mevkilerini ellerinde tutan somut bir Osmanlı Rumuyla, "Yeni Fenerliler" ile ilişkilendirmiştir.[32] Osmanlı İmparatorluğu'nun bu Rum devlet adamlarının, maddi ve manevi bir gelişmeden yararlanan Müslüman ve Hıristiyanları kapsayan ve bütün halindeki bir Osmanlı milletler topluluğuna katılma dileklerini açıkça ifade ettikleri kaydedilmelidir. 1851'de Fenerli devlet adamı Stefanos Vogoridis, kızının düğününe katılan Sultan Abdülmecid'e, "Elimizden Geleni Yapalım ve Geleceğe İlerleyelim" başlıklı bir şiir adamıştı. Vogoridis "bizim Marseillaise'imiz" dediği "Osmanlı

29 Anagnostopoulou, "The 'Nation' of the Rum," 79. Geç Osmanlı İmparatorluğu'nda hükümdara sevgi mecazının sistematik bir tartışması için bkz. Darin Nikolaev Stephanov, "Minorities, Majorities, and the Monarch: Nationalizing Effects of the Late Ottoman Royal Public Ceremonies, 1808-1908" (Doktora tezi: University of Memphis, 2012), 55-130.

30 Anagnostopoulou, "The 'Nation' of the Rum," 80, 100.

31 "Εγκώμιον εις την Α. Μ. τον Σουλτάνον" (Padişah Hazretlerine Methiye), Panayotis Kilçanidis, *Καλλίφωνος Σειρήν ήτοι συλλογή διαφόρων ασμάτων, Τουρκικών, Ευρωπαϊκών και Ελληνικών Μελοποιηθέντων υπό Χ. Παναγιώτου Γεωργιάδου του Προυσαέως* (Kallifonos Sirin, çeşitli Türk, Avrupa ve Rum şarkıları derlemesi) (Konstantinopolis: S. Ignatiadis, 1859) içinde, 223–259; Anagnostopoulou, "The 'Nation' of the Rum" dan naklen, 88.

32 Bkz. Konstantina Andrianopoulou, "Alexander Mavroyeni Bey: From the 19th Century Reform Era to the Young Turk Revolution through the Life and Ideology of a Neophanariot Ottoman Bureaucrat" (Master tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2004), 70.

milli marşı"nı "Müslüman ve Hıristiyan yurttaşların birbirlerine karşı kutsanmış bir anlayış beslemeleri ve entegrasyonu amacıyla" yazmıştı.[33] Bu Hıristiyan devlet adamları bazen devlete ve padişaha bağlılıklarını, hanedanın dini ve imparatorluğun egemen dini olan İslama sempatik bir tutuma dayanarak ifade ediyorlardı. Bazen de kendilerini, "Öteki" diye gösterdikleri Hıristiyan Batı karşısında, Müslüman Doğu ile özdeşleştiriyorlardı. Vogoridis ayrıca padişaha şiirinin esin kaynağının bir hadis, Hazreti Muhammed'in "Hubbü'l-vatan mine'l-iman" (Vatan sevgisi imandan gelir) sözleri olduğunu açıklıyordu.

Bir diğer örnekte İslam'a referans daha inceliklidir, ama Doğulu "Öz" ile Batılı "Öteki" arasına kesin bir sınır çizer. Ünlü İstanbullu Rum şair ve entelektüel İlias Tantalidis'in, Sultan Abdülaziz (yön. 1861-1876) için 1867 yazında Avrupa seyahatinden dönmesi nedeniyle yazdığı bir şiirde, şair açıkça Hıristiyan Avrupa devletleriyle ilişkisinde Osmanlı hanedanı ve yönetiminin meşrulaştırılmasına girişir.

> Gördüler yabancı halklar ve hükümetler, gördüler
> Yaşlı Doğunun umutlarının yıldızını,
> Gördüler güçlünün güçlüsünü, kralların kralını,
> Gördüler Hıristiyanlar Osman'ın öncü kılıcını.[34]

19. yüzyıl ortalarında İstanbul'un Rum Ortodoks burjuvazisi kendi geleceğini rahatlıkla imparatorlukta görüyor ve Yunanistan Krallığı'nı ve onun irredantist umutlarını hoşnutsuzluk ve ironik bir gülümsemeyle gözlemliyordu. Bu girişimcilerin uluslarasılaşmış ticaretten yararlanan tacir ve bankerler olarak konumları dikkate alındığında, bu kişilerin doğu Akdeniz'de birleşik bir ekonomik alandan yararlanmak istedikleri ve faali-

33 Christine M. Philliou, *Biography of an Empire: Governing Ottomans in an Age of Revolution* (Oakland: University of California Press, 2010), 153-154'ten naklen.

34 Şarkının üçüncü kıtası Mahur ve Hicaz makamlarında bestelenmiştir. Aksi belirtilmediği durumlarda Rumca asıllarından bu ve tüm İngilizceye çeviriler bana aittir. Orijinali: Είδον αλλόθροοι λαοί, και κυβερνήσεις είδον,/το άστρον των της γηραιάς Ανατολής ελπίδων,/και κραταιοί τον κραταιόν σκηπτούχοι τον σκηπτούχον,/Χριστιανοί τόν του Οσμάν ηγάσαντο ξιφούχον. Şarkının sözleri İlias Tantalidis'e, beste muganni Ioannis Zografos'a aittir. Ioannis G. Zografos Keyveli, *Μουσικόν Απάνθισμα* (Müzik Antolojisi), cilt 2 (Konstantinopolis: I Anatoli, 1873), 6-7.

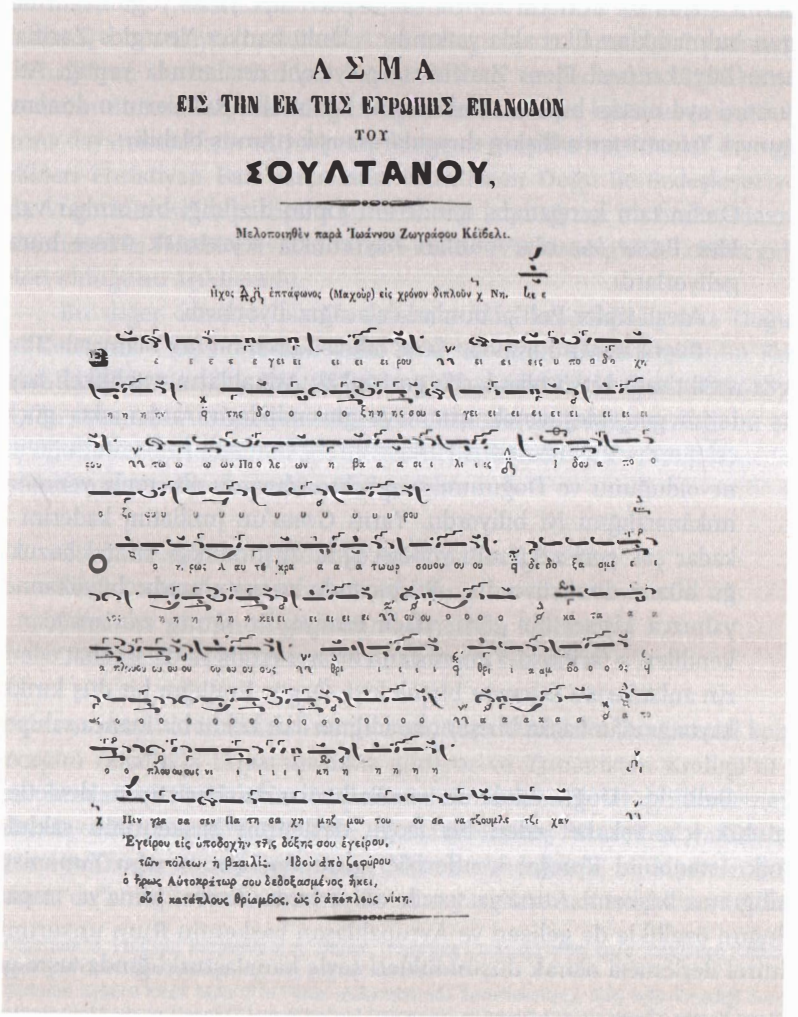
yetlerini küçük bir devletin sınırlarına hapsetmeye ya da yoğunlaştırmaya uygun bulmadıkları fikri akla yatkındır.[35] Ünlü banker Yeorgios Zarifis'in torunu büyükannesi Eleni Zarifis'in 19. yüzyıl ortalarında yaptığı Atina ziyaretini aydınlatıcı biçimde anlatırken, İstanbullu Rumların o dönemde bağımsız Yunanistan'a ilişkin duygularına ışık tutmuş olabilir:

> Otelin tam karşısında, içinde altı topun dizildiği bir ambar vardı. Her Pazar insanlar bunları hayranlıkla seyretmek üzere buraya geliyorlardı.
>
> Ateşli tipler Poli'yi bunlarla alacağız diyorlardı.
>
> Büyükannemi bundan fazla öfkelendiren bir şey olamazdı. Ilımlı ve ihtiyatlı birisi olarak, bu geri zekâlı Atinalıların o tehlikeli hayallerini gerçekleştirmek için neye güvendiklerini anlamakta güçlük çekiyordu. Büyükannem Türkiye'nin ve Osmanlı İmparatorluğu'nun ne olduğunu ve Doğunun en güçlü ordusunu altı topla yenmenin imkânsızlığını iyi biliyordu. Yarın *Genos*'un [milletin] kaderini bu kadar çok geri zekâlının yöneteceğini düşündükçe, moral bozukluğu hüzne dönüşüyordu... Bu biçimde konuştuğunda, büyükannem yalnızca kişisel bir görüş ifade etmiyordu. Onun zamanından ya kendileri o tarihteki Yunanistan'ı ziyaret etmiş ya da seyahat edenlerin anlatılarına dayanan birçok kişi, Özgür Krallığın bir düş kırıklığı kaynağından başka bir şey olmadığına dair köklü bir inanca sahipti.[36]

Belli ki, Doğu Akdeniz ve Balkanlar'da Hıristiyan devletlerle üstünlük için rekabet eden bir Doğu devletinin başkentinin sakinleri olarak, İstanbullu Rumlar kentleriyle gurur duyuyor ve onu Yunanistan Krallığı'nın başkenti Atina'ya tercih ediyorlardı. Acaba Atina'yı, imparatorluğun özellikle de gelişen ve Avrupalılaşan başkentin Rum unsurunun kültürel ilerlemesi olarak düşündükleri şeyle karşılaştırıldığında taşra gibi

35 Reşat Kasaba, "İzmir 1922: A Port City Unravels," *Modernity and Culture form the Mediterranean to the Indian Ocean*, ed. Leila Fawaz ve Christopher Bayly (New York: Columbia University Press, 2002) içinde, 204-229, 215'te.

36 Yeorgios L. Zarifis, *Οι αναμνήσεις μου. Ένας Κόσμιος που Έφυγε, Κωνσταντινούπολη 1800–1920* (Anılarım: Kaybolan bir Dünya, Konstantinopolis 1800-1920) (Atina: Trohalia, 2002), 116-117.



Resim 1. Keyveli İoannis Zografos'un Sultan Abdülaziz'in 1867'de Avrupa'dan dönüşü nedeniyle "mahur" makamında bestelediği şarkının Bizans notalaması. Kaynak: Nilefs Kamarados'un arşivi: "Arap-Fars müziği" koleksiyonu. Yunanistan "Lilian Voudouri" Müzik Kütüphanesi, Müzik Dostları Cemiyeti, Atina. Stephanie Merakos'un izniyle yayınlanmıştır.

görmüş olabilirler miydi? Bir anekdot bu soruya ışık tutabilir. 1869'da, varlıklı İstanbullu Rum Ortodoksların desteği sayesinde, İstanbul'da zaman zaman gösteri yapan Yunan tiyatro grupları faaliyetlerini sürdürecekleri yeni bir yere kavuşmuşlardı. Tiyatronun açılışına ilişkin basında çıkan haberlerde, gururla, Atina kentinin o tarihe kadar bir "Yunan" tiyatrosuna sahip olamadığına dikkat çekiliyordu.[37]

Dolayısıyla Tanzimat döneminde Osmanlı Rum bürokratik ve ekonomik seçkinlerinin siyasi bakış açıları esas olarak Osmanlı padişahının sadık uyrukları olmak ve reformları desteklemekle biçimlendirilmişti. Aynı zamanda bu elit tabakanın mensupları ilk ve orta düzeyde Rum Ortodoks okullarının yapım ve bakımını destekliyor ve Rum dili ve kültürünün, imparatorluğun sınırları içinde ve ötesinde geliştirilmesi amaçlı, gönüllü yardımsever ve kültürel örgütlere bağışta bulunuyorlardı. Bu tip cemiyetlerin kuruluşuna resmi onay verildiği dikkate alınırsa, bunun devlet yetkililerince Osmanlıcılık idealine ve padişaha ve devlete sadakate bir meydan okuma olarak görülmediği anlaşılmaktadır. Aslında 1860-1880'lerde eğitimli İstanbul Rumları çoğu kez, uyruklarının entelektüel gelişimine izin veren, hatta bunu teşvik eden, aydın bir hükümdar olduğu için padişahı öven bir söylem sergiliyorlardı.[38] Kuşkusuz bu daha önce tartışılan Heleno-Osmanlıcılık söylemiyle çakışıyordu.

Tanzimattan itibaren eğitim, bir Osmanlı ulusu inşası ve devlete ve padişaha sadık yurttaşlar yaratma projesi için çok önemli bir araç haline geldi. Öte yandan bütünleşmiş bir Osmanlı ulusu yaratma mekanizmaları II. Abdülhamid döneminde (1876-1909) daha etkin ve daha kapsamlı biçimde uygulamaya sokuldu. Birleştirici bir unsur olarak görülen Türkçe dersleri –aslında II. Abdülhamid döneminden önce– 1869'da benimsenen Maarif-i Umumiye Nizamnamesi ile gayrimüslim cemaatlerin okullarında zorunlu hale getirildi. Osmanlı devlet seçkinleri açısından bu, imparatorluğun etnik, dilsel ve kültürel olarak farklı halklarının ortak bir Osmanlı-

37 *Konstantinupoli*, 18 Kasım, 1869.

38 Tatiana Stavru, *Ο εν Κωνσταντινούπολει Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος: Το Υπουργείον Παιδείας του Αλυτρώτου Ελληνισμού* (Konstantinopolis'teki Helen Edebiyat Cemiyeti. Kurtarılmamış Helenizmin Eğitim Bakanlığı) (Atina: Philopoulos, 1967), 25.

Türk kültürüne asimile edilmeleri beklentisine işaret ediyordu.[39] Méropi Anastassiadou, 1880'lerin sonlarında İstanbullu Rumların okullarındaki Türkçe derslerine, Türkçe öğretmenlerin maaşlarını finanse edecek olanakları bulunmadığını söyleyerek tepki gösterdiklerini kaydetmektedir.[40] Bu tutum, Anastassiadou'nun da belirttiği gibi, bence belli bir ölçüde İstanbullu Rumların, en azından onlara dilsel birlik adına Türkçeyi dayatan türden bir "Osmanlı ulusu" yaratma projesine katılmaya çok hevesli olmadıklarına işaret edebilir. Anadolu'da yaşayan Ortodoks Hıristiyanların oldukça büyük bir kesiminin Türkçeden başka bir dil konuşmaması burada konu dışıdır. Gene de, Türkçe eğitimine direniş, Heleno-Osmanlıcı bakış açısının sınırlı olduğu fikrini vermektedir.

II. Abdülhamid döneminde devletin resmi ideolojisindeki değişiklikler dikkate alındığında, Osmanlı Rumlarının tutumundaki değişimi anlamak güç değildir. II. Abdülhamid döneminde, Tanzimat bürokratlarının savunduğu Osmanlıcılıkta içkin seküler ideoloji, İslamcı Osmanlıcılığın bir biçimiyle birlikte yaşamaya başlamıştı. II. Abdülhamid rejiminin İslamı harekete geçirmesinin ve ülke içinde Pan-İslamcı ideolojiyi kullanmasının esas olarak Müslüman Osmanlılar arasında yeni oluşmaya başlayan milliyetçi hareketleri frenlemeye yönelik olduğu iyi bilinmektedir.[41] Öte yandan II. Abdülhamid'in İslamcı politikalarının gayrimüslimleri yabancılaştırdığını savunmak da yanlış olmayacaktır.[42] İstanbul'da Ermeni katliamıyla sonuçlanan 1896 olayları ile 1897 Yunan-Osmanlı Savaşı sonrasında durum özellikle böyleydi.[43]

39 Maurus Reinkowski, "The Imperial Idea and Realpolitik—Reform Policy and Nationalism in the Ottoman Empire," *Comparing Empires: Encounters and Transfers in the Long Nineteenth Century*, ed. Jörn Leonhard ve Ulrike von Hirschhausen (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011) içinde, 453–471, 458'de.

40 Anastassiadou, *Les Grecs d'Istanbul*, 365.

41 Hanioğlu, *A Brief History*, 142-143. İslamcı politikaların ve İslamcı sembolizmin kullanımının mükemmel bir analizi için bkz. Deringil, *The Well-Protected Domains* ve Karpat, *The Politicization of Islam*. Müslüman nüfusun desteğini kazanmak için İslam'a başvurmak ile gayrımüslimlerin sadakatini korumak arasındaki güç denge için bkz. Akarlı, "The Tangled Ends of an Empire," 358-359.

42 Julia Philips Cohen, "Between Civic and Islamic Ottomanism: Jewish Imperial Citizenship in the Hamidian Era," *International Journal of Middle East Studies* 44, no. 2 (Mayıs 2012): 237-255.

43 Cohen, "Between Civic and Islamic Ottomanism," 239.

19. yüzyılın son çeyreğinde imparatorluk etnisite, inanç ve dil çoğulculuğu açısından hiç olmadığı kadar çeşitliliğe sahipti. 1877-1878 Rus-Osmanlı Savaşındaki toprak kaybı, özellikle Balkanlar'dan ve Kafkaslardan göçlerle, daha önceden var olan çeşitliliği artırdı. Yüzyılın son on yılında İstanbul nüfusu Müslüman, yerel Hıristiyan ve Yahudilerle yabancı uyruklulardan oluşan büyük bir çeşitliliği barındırıyordu.[44] Yabancı nüfus Avrupa'yla ekonomik ilişkilerin büyümesi, iletişim ve taşımacılıktaki gelişmeler nedeniyle artmıştı. Tanzimatla başlayan modern kentleşme II. Abdülhamid döneminde sürdürüldü: yeni kamusal alanlar ortaya çıktı; yeni boş zaman faaliyetleri ve karma okullar, farklı toplumların içiçe geçmelerini olanaklı kıldı.[45] Bu yeni çoğulculuk, daha önceki çok-dinli Osmanlı kentliliğinden farklıydı. Bir Osmanlı tarihçisinin yakın dönemde savunduğu gibi bu, daha önceki yüzyılların sokaklarda, hamamlarda ve pazarlarda yaşanan paylaşım ve birliktelikten ibaret "sıradan kentsel tecrübesi"nin yerini almıştı.[46]

Tarihçiler kimi doğu Akdeniz kentlerinin –özellikle de 1880'ler ile 1920'ler arasındaki dönemde İzmir, İstanbul, Kahire, İskenderiye, Selanik ve Beyrut'un– çok etnisiteli, çok dilli ve çok inançlı profilini o muğlak "kozmopolit" niteleyicisiyle tanımlamışlardır. Sosyolog Sami Zubaida "kozmopolit" için tutarlı bir tanım vermektedir: "kozmopolitlik" çok kültürlü bir arada yaşama değil, cemaatlerden ve köken kültürlerden, geleneksel yaşamdan, aile ve ev merkezlilikten koparılmış yaşam ve düşünce biçimlerinin, yaşam tarzlarının gelişimi ve bunların değişik fikir, gelenek ve yeniliklerden yararlanarak, kültürel açıdan rastgele bir yaşam haline gelmesidir."[47] Eğer bu tanımı kabul edersek, aslında Osmanlı'nın son on yıllarındaki çeşitlilik ve çoğulculuğa rağmen, kimi kısıtlı yaşam alanları dışında, bireylerin yaşamları ve düşünceleri üstünde dinsel ve ulusal toplulukların ve belirgin biçimde tanımlanmış kültürlerin etkisini tümüyle aşan bir kültürel sentez bulmak zordur.

44 Karpat, *Ottoman Population*, 160-161.

45 François Georgeon, *Abdülhamid II: Le sultan calife (1876-1909)* (Paris: Fayard, 2003), 320-324.

46 Ariel Salzmann, "Islampolis, Cosmopolis: Ottoman Urbanity between Myth, Memory and Postmodernity„" ed. Derryl N. MacLean ve Sikeena Karmali Ahmed (Edinburgh: Edinburgh University Press *Cosmopolitanisms in Muslim Contexts: Perspectives from the Past*, 2012) içinde, 78-79.

47 Sami Zubaida, "Cosmopolitanism and the Middle East," *Cosmopolitanism, Identity and Authenticity in the Middle East*, ed. Roel Meijer (Richmond, Surrey, UK: Curzon, 1999) içinde, 15-33, 15-16'da.

19. yüzyılda büyük Osmanlı kentlerinin çeşitliliğinde, onları daha önceki yüzyılların üstü kapalı çok etnisiteliliğinden ve çok dinliliğinden ayıran ana belirleyicilerden biri bunlarda, Edhem Eldem'in tanımıyla, "Osmanlı sınırları *dışında*, baskın olarak Batı Avrupa'da konumlanmış bir referans sistemine dayanan," bir üst sınıf kozmopolitliği olmasıydı.[48] Bunun ortaya çıkmasının toplumsal koşulları Tanzimat döneminde yürürlüğe konan yeni, seküler devlet fikriyle buna paralel olarak toplumsal sınırların zayıflaması ve toplumsal ve dinsel otoritenin dışında kurumların ve iletişim ortamlarının yaratılmasıydı. Belirtildiği gibi bu tip kozmopolitlik özeldi ve kentlerin seçkinler tabakasına özgüydü. Mark Mazower *Salonica, City of Ghosts* (*Selanik Hayaletler Şehri*) adlı kitabında, 20. yüzyıl başlarında Selanik'teki bir Fransız lisesinde bir sınıfı anlatır: "1904'te Petit Lycee Français'in tipik bir sınıfında üç Fransız, bir Rum, dört Yahudi, bir Sırp, bir *Ma'min* (dönme), bir Ermeni, bir Türk ve bir Karadağlı vardı. Bu kentin yeni melez kozmopolit seçkin tabakasının embriyosuydu; onlar için Avrupa burjuva yaşamının alışkanlıkları yavaş yavaş eski dinsel ve toplumsal farklılık işaretlerini silmekteydi."[49]

Avrupa sömürgeciliğinin saldırısı, geniş Akdeniz topografyasında "kozmopolit" kentlerin doğuşunda kesinlikle belirleyici bir unsurdu. Bu olgunun itici güçleri, kapitülasyonların bir uzantısı olarak yabancı uyruklulara tanınan yasal ayrıcalıklar ve ekonomik fırsatlar, yabancı sermaye, teknik bilgi ve işgücü göçü ve yabancı eğitimi yaygınlaştıran Avrupalı okullardı. Dolayısıyla bu tip kozmopolit kentselliğin siyasal-kültürel bağlamı, yerel toplum ile (Büyük) Batılı devletler arasındaki güç dengesinin sömürgeci ya da sömürgeci benzeri niteliğiydi.[50] Bu nedenle geç Osmanlı çoğulculuğu yarı-sömürgeci bağlamın bir ürünüydü. Bunun bir işareti,

48 Edhem Eldem, "Plurality, Cosmopolitanism, and Integration: The Dangers of Comparing the Incomparable," The *Economy of Urban Diversity: Ruhr Area and Istanbul*, ed. Darja Reuschke, Monika Salzbrunn, ve Korinna Schönhärl (Basingstoke, Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2013) içinde, 47–62, 53'te. Batı Avrupa Aydınlanmasından esinlenen bir dizi uygulamayla tanımlanan, belirgin bir kültürel dünya görüşü olarak "kozmopolitanlık" için bkz. Evridiki Sifneos, "'Cosmopolitanism' as a Feature of the Greek Commercial Diaspora," *History and Anthropology*, 16, no. 1 (Mart 2005): 97-111.

49 Mark Mazower, *Salonica, City of Ghosts: Christians, Muslims and Jews, 1430-1950* (Londra: HarperCollins, 2004), 236.

50 Bkz. Will Hanley, "Grieving Cosmopolitanism in Middle East Studies," *History Compass* 6, no. 5 (2008): 1346-1367; Eldem, "Plurality, Cosmopolitanism, and Integration," 54'den naklen.

özellikle üst sınıflar için Fransız dili ve kültürünün bilinmesinin modernite ve saygınlığın simgesi olmasıydı.[51] İstanbul'un batılılaşan yerel seçkinleri iletişimlerinde ortak Fransızca kullanımları çevresinde görünüşte birleştirici bir kimliği paylaşıyorlardı.

Kırım Savaşı (1853-1856) sırasında İstanbul çok yönlü değişimlere sahne oldu. Savaş sırasında kurulan ilişki ve kurumların dürtüsüyle, kent Batı modeli kentsel projeleri ve toplu ulaşım sistemleriyle Avrupalı bir görünüm kazanmaya başladı.[52] 1855'te hükümet kentsel alanların düzenlenmesi için bir komisyon kurdu (*İntizam-ı Şehir Komisyonu*). İki yıl sonra İstanbul'un ilk belediye kurumu olan ve Pera, Galata ve Tophane bölgelerini kapsayan, Altıncı Daire-i Belediye oluşturuldu. Bu belediye meclisinde bölgedeki varlıklı mülk sahipleri olan, kentin Rum Ortodoks, Ermeni ve Yahudi kökenli gayrimüslim seçkinleri çoğunluktaydılar.[53] Bu kişiler, İstanbul nüfusunun çok etnisiteli ve çok dilli seçkinler kesiminin ortak dili olduğu için, çalışma dili olarak Fransızcayı kullanıyorlardı. Kentsel peysajın dönüşümünde çıkar sahibi olan bu bireyler, Avrupa'nın mali çıkarlarının Osmanlı hükümetine baskı uyguladığı, sömürge benzeri bir ortamda faaliyet gösteriyorlardı. 19. yüzyılda doğu Akdeniz'deki liman kentlerini araştıranlar çoğu kez bu tip karma belediye meclislerini kozmopolitliğin başlıca odak noktası olarak düşünmüşlerdir.[54]

Kozmopolit bir 19. yüzyıl İstanbul'u olarak gördüğümüz şeyin büyük ölçüde Batı kapitalizminin, Avrupa'nın tüketim modellerinin ve Avrupa'nın (özellikle Fransa'nın) dil ve kültürlerinin öğrenilmesi ve yaşanmasının etkisiyle bağlantılı olduğu gerçeğine karşı çıkmak imkânsızdır. Ancak, kozmopolitlikle sömürgecilik arasındaki ilişki ve bu ikisinin deği-

51 Karpat, *Ottoman Population*, 98-99; Eldem, "Plurality, Cosmopolitanism, and Integration," 55.

52 Bkz. Zeynep Çelik, *The Remaking of Istanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century* (Berkeley: University of California Press, 1986); İlhan Tekeli, "Nineteenth-Century Transformation of Istanbul Metropolitan Area," *Villes Ottomanes à la Fin de l'Empire*, ed. P. Dumont ve F. Georgeon (Paris: L'Harmattan, 1992) içinde, 33–47; Christoph Neumann, "Marjinal Modernitenin Çatışma Mekânı Olarak Altıncı Daire-i Belediye," *Altıncı Daire—İlk Belediye Beyoğlu'nda* İdare, *Toplum ve Kentlilik, 1857–1913* (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2004) içinde.

53 Neumann, "Marjinal Modernitenin," 9-11.

54 Bkz. Robert Ilbert, "Alexandrie, cosmopolite?," *Villes Ottomanes à la Fin de l'Empire*, ed. P. Dumont ve F. Georgeon (Paris: L'Harmattan, 1992) içinde, 171-185.

şik Batı dışı bağlamlarda doğal olarak içiçe geçip geçmediği konusunda bazı tartışmalar olmuştur. Deborah Starr, 19. yüzyıl sonlarındaki Mısır'a ilişkin çalışmasında kozmopolitliğin ne sömürgeciliğe indirgenebileceğini, ne de onunla eşdeğer olduğunu vurgulamıştır.[55] Benzer şekilde Will Hanley 20. yüzyıl başında İskenderiye'de yalnızca gayrimüslimlerin değil, sokaklarda çeşitli dillerde "iletişim" pratiklerinde bulunan Müslüman Arap Mısırlıların da kozmopolit olarak temsili hak ettiklerini savunmaktadır.[56] Bu görüşlere dayanarak, geçici olarak değişik kültürel arkaplanlardan çeşitli pratiklerin ve yaşam tarzlarının bir arada yaşaması ve karışması diye tanımlanan "kozmopolitliğin," Batının ya da Avrupa'nın etkisinin sonuçlarıyla eşitlenmesinin bu terimi, yanlış biçimde, Avrupa sömürgeciliği için bir örtmece (euphemism) haline getirdiğini düşünüyorum. Bununla bağlantılı olarak, "kozmopolitlik" teriminin kullanımını 19. yüzyıl sonlarında liman kentlerinin batılılaşmış, seküler, yerel ve yabancı burjuvazilerinin yaşam tarzlarıyla kısıtlamak adil olmayacaktır. Bu bizim, kozmopolitliğin diğer biçimleri ile illa ki toplumun farklı düzeylerinde Batı etkisinin artmasından kaynaklanmayan, yerel toplumsal ve kültürel bileşimleri gözlemlememizi engelleyebilir. Ünlü bir Osmanlı tarihçisine katılarak, genellikle veri kabul edilen Osmanlı üst sınıfları ile alt sınıfları arasında, birincisinin yabancı bir kültürü kabulünden kaynaklanan dikotomi ya da tecridin mutlak olmadığını da kaydetmeliyiz; kültürel biçimler, batılılaşmış seçkinlerin hissettiği belli derecede bir iç çelişkiyle de olsa, bir içiçe geçmeye işaret etmektedir.[57]

Ayrıca, kozmopolitlik kavramına Avrupa merkezli ve seçkinci yaklaşım, şimdi dikkati çekmek istediğim kozmopolitliğin "tabandan," yerli bir biçimi olarak adlandırılabilecek olguyu görememektedir. Popüler kültür, doğru başlangıç noktası olarak görünmektedir. İyi bilinen bir İstanbul türküsü buna bir örnek olabilir. Türkü şöyledir: "Üsküdar'a giderken aldı da bir yağ-

55 Deborah Starr, *Remembering Cosmopolitan Egypt: Literature, Culture, and Empire* (Londra: Routledge, 2009).

56 Will Hanley, "Cosmopolitan Cursing in Late Nineteenth-Century Alexandria," *Cosmopolitanisms in Muslim Contexts: Perspectives from the Past*, ed. Derryl N. MacLean ve Sikeena Karmali Ahmed (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012) içinde, 100.

57 Suraiya Faroqhi, *Subjects of the Sultan: Culture and Daily Life in the Ottoman Empire* (Londra: I. B. Tauris, 2011), 251.

mur/Kâtibimin setresi uzun, eteği çamur." Türkü İstanbul'da Kırım Savaşı yıllarında popüler olmuştu; aynı yıllarda Sultan Abdülmecid öncelikle katipler, ama genel olarak tüm toplum için yeni bir kıyafet yasası çıkartmıştı.[58] Rivayete göre bir İstanbullu padişahın fermanıyla pantolon giymeye başlayan katiplerle dalga geçmek için bu sözleri yazarken, pantolon giyen yabancıların yeri, diğer bir ifadeyle İngiliz ve Fransız askerlerinin kışlalarda kaldıkları yer olarak Üsküdar'a işaret ediyordu. Daha da ilginci bu sözlerin melodisi İngiliz ordusunun İskoç birliklerinin, İstanbul'a gelirken oryantal havalardan esinlenerek besteleyip söyledikleri bir marştan alınmıştı. Böylece bu türküde yeni âdetlerin ya da halk sınıflarının Avrupa tarzlarına öykünmesinin eleştirisi, gerek bu yeniliğin kozmopolit bağlamını, gerekse bizzat hicivsel bir uğraşın kozmopolit biçimini vurgulayan, yaratıcı bir sentez biçimini almıştı.

İstanbullu Ortodoks Rumların üst kesimleri Avrupa müziğini iyi biliyorlardı; tiyatrolarda ve kulüplerde opera ve konserlere gidiyorlardı, çoğunluğunun piyano ve keman gibi müzik aletleri vardı ve bunları çalıyorlardı. Toplumsal skalanın daha alt düzeylerindeki gruplara baktığımızda, bunların Rumca ve Türkçe konuşan, iki dilli bir kitleye hitap eden popüler şarkı kitaplarının "ithal" üst sınıf kozmopolitliğiyle ortak unsurları olan, ama gene de yerel bir kozmopolitlik sergilediklerini görüyoruz. Rum ve Avrupa şarkıları kategorisinde sınıflanan *Kallifonos Sirin* adlı şarkı kitabındaki şu üç dilli şarkı buna bir örnektir:

Stin lipin mou konsolasion [Fransızca: consolation]
Poulmadem [Türkçe: bulamadım] oude mian
Thrinologo tessellakhsez [Türkçe: tesellisiz]
Mon dieti tirannia

Derdime teselli bulamadım
Birazcık bile
Zorbalığı altında ezildiğim
[?] yüzünden tesellisiz inliyorum

58 Reşad Ekrem Koçu, "İstanbul" Konuşmaları (İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2005), 29-32.

Kleo touzour [Fransızca: toujours] mephaatsez [vefasız?].
Zesper [Fransızca: j'espere] pos tha khtikiaso,
Dioti ein trèdifisil [Fransızca: très difficile],
Tzanem [Türkçe: canım] na se ksehaso.

Ağlıyorum durmadan, seni vefasız.
Umarım verem olurum,
Çünkü çok zor
Canım, seni unutmak.[59]

Etnomüzikolog Thomas Turino "kozmopolitliği," aynı zamanda hem yerel hem de yerel ötesi olan, özgün bir tip kültürel oluşumun ve habitusun meydana gelmesi olarak belirlemiştir.[60] Bu tanım ışığında, yukardaki şarkı Batının kültürel ve dilsel etkisinin, yerel aşk ve acı çekme kavramlarıyla birleşmesini mükemmel biçimde sergilemektedir. Tipik olarak, Fransızca sözcüklerin iki yerel dille (Rumca ve Türkçe) kolajı, 19. yüzyıl ortalarından itibaren Akdeniz havzasında Fransız etkisinin ciddi düzeyde yeniden canlandığını teyit etmektedir. Bu şarkının dinleyicileri muhtemelen yeni ortaya çıkmakta olan avukat, mühendis, doktor, öğretmen ve gazeteci gibi profesyonellerden, zanaatkâr ve esnaf gibi orta sınıfların alt kademelerinden insanlara ve mevsimsel işçiler ve gemiciler gibi daha marjinal toplumsal grupların mensuplarına kadar, çok geniş bir yelpazedeki bireylerdi.

İmparatorluğun başkenti bir liman kenti olarak, değişik yabancı unsurların çok değişik yerel kültürel pratik ve tutumlarla karşılaştığı bir temas alanıydı. İstanbul'un 19. yüzyılın ikinci yarısındaki kozmopolit görünümü aynı zamanda bu çeşitliliğin daha önce gözlenmemiş düzeyde görünür ve algılanır olmasının bir sonucuydu. Başka bir deyişle, son dönemin reformları mevcut yerel çeşitlilik için yeni ifade ve görünürlük yolları açmıştı. Batının Osmanlı hükümetine imparatorluğun Hıristiyanlarına eşit haklar sağlanması için baskıları gibi dış faktörlerce kolaylaştırılan bu "yerli" kozmopolitlik, belli bir ölçüde de olsa hâlâ gelişiyordu, çünkü bu Osmanlı bürokratlarının

59 Kilçanidis, *Καλλίφωνος Σειρήν*, 207.
60 Thomas Turino, *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe* (Şikago: University of Chicago Press, 2000), 7.

Osmanlıları ortak siyasi hedefler ve gelecek umutlarıyla paylaşılan bir tarihsel öykü ve kültür çevresinde biraraya getirme projesine uygun düşüyordu.

Bir Osmanlı yurttaş kimliğinin yaratılması, değişik düşünce geleneklerinden yaklaşımların kaynaşmasına olanak sağlayan ve buna paralel olarak kozmopolit sosyalleşme ve yaşam tarzı modellerini onaylayan ve teşvik eden bir siyasi-ideolojik temele bağlıydı.[61] Kozmopolitliğin mahalli kimliklerle bir arada var olabildiğini çekinceyle kabul etsek de, kozmopolit günlük pratikler ile özün *kozmopolit* olarak algılanması arasında içsel bir bağlantı olması muhtemeldir. Tanzimat döneminde Osmanlı'nın yönetici seçkinleri imparatorluğun İslami olmayan tarihsel miraslarını araştırma çabalarına giriştiler; hatta imparatorluk için Osmanlı kültürel geleneğinin çok etnisiteliliğinden –özellikle Arap, Fars ve Bizans köklerinden- beslenen, adeta yeni bir kimlik oluşturmaya çalıştılar. Doğal olarak bu tutum Tanzimatın kültürel ve siyasi kapsayıcılığıyla uyumluydu.[62] Gene bu bağlamda imparatorluğun, özel olarak da İstanbul'un Yunan-Roma mirasının yeni değerlendirilmesi büyük ölçüde modernlik iddiaları ve Osmanlı başkentine Batının tarihsel anlatısının zaman şeridinde prestijli bir konum sağlama çabalarıyla ilişkiliydi. Tanzimat rejimi başkentteki Bizans kalıntılarının sergilenmesi ve restorasyonu gibi projelere resmi destek veriyordu. Buna örnek olarak, Ahmet Ersoy'un bahsettiği gibi, 1873 Viyana Fuarı dolayısıyla hazırlanan *Der Bosphor und Constantinopel* adlı İstanbul rehberinde kentin Bizanslı mirasının vurgulanması ve böylece "Osmanlı seçkinlerinin Osmanlı İmparatorluğu'nu İslami olmayan kültürel mirasına değer veren ve bunu koruyan modern bir devlet olarak gösterme isteğinin" teyit edilmesini verebiliriz.[63] Aynı

61 Zubaida, "Cosmopolitanism and the Middle East," 21-22. Sami Zubaida haklı olarak ortak bir Osmanlı kimliği ideolojisini savunan Genç Osmanlıların gerek entelektüel, gerekse siyasal kozmopolitler olduklarını kaydetmiştir.

62 Ahmet Ersoy, "Architecture and the Search for Ottoman Origins in the Tanzimat Period," *Muqarnas* 24 (2007): 117-141. Karşılaştırma için, Mısır bağlamında kozmopolitanlık ile tarihsel mirası benimseme hakkında bkz. Robin Ostle, "Alexandria: A Mediterranean Cosmopolitan Center of Cultural Production," *Modernity and Culture from the Mediterranean to the Indian Ocean*, ed. Leila Tarazi Fawaz ve C. A. Bayly (New York: Columbia University Press, 2000) içinde, 315-318.

63 Ahmet Ersoy, "A Sartorial Tribute to Late Tanzimat Ottomanism: The *Elbise-i Osmaniyye* Album," Muqarnas 20 (2003): 187-207, 190'da.

yazarın savunduğu gibi, Osmanlı reformcular bununla Batının tanımladığı bir evrensel uygarlık tarihine katılmak istiyorlardı. "Kozmopolit" kültürel köklerin kucaklanması, yerel çeşitlilik ve temalardan beslenen "yerli" kozmopolitlikle sıkısıkıya bağlıydı. Tanzimat döneminin Osmanlı Müslüman edebiyatçıları arasında diğer yabancı dillerin yanı sıra belli düzeyde Rumca bilenlerin sayısı dikkat çekecek kadar yüksekti. Buna iyi bir örnek Rumcayı çok iyi bilen ve Osmanlı başkentinin Rum çevresini yakından tanıyan Ahmed Vefik Paşa'dır (1823-1891).[64] Bu Müslüman aydınlardan bazılarının Rum ortaokullarında okumaları nedeniyle Rum kültürüyle organik bağları vardı. Dahası, Tanzimat döneminde Osmanlı entelektüelleri hayran oldukları çağdaş Avrupa kültürünün temellerinde antik Yunan uygarlığının başarılarının yattığı fikrini giderek daha çok benimsediler.[65] Bu ortamda ileri gelen Osmanlı Türk aydınları, gazeteciler ve edebiyatçılar yerel, gönüllü kültürel ve bilimsel örgütlerde Rum Ortodoks eğitimli seçkinlerle birlikte çalışıyorlardı.

Geç Osmanlı İstanbul'undaki çeşitliliği yüzyılın başında doğu Akdeniz'deki kozmopolit kentler bağlamında ele almaya giriştiğimiz için, bu kozmopolitliğin ya da halk ve kültürlerin karışımının nasıl sona erdiğini tartışmak kaçınılmaz olmaktadır. "Kozmopolitlik" terimi, yalnızca ortak çıkarları ve diyaloğu değil, aynı zamanda giderek tam da kozmopolitliği olası kılan kentsel kümelenmeleri parçalayan çelişkileri de tartışan bir çerçevenin ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur.[66] Bu doğrultuda, milliyetçiliklerin ve seküler ulus devletlerin yükselişi, kozmopolit kentlerin yok olmasında ana sorumlu faktör olarak düşünülmüştür. Türk, Yunan ve Mısırlı milliyetçiler azınlıkları, iddiaya göre sömürgeci rejimlerle ya da Avrupa devletleriyle işbirliği yapan "komprador burjuvazi" olarak görmeye başladıkça, ulusun ana gövdesinin dışında kalan, ama bu değişik

64 Bkz. Johann Strauss, "The Greek Connection in Nineteenth-century Ottoman Intellectual History," *Greece and the Balkans*, ed. D. Tziovas (Aldershot, UK: Ashgate, 2003), 47-67, 48'de.

65 Age., 48.

66 Malte Fuhrmann, "Cosmopolitan Imperialists and the Ottoman Port Cities: Conflicting Logics in the Urban Social Fabric," *Cahiers de la Méditerranée*, cilt. 67: *Du cosmopolitisme en Méditerranée* (Aralık 2003), http://cdlm.revues.org/128; Hervé Georgelin, *La fin du Smyrne: Du cosmopolitisme aux nationalismes* (Paris: CNRS, 2005).

toplumları oluşturan nüfuslar 20. yüzyılın ilk on yıllarında buralardan ayrılmak zorunda kalmışlardır.[67] Ekonomik rekabet toplumları etnik ve dinsel hatlarda birçok kez bölmüştür. Örneğin 1918-1923'te kentten ayrılan İstanbul'un Rum Ortodoks nüfusundan bazıları, Selanik'te yaşayan *dönmeler*'in (Müslüman olan Yahudiler) Birinci Dünya Savaşından sonra, 1891'de Korfu Yahudilerinin ve 1950'lerde İskenderiye Rumlarının yaşadıklarına benzer bir kaderi paylaşmışlardır.[68] Böylece bütün bu durumlarda ekonomik olarak güçlü dinsel "Ötekiler," ulusal bağlılıkları "kuşkulu" görülen toplulukları dışlayan söylem ve politikaların hedefi haline gelmişlerdi.

Rum Ortodoks Orta Sınıf

19. yüzyıl Osmanlı kentsel tarihi üzerine çalışanlar, İstanbul, İzmir, Selanik, Beyrut ve İskenderiye gibi büyük Osmanlı kentlerinin varlıklı ve eğitimli katmanlarına değinirken, "kent seçkinleri," "orta sınıf(lar)" ya da "burjuvazi(ler)" gibi değişik terimler kullanmışlardır. Bu sosyoekonomik grupların mensupları tipik olarak, yurttaşlık bilinçleri sayesinde, yaşadıkları kentlerdeki kent yönetimi, halk eğitimi ve sivil örgütlenme alanlarında inisiyatif almışlardı.[69] Bu çalışmalardan esinlenerek ben de bunu izleyen bölümde "orta sınıf"[70] terimini, İstanbullu Rum Ortodoksların, çoğunlukla

67 Starr, *Remembering Cosmopolitan Egypt*, 19. "İşbirlikçi" yoruma karşı ekonomik bir argüman için bkz. Reşat Kasaba, "Was There a Comprador Bourgeoisie in Mid-Nineteenth-Century Western Anatolia?" *Review* 11, no. 2 (İlkbahar 1988): 215-228.

68 Bkz. Marc D. Baer, *The Dönme: Jewish Converts, Muslim Revolutionaries, and Secular Turks* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2010). Korfu'nun kozmopolit limanının Yahudi nüfusunu neredeyse yok eden kanlı olaylar için bkz. Sakis Gekas, "The Port Jews of Corfu and the 'Blood Libel' of 1891: A Tale of Many Centuries and One Event," *Jewish Culture and History* 7, no. 1-2 (Yaz/Sonbahar 2004): 171-196.

69 Bkz. Marie-Carmen Smyrnelis, "Colonies européennes et communautés ethnico-confessionnelles à Smyrne, coexistence et réseaux de sociabilité (fin du XVIIIe–milieu du XIXe siècle)," *Vivre dans l'Empire ottoman: Sociabilités et relations intercommunautaires (XVIIIe- XXe siècles)*, ed. François Georgeon ve Paul Dumont (Paris: L'Harmattan, 1997), 173–194; Alexandra Yerolympos, "Conscience citadine et intéret municipal à Salonique à la fin du XIXe siècle," Georgeon and Dumont, *Vivre dans l'Empire ottoman* içinde, 123–144; Méropi Anastassiadou, "Le 'beau monde' salonicien vers 1900. Identité et modes de vie," *Salonique, 1830–1912: Une ville ottomane à l'âge des réformes* (Leiden: Brill, 1997) içinde, 359–381; Robert Ilbert ve Ilios Yannakakis, *Alexandrie 1860–1960: Un modèle éphémère de convivialité. Communautés et identité cosmopolite* (Paris: Éditions Autrement, 1992).

70 "Orta sınıf" teriminin anlamında geçtiğimiz iki yüzyıl boyunca meydana gelen değişiklikler ve bunun Avrupa'da belirli ulusal ve bölgesel bağlamlardaki çağrışımları için bkz. Pamela Pilbeam, *The Middle Classes in Europe 1789-1914: France, Germany, Italy and Russia* (Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1990); Jürgen Kocka, "The Middle Classes in Europe," *The Journal of Modern History* 67, no. 4 (Aralık

girişimci olmayıp, değişik mesleklerde çalışan ve belli bir geliri, toplumsal konumu ve prestiji olan eğitimli katmanını tanımlamak için kullanacağım.[71] Çoğunlukla bu kitaptaki ana aktörler, bu sosyoekonomik gruptandır. Dönüşümlü olarak, orta sınıfların üst kademelerine değinmek için de, klasik ekonomik anlamını çağrıştırmadan, "burjuvazi" terimini kullanacağım. Burada tedbirli davranmak gereklidir, çünkü 19. yüzyıl Rum Ortodoks burjuvazisi olarak sınıflandırdığımız toplumsal grup son derece değişken, hareketli ve melezdi[72] ve genellikle iki grubun birleşiminden oluşuyordu: devlete ve özel sektöre hizmet sağlayan yeni profesyoneller sınıfı ile eski ticari sınıf.

İstanbullu Rum Ortodoks orta sınıf, diğer Osmanlı kentlerindeki Rumca konuşan, sosyoekonomik açıdan benzer gruplardan biraz farklı bir profile sahipti. Bunu özellikle, Ege'de 1830'lar sonrasında meydana gelen kimi özel demografik, idari değişiklikler ve yeni ekonomik fırsatlar nedeniyle ortaya çıkan, İzmir ve çevresinin "Yunan" orta sınıfından ayırmak gerekir.[73] İstanbul'un Rum Ortodoks orta sınıfı, eğitimsel ve mesleki ağlar aracılığıyla Yunanistan ile daha sıkı ilişkileri olan ve aralarında Osmanlı sahillerindeki yeni fırsatlardan yararlanan Yunan uyrukluların önemli bir sayı oluşturduğu İzmir Rumları orta sınıfından farklıydı. İzmir'de Yunan orta sınıfının omurgası küresel piyasalarda iyi ilişkileri olan Yunan tacirlerin yanı sıra, Yunanistan ile sıkı bağları olan doktor, avukat ve gazeteci gibi profesyonellerden meydana geliyordu.[74] Buna karşın İstanbullu Rum orta sınıfı ya da Rum Ortodoks burjuvazisi esas olarak imparatorluk baş-

1995): 783-806; Eric Hobshawm, "La *middle class* anglaise," *Les bourgeoisies europeennes au XIX siecle* (Paris: Belin 1996), 101-129, 102'de.

71 Benzer bir kullanım için bkz. Haris Exertzoglou, *Εθνική Ταυτότητα στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο αι.* (19. yüzyılda Konstantinopolis'te Ulusal Kimlik) (Atina: Nefeli, 1996), 47.

72 Helen Gardikas Katsiadakis, "Ioannis A. Valaoritis: The Life of a Typical Greek Nineteenth-century Bourgeois?" *Greek Society in the Making 1863-1913*, ed. Philip Carabott (Aldershot, UK: Ashgate, 1997) içinde, 55-72, 68-69'da.

73 19. yüzyıl İstanbul'unda "Rum Ortodoks yüksek burjuvazinin (*megali astiki romeiki taksi*), İzmir'deki "Yunan orta sınıftan (*Mesi 'Elliniki' astiki taksi*) farkı için bkz. Anagnostopoulou, *Μικρά Ασία*, 301–308.

74 İzmirli bir tıp doktorunun profili için bkz. Vangelis Kechriotis, "Between Professional Duty and National Fulfillment: The Smyrniot Medical Doctor Apostolos Psaltoff (1862–1923)," *Elitesurbaineetsavoir scientifiquedans la société Ottomane (XIX–XX siècles)*, ed. M. Anastassiadou (Paris: IFEA & Maisonneuve et Laroche, 2003) içinde, 331–348.

kentindeki Osmanlı bürokrasisiyle sıkı bağları olan varlıklı ve ünlü tacir ve bankacılarla Osmanlı Rum bürokratlardan oluşuyordu.

Kırım Savaşı (1853-1856) nedeniyle ortaya çıkan yeni ekonomik fırsatlar ve İngilizlerin Osmanlı İmparatorluğu'nda, özellikle de İstanbul'da ticari ilişkiler kurma çabaları, Rum Ortodoks tacirlerin varlıklarını ve ekonomik güçlerini artırmalarına yardımcı oldu. Osmanlı hükümeti Kırım Savaşı sırasında Avrupa finans piyasalarından borç aldı; savaşın ardından Osmanlı Rum seçkin işadamları arasından bazı aileler ticaretten, 1881'de Osmanlı borç idaresi oluşturuluncaya kadar kârlı bir sektör olarak kalan bankacılığa geçtiler.[75] Bu yeni ekonomik faaliyet alanı Osmanlı başkentinin belli bir mahallesinde, Galata'da yoğunlaştı. 1840'ların sonlarında Rum Ortodoks bankacı aileler konutlarını Galata yakınlarındaki Pera mahallesine taşımaya başladılar. Bir örnek verirsek, daha önce adı geçen Zarifis ailesi 1848'te, o yılların genel bir eğilimine uyarak, Fener'den Pera'ya (Stavrodromi) taşındı.[76]

Rum Ortodoks orta sınıfını, daha geniş Osmanlı toplumu içinde belirgin bir insanlar topluluğu olarak görmenin çekiciliğine direnmek gerekir. Bir Osmanlı toplumsal ve kültürel tarih araştırmacısının söylediği gibi, benzer yaşam tarzlarını, yaşamlarını batılı modellerle şekillendirmekte benzer tecrübeleri paylaşan ve benzer eğitim yörüngeleri aracılığıyla edinilen Batılı fikirlere hemen hemen ortak bağlılıkta bir İstanbullu Osmanlı burjuvazisi düşünmek akla yatkındır.[77] Benzer sosyoekonomik olanaklara dayalı bir kültürel yakınlaşmaya yapılan bu vurgu, geç Osmanlı tarihyazımının kimi versiyonlarında karşılaşılan, 19. yüzyılın Osmanlı üst sınıflarını etnisite ve din hatlarında bölünmüş gösteren resimden farklıdır.[78] Osmanlı Rum Ortodoks orta sınıfının gönüllü cemiyetlerine ilişkin araştırmamda

75 Bkz. Haris Exertzoglou, "The Development of a Greek Ottoman Bourgeoisie: Investment Patterns in the Ottoman Empire, 1850–1914," Ottoman Greeks in the Age of Nationalism: Politics, Economy, and Society in the Nineteenth Century, ed. Dimitri Gondicas ve Charles Issawi (Princeton, NJ: The Darwin Press, 1999) içinde, 89–115.

76 Zarifis, *Οι αναμνήσεις μου*, 115.

77 Edhem Eldem, "(A Quest for) the Bourgeoisie of Istanbul: Identities, Roles and Conflicts," *Urban Governance under the Ottomans: Between Cosmopolitanism and Conflict* ed. Ulrike Freitag and Nora Lafi (London and New York: Routledge, 2014) içinde, 159–186.

78 Bkz. Fatma Müge Göçek, *Rise of the Bourgeoisie, Demise of Empire: Ottoman Westernization and Social Change* (New York: Oxford University Press, 1996).

göstereceğim gibi, bu örgütlerin etnik açıdan karma üye profili ile kapsayıcı faaliyetleri, yaşam tarzları ve öz algıları birbirine yakınlaşan bir Osmanlı burjuvazisi argümanını güçlendirse de, aynı zamanda bu kuruluşların topluma karşı ifade ettikleri etnik-ulusal mirası, dili ve kültürü geliştirme amaçları, ulusal kimlik söylemlerinin doğuşuna ve kendi toplumlarına bağlılıklarına işaret etmektedir.

Gönüllü Kuruluşlar: Sosyalleşme ve Eğitim

Gönüllü kültürel ve bilimsel kuruluşlar, Tanzimat döneminin sivil toplum oluşumuna önemli katkılarıydı. Bu kuruluşlar Osmanlı'nın üst ve orta sınıflarının sosyalleşmesi ve entegrasyonunun kanallarıydı. Kimi durumlarda bunlar Osmanlı devlet adamlarıyla Avrupalı bilim insanlarının işbirliğinin sonucu olarak kurulmuşlardı.[79] Bilimsel araştırma ve tartışmaları desteklemek amaçlı paralel girişimler, seküler eğitimi teşvik için harekete geçmeye başlayan milletlerce başlatıldı. Osmanlı Hıristiyanları –Rum Ortodokslar, Ermeniler, Bulgarlar, Hıristiyan Araplar– ve Yahudiler okuma yazmayı, bilimsel bilgileri ve daha genel olarak aydınlanma ve nezaket ideallerini yaymak üzere bilim, edebiyat ve kültür cemiyetleri kurdular. Gönüllü kuruluşlar karmaşık batılılaşma süreçlerinin ve hızlı sosyoekonomik değişimin etkisiyle doğdular ve yeni oluşan kent halklarınca beslendiler. İlkesel olarak tüm dinsel ve etnik sınırların ötesinde, kentin eğitimli orta sınıflarını kucaklayan, kapsayıcı niteliklerine rağmen, bu örgütler değişik uyruk nüfusların seçkinlerince proto-milliyetçi söylemlerin ifade edildiği forumlar haline geldiler. [80]

O dönemde yaşamış bir tıp doktoruna göre, *sillogi* (Yunanca "cemiyetler") insanların entelektüel bir zihniyet geliştirme, birbirleriyle buluşma, konuşma ve tartışma gereksinimine hitap ediyordu.[81] 1960'larda

79 Osmanlı Bilimler Akademisi 1851'de kurulmuştu. Somel, *The A to Z of the Ottoman Empire*, 220.
80 1860'lar-1910'larda bir ulusal söylemin oluşması ve "Konstantinopolis Helen Edebiyat Cemiyeti" için bkz. Haris Exertzoglu, *Εθνική Ταυτότητα στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο Αι* (19. yüzyılda Konstantinopolis'te Ulusal Kimlik) (Atina: Nefeli, 1996). Benzer biçimde, 19. yüzyıl ortalarında Beyrut'ta Suriyeli Hıristiyanlar tarafından kurulan "Suriye Bilim Cemiyeti" ulusal bir söylemin merkezi olmuştu. Bkz. Kayalı, *Arabs and Young Turks*, 23-24.
81 Konstantinos Tromboukes, *Η Ελληνική Ιατρική Στην Κωνσταντινούπολη 1856–1923* (Konstantinopolis'te Rum tıbbı 1856-1923) (Atina: Atina'daki "Milletin Büyük Okulu" Mezunları Cemiyeti Yayını), 60.

ve 1970'lerde, Yunanistan'da Osmanlı Rumlarının cemiyetlerine ilişkin araştırmalar, 20. yüzyılın büyük kesiminde Osmanlı İmparatorluğu'nun ardından kurulan ulus devletlerde egemen olan özgün bir tarihsel söylemden etkilenmişti.[82] Osmanlı mirasına oryantalist bir bakış açısı içeren bu söylem, Ortodoks Hıristiyan tacirlerin ve eğitimli grupların örgütsel faaliyetlerini, keyfi ve durgun Müslüman yönetimine karşı ilerici eylemler olarak görüyordu. *Sillogi* kurtarılamayan Rumların despotluk ve cehalete karşı merkezleri ve bu etnik kardeşlerin Doğuda Helenizmi savunma kaleleri olarak gösteriliyor ve kutlanıyordu.[83] Bugün eğitimsel, yardımsever ve kültürel örgütler, Osmanlı toplumundaki bilginin özellikle de Osmanlı İmparatorluğu'nun Rumca konuşan nüfusunun belli bir katmanının üzerindeki dönüştüren gücünü açıklayan daha geniş değişimler çerçevesinde ele alınmaktadır. Yakın tarihli bir çalışmanın yazarı, "*sillogos* hareketinin Osmanlı Rum nüfusunun, özel olarak da İstanbul'un Batılılaşmış aydınlarının çıkar ve özlemlerinin bir yansıması olduğunu" belirtmiştir.[84] İstanbullu Rum Ortodoksların ilk kurdukları gönüllü cemiyetler Tıp Cemiyeti (1861) ile Konstantinopolis Helen Edebiyat Cemiyetiydi (1861). Değişik etnik-dinsel kökenlerden üyeleri olan bu cemiyetler, çeşitli bilimsel ve edebi tartışmalara ve konferanslara ev sahipliği yapmışlardı. Bu gönüllü örgütler özel çıkarları kamu yararıyla birleştiriyorlardı. Eğitim amaçlı, hayırsever ve kültürel kuruluşlara bağışta bulunmak bu kişiler için manevi bir anlam oluşturduğu gibi, insanın toplumsal konumunu belirlemekte de bir faktör oluyordu. Varlıklı Osmanlı Rum Ortodokslar

82 Değişik Osmanlı sonrası coğrafyalarda Osmanlı döneminin yorumları için bkz. *Imperial Legacy: The Ottoman Imprint on the Balkans and the Middle East*, ed. L. Carl Brown (New York: Columbia University Press, 1996) ve özellikle Maria Todorova, "The Ottoman Legacy in the Balkans," Brown, *Imperial Legacy* içinde, 45-77. Dahası Osmanlı mirasına bu özellikle menfi yaklaşım ardıl devletlerdeki yeni rejimleri meşrulaştırıyordu. Suraiya Faroqhi ve Fikret Adanır, "Introduction," *The Ottomans and the Balkans: A Discussion of Historiography*, ed. Fikret Adanır ve Suraiya Faroqhi (Leiden: Brill, 2002) içinde, 42.

83 Kiriaki Mamoni ve Hristos Solomonidis'in yazıları bu literatürün örnekleridir. Örneğin bkz. K. Mamoni, "Σωματειακή Οργάνωση του Ελληνισμού στη Μικρά Ασία" (Helenizmin Küçük Asya'da Birliksel Örgütlenmesi), ΔΙΕΕΕ 26 (Atina, 1983): 63–114; Hristos Solomonidis, *Μνήμη Σμύρνης* (İzmir'i Anma) (Atina: Karavias, 1963), Vangelis Kechriotis, "Smyrne Hellène: Communautés dans le panthéon de l'histoire"dan naklen, *Smyrne 1830–1930: De la fortune à l'oublie*, ed. Marie-Carmen Smyrnellis (Paris: Autrement, 2006) içinde, 63–77.

84 George A. Vasiadis, *The* Syllogos *Movement of Constantinople and Ottoman Greek Education (1861-1923)* (Atina: Center for Asia Minor Studies, 2007), 18.

giderek bunu kendi toplumlarına ya da *genos*'larına karşı bir "görev" olarak algıladılar.[85]

Rum Ortodoks orta sınıflar ve aydınlar kulüplerini ve kültürel cemiyetlerini kurarken, imparatorluğun Avrupalı sakinlerinin benzer kulüp ve cemiyetlerinden esinlenmişlerdi; bunların oluşturulması, söz konusu seçkinlerin Avrupa üst sınıflarıyla ortak değerler paylaştıklarının bir göstergesiydi.[86] Kulüpler ve cemiyetler uygar, burjuva davranış kurallarının öğrenilip, uygulandığı yerlerdi. Örneğin, bu kulüplerin kuruluş tüzüklerinde eğlenceler, kulübün çalışma saatlerini tanımlayan ve izin verdiği oyun ve dansları belirleyen çok sayıda kuralla düzenleniyor ve kontrol ediliyordu. İzmir'in Yeni Rum Kulübünün tüzüğünde yalnızca dans konusuna ayrılmış on beş kadar madde vardı.[87] Dans, belli bir ahlaki davranışın dayatıldığı bir faaliyetti. Aynı şekilde İstanbul'daki Bizans Kulübü, Karnaval (Apokries) sırasında "maskeleri, iğrenç ve açık saçık kıyafetleri her durumda" yasaklamıştı.[88] Bizans Kulübü ile Mnimosini Cemiyeti Haliç'teki eski Rum mahallesi Fener'de bulunuyordu. Bu iki sosyal kulübün başlıca amacı üyelerinin eğlenceleri ve sosyal toplantılarıydı; bu kulüpler kamuya kapalıydı. Oyunlar sahneye koyuyor, dans akşamları düzenliyorlardı. Özellikle Bizans Kulübü, İstanbul Rum Ortodoks cemaatinin kaymak tabakası için bir merkezdi. Üyeleri arasında Yeorgios Zarifis, Aristidis Baltazzis, Dimitrios Yenidunias, Stefanos Skuludis, Andreas Singros ve N.K. Rodokanakis gibi ünlü bankacı ve tüccarlar vardı.[89] Bu seçkin Rum Ortodoks işadamları firmalarının Paris, Londra, Marsilya ve Trieste gibi kentlerdeki ticari faaliyet-

85 Exertzoglou, *Εθνική Ταυτότητα*, 167.

86 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyıl başlarında batı Avrupa'da gönüllü cemiyetlerin oluşması ile sınıflı toplumun doğuşu birbiriyle yakından ilişkiliydi. Bkz. Thomas Nipperdey, "Verein als soziale Struktur in Deutschland im spaten 18. Und frühen 19. Jahrhundert," *Gesellschaft, Kultur, Theorie* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1976) içinde, 174-205. Yunan spor kulüpleri için bkz. Christina Koulouri, "Voluntary Associations and New Forms of Sociability: Greek Sport Clubs at the Turn of the Nineteenth Century," *Greek Society in the Making* 1863-1913, ed. Philip Carabott (Londra: King's College, 1997) içinde, 145-160.

87 *Κανονισμός της Νέας Γραικικής Λέσχης* (Yeni Yunan Kulübü Tüzüğü) (İzmir: Nikol. A. Damianos, 1866), 47-62. Maddeler.

88 *Κανονισμός της εν Κωνσταντινούπολη Ελληνικής Λέσχης Βυζάντιον* (Konstantinopolis Rum Byzantion Kulübü Tüzüğü) (Konstantinopolis: E. I. Lazaridis, 1862), 38. Madde, 10-11.

89 Age., 14-15.

lerini denetlemek üzere sık sık Avrupa'ya gidiyorlardı. Bu kentlerde kıtanın diğer kesimlerinden Yunanca konuşan tüccar ve işadamlarıyla aynı kültür ve eğlence ortamlarında bulunuyorlardı. Bu nedenle onların İstanbul'daki sosyal kulüpleri ve cemiyetleri bir trans-Avrupa Yunan üst sınıfının oluşumu ve sürdürülmesi için temel önemdeki merkezler sayılabilir.

Daha önce ima ettiğim gibi, 1860'ların başlarında İstanbul'daki büyük Rum Ortodoks burjuvazisi Yunan Krallığı'ndaki siyasi kargaşaya uzak, hatta kayıtsız kaldı. Buna karşın İstanbul'un radikal Rum aydınları ve meslek sahibi sınıfı anayasal hareketle son derece ilgiliydiler. Onların tutumları İngiltere'nin Doğu Sorununa ilişkin, açıkça Kral Otto karşıtı olan çağdaş politikasıyla aynı çizgideydi. Ünlü tıp doktoru İraklis Vasiadis İstanbul'daki kralcılık karşıtı, anayasalcı hareketlerin başını çekiyor ve Rusya'nın panslavist tavrından hoşnutsuzluğunu açıkça ifade ediyordu. İngiltere'nin Kral Otto karşıtı muhalefete desteği 1861-1862'de zirveye ulaştı. Bu yıllarda İngiliz dış politikasında belirleyici olan Balkanlar'daki Osmanlı topraklarının bütünlüğüne verdiği destekti. Bununla bağlantılı olarak imparatorluk başkentinde görevli İngiliz diplomatları çoğu kez Osmanlı Avrupa'sında, İstanbul'daki Rum eğitim örgütlerinin faaliyetleri aracılığıyla yaygınlaştırılan Rum eğitiminin gelişimini, Rusya'nın panslavist etkisinin panzehiri olarak görüyorlardı. Dahası, "ulusal" nitelikli *sillogos* hareketini, Kral Otto'nun konumunu zayıflatacak bir faktör olarak görüyorlardı.[90]

Tanzimat bürokratları, Osmanlı uyruklarının sosyalleşmesine ve kültürel gelişimine katkıları takdir edilen Rum kulüp ve cemiyetlerini muhtemelen, özellikle de Avrupa devletlerine karşı hükümetin liberalliğini sergileyen bir vitrin gibi düşünüyorlardı. Bu, Tanzimat hükümetlerinin neden yerel Rumların gönüllü kültür ve eğitim cemiyetleri kurmalarına fazla kısıtlama getirmeyen fermanlar çıkardıklarını bir ölçüye kadar açıklayabilir.[91] Olası bir diğer neden de İngiliz diplomatlarının desteğidir. 7 Mayıs 1863'te, Konstantinopolis Helen Edebiyat Cemiyeti ile

90 Stamatopulos, *Μεταρρύθμιση και Εκκοσμίκευση*, 214.

91 Osmanlı Rum doktorlar tarafından kurulan Konstantinopolis Tıp Cemiyeti 15 Şubat 1861 tarihli imparatorluk iradesiyle tanınmıştı; irade aynı zamanda daha sonra kurulan Helen Edebiyat Cemiyeti ile Konstantinopolis Musiki Cemiyetini de tanıyordu. Bkz. Vasiadis, *The* Syllogos *Movement*, 50 ve 56.

Helen Tıp Cemiyetinin yıllık kutlamalarında, Helen Edebiyat Cemiyeti Başkanı İraklis Vasiadis İngiliz Elçisi Sir Henry Bulwer'ı onursal üye ilan etmişti. İngiliz diplomatı buna hararetli bir Yunan hayranlığı içeren bir yanıt verdi: "Homeros'u, Aiskhylos'u, Demosthenes'i ve tıbbın yaratıcısı Hippokrates'i ve evrende günümüz uygarlığının araçlarını yaratan bir ulusu takdir etmemek mümkün değildir." Bulwer, Rumların, ataların mirasını korudukları için edebi cemiyetleri diğer uluslardan daha fazla hak ettiklerini de ekliyordu. Elçi ayrıca Osmanlı hükümetinin ve Tanzimat Fermanının bu tür örgütlerin kuruluşuna izin vererek, her ulusun gelişimini kolaylaştırdığını kaydetmişti.[92] Bulwer böylece İstanbul'un Rum Ortodokslarına "ulusal" kurumlarının gelişip, iyileşmesinin ancak yakın tarihte gerçekleştirilen yasalar sonucunda mümkün olduğunu hatırlatıyor ve üstü örtülü olarak onlara Osmanlı reformlarını desteklemelerini tavsiye ediyordu. Dolayısıyla, Rum-Osmanlı işbirliği ya da Rum Ortodoks uyrukların Osmanlı Devleti'ne siyasi sadakati, Balkanlar'daki güç dengesinin bozulmasından kaygı duyan Büyük Devletlerin temsilcilerince aktif olarak onaylanıyordu.

İstanbullu Rum Ortodoksların *sillogos*'ları aynı zamanda ulusal söylemin oluşumu ve desteklenmesi için bir alan sağlıyordu. Bunlar özgün bir kültürel kimliğin teyidine ve Yunan dili, tarihi ve geleneklerine ilişkin bilgilerin yaygınlaşmasına hizmet ediyorlardı. Yerel Rumların kültürel kulüp ve cemiyetlerinin Mnimosini, Athina ve Orfeas gibi antik Yunana gönderme yapan isimler taşıması simgeseldi. Varlıklı İstanbullu Rum Ortodoks ailelerin eğitim cemiyetlerine yaptıkları büyük bağışlar, daha sonra Anadolu ve Balkanlar'da Hıristiyan Ortodoks nüfusu olan en uzak kentlere bile uzanacak geniş bir eğitim ağının yaratılmasına yardımcı oldu. 1912'ye gelindiğinde büyük İstanbul bölgesinde yirmi altı edebiyat-eğitim cemiyeti bulunuyordu.[93]

92 "Φιλολογικός και Ιατρικός Ελληνικός Σύλλογος" (Helen Edebiyat ve Tıp Cemiyeti), *Anatolikos Astir*, 7 Mayıs 1863.

93 Alexis Alexandris, "The Greek Census of Anatolia and Thrace (1910–1912): A Contribution to Ottoman Historical Demography," *Ottoman Greeks in the Age of Nationalism: Politics, Economy, and Society in the Nineteenth Century*, ed. Dimitri Gondicas ve Charles Issawi (Princeton, NJ: The Darwin Press, 1999) içinde, 45–76, 67'de.



Resim 2. Kadıköy (Halkedon) Ayia Triada Kilisesi'nin açılış töreni, 10 Nisan 1905. Kaynak: Ayia Triada Kilisesi arşivi. Kostas Kiracopoulos'un izniyle yayınlanmıştır.

Kutsal Yerler: Dindarlık ve Gösteriş

Bir Osmanlı Rum Ortodoks orta sınıfının doğuşu ve büyümesi yalnızca okulların ve gönüllü örgütlerin kurulmasıyla değil, yeni kilise ve mezarlıkların ortaya çıkmasıyla da kanıtlanıyordu. Yeni ibadet yerlerinin inşası hem 19. yüzyılda fiili yasal çerçevedeki değişikliği, hem de İstanbullu Rum Ortodokslar arasında dini ibadetlerine ilişkin olarak umutlu bir havayı ve bir özgürlük duygusunu yansıtıyordu. 1856 tarihli imparatorluk fermanı ile Osmanlı padişahının 1860'da Patrik II. Ioakim'e (1860-1863) verdiği berat, dini ibadet özgürlüğünü güvence altına alıyordu.[94] Daha önce yalnızca mevcut kiliselerin tamirlerine izin verilen imparatorluk gayrimüslimlerine 1856 Islahat Fermanı yeni kilise inşası izni veriyordu. Bu fermanla dini törenler üzerindeki eski yasaklar da hafifletiliyordu. Geleneksel olarak gayrimüslimlerin kilise ya da sinagoglar dışında dua etmelerine izin verilmezdi. Şeriat uyarınca kilise çanlarının çalması yasaktı; hatta ilahilerin ve ibadet seslerinin gayrimüslim ibadet yerleri dışında duyulmaması gerekiyordu.[95] İmparatorluk ferma-

94 Anastassiadou, *Les Grecs d'Istanbul*, 116.

95 Yavuz Ercan, *Osmanlı Yönetiminde Gayrimüslimler. Kuruluştan Tanzimat'a kadar Sosyal, Ekonomik ve Hukuki Durumları* (Ankara: Turhan Kitabevi, 2001), 241.

nından sonra gayrimüslimlerin ilahilerini kamusal yerlerde yüksek sesle söylemelerine izin verilmişti.[96]

1860'larda ve daha sonra varlıklı Rum Ortodokslar İstanbul'da şatafatlı mimari tarzlarda yeni kiliseler yaptırttılar. En çok zengin Rum'un yaşadığı Pera/Beyoğlu yeni kilise inşasının ayrıcalıklı bölgesiydi. 1804'ten bu yana Stavrodromi/Pera cemaatine hizmet eden tek kilise İsodia tis Panayias Kilisesi olmuştu. 1861'de cemaatin büyümesi ikinci bir kiliseyi gerektirdi; böylece Ayios Konstantinos Kilisesi inşa edildi. Yirmi yıl sonra, 1881'de Pera'daki Rum Ortodoks cemaatinin, neo-Bizans tarzında inşa edilen, en etkileyici kilisesi Ayia Trias/Triada halka kapılarını açtı. İstanbul'daki Rum Ortodoks cemaatini araştıran ünlü bir tarihçinin işaret ettiği gibi, 19. yüzyılın ikinci yarısında Pera'nın Rum Ortodoks seçkinleri kilise inşaatına esas olarak burasının etnik-dinsel kimliğini gösteren ve vurgulayan simgesel bir etkinlik olarak girişmişlerdi.[97] Pera kuşkusuz geç Osmanlı İstanbul'unda etkileyici Rum Ortodoks kiliselerine sahip olan tek mahalle değildi. 20. yüzyıl başında Halkedon/Kadıköy ve Modi/Moda'daki Rum cemaati sosyoekonomik profili, kurumları ve cemaat ve sosyal yaşamı açısından Pera cemaatinin bir minyatürü gibiydi. Böylece Pera/Stavrodromi'deki Ayia Triada Kilisesi'nden esinlenen Kadıköy cemaati, temelleri 1887'de atılan, benzer bir kilise yaptırdı.[98] Kadıköy'deki Ayia Triada Kilisesi, Kadıköy Metropoliti Germanos'un çabaları sayesinde on sekiz yılda tamamlandı. Neo-Bizans tarzındaki bu etkileyici bazilika-kilise 10 Nisan 1905'te açıldı.

İbadet yerlerinin mimarisinin ve dekorasyonlarının simgesel anlamı tartışılmazdır. Öte yandan imleme açısından mezarlıklar da kiliseler kadar önemlidir. Ölülerin yerleşim bölgeleri ve kiliseler yakınında gömül-

96 Muammer Demirel, "Construction of Churches in Ottoman Provinces," *Frontiers of Ottoman Studies*, cilt 2, ed. Colin Imber, Keiko Kiyotaki ve Rhoads Murphey (Londra: I. B. Tauris, 2005) içinde, 221. Bu iyimser yoruma ihtiyatla yaklaşmak gerekir. Özellikle eyaletlerde, Müslümanların protestoları nedeniyle gayrımüslimlerin ibadet yerlerine ilişkin kurallar bazı kısıtlamalarla uygulanıyordu. Bkz. Hanioğlu, *A Brief History*, 85.

97 Méropi Anastassiadou-Dumont, "Construction d'églises et affirmation identitaire: L'installation des Grecs orthodoxes à Péra/Beyoğlu (Istanbul) au XIXe siècle," *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* 107–110 (Eylül 2005): 185-204.

98 Bkz. Basileios Stavrides, *Ο Ιερὸς Καθεδρικός Ναός της Αγίας Τριάδος Χαλκήδονος 1900–2000* (Kadıköy Kutsal Ayia Triada Kilisesi, 1900-2000) (İstanbul: Kadıköy, 2000).

mesini yasaklayan 1875 tarihli padişahlık fermanından sonra, Pera'nın Rum Ortodoks cemaati Şişli'deki boş bir araziyi mezarlık olarak kullanmaya başladı. 1888'de mezarlığın içinde etkileyici bir cenaze kilisesi, Metamorfosis Kilisesi (Tecelli Yortusu'na gönderme yapar) inşa edildi. Kilise Fransız mimar Alexandre Vallaury tarafından tasarlanmış, Rum Ortodoks banker Pavlos Stefanovik Skilitzis tarafından finanse edilmişti.[99] Cemaatin ileri gelenleri için, çoğunlukla 1880'ler-1910'lar arasında yaptırılan anıtsal mezarlar, bu bireylerin ve ailelerin gücünü ve statüsünü artırıyordu. Bu mezarları bezeyen simgeler, kitabeler ve diğer görsel unsurlar gururla bu bireylerin dindarlığına, iyiliğine ve şefkatli karakterlerine değiniyorlardı. Böylece, ölümden sonra bile Pera'nın Rum Ortodoks burjuvazisinin kendilerini Rum milletinin velinimeti olarak görme fikrine katkıda bulunuyorlardı.

Haris Exertzoglou'nun kaydettiği gibi, hayırsever faaliyetlerin anıtlaştırılıp, toplumsal belleğe kazınması, Osmanlı Rum orta sınıflarının davranışında, bir Hıristiyanlık erdemi olarak kabul edilen geleneksel isimsiz yardımların, yardımseverliğin kamusal sergilenmesinin hayırseverin toplumsal konumunu yükselttiği seküler bir versiyona dönüşmesi gibi daha genel bir değişimle elele gidiyordu.[100]

İstanbullu Rum Ortodoks burjuvazisinin anıtsal kutsal yerler (kiliseler ve mezarlıklar) inşası varlık, güç ve toplum içindeki hiyerarşi ve dayanışma arasındaki bağları vurguladı ve pekiştirdi. Bunun ayrıca kimliklerin kamusal performansı olarak önemli bir anlamı vardı. Kamusal alanlardaki böylesi görkemli yapıların güçlü görünürlüğü, Pera/Beyoğlu Rum Ortodokslarının hızlı siyasi ve toplumsal dönüşümün kritik bir anında savunmak istedikleri özel bir dinsel kimliği somutlaştırıyordu.

99 Soula Bozi, *Ο Ελληνισμός της Κωνσταντινούπολης. Κοινότητα Σταυροδρομίου-Πέραν 19ος-20ος Αιώνας* (Konstantinopolis Helenizmi: 19.-20. yüzyılda Stavrodromi-Pera cemaati) (Atina: Ellinika Grammata, 2002), 76; Millas, *Σφραγίδες Κωνσταντινουπόλεως*, 362–363.

100 Haris Exertzoglu, "The Cultural Uses of Consumption: Negotiating Class, Gender, and Nation in the Ottoman Urban Centers during the Nineteenth Century," *International Journal of Middle East Studies* 35 (2003): 77-101, 84'te.

İkinci Bölüm

AYİN MÜZİĞİ VE ORTA SINIF

Antik felsefede müzik, doğru işlenmesi kişinin ahlaki gelişimine, bunun sonucu olarak da onun içinde yaşadığı topluluğun ilerlemesine hizmet eden, ayrıcalıklı bir pedagojik alan sayılırdı. Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında müzik aynı zamanda ilahi olanla iletişimin etkin araçlarından biri olarak önemliydi. Kilisenin kurucuları yazılarının değişik bölümlerinde Hıristiyanlara müzikal terimlerle hitap ediyorlardı: "O'nu borazanın sesiyle yücelt... O'nu santur ve gitarla yücelt. Ya da davul ve lirle."[1] Büyük Vasilios'un (Ayios Vasilios o Megas) *Risaleler*'inde acı, keder ve gözyaşları içinde Tanrı'ya günah çıkaran cemaatin duasını, karşılıklı bir mezmur okuması izler.[2] Tanrı'ya övgü ve şükran ilahileri söylendiği durumda işitme duyusunun "yararlı" ya da olumlu biçimde kullanıldığı düşünülmüş ve Ortodoks manastır geleneğinde bu duyunun "kötüye kullanılması" şiddetle yasaklanmıştı.

18. yüzyılda yaşayan, Aynarozlu Ayios Nikodimos hem din adamlarına, hem de din adamı olmayanlara neden işitme duyularını korumaları gerektiği hakkında öğüt vermişti. Nikodimos hedonistik ve dünyevi şarkıların "ruhun erkekçe ve gururlu duruşunu zayıflatma" eğiliminde olduklarını, "bunun sonucu ruhun bu tatlı sesleri dinlerken kadınsı ve uyuşuk hale geldiğini" yazıyordu; üstelik bu tensel şarkılar "zihni, betimledikleri çok sayıdaki tutkulu imajla doldurma" eğilimindeydiler. Keşiş ayrıca bu tip şarkıların "hayal gücünü etkileyebildiklerini, yüreğin arzusunu harekete geçirip, ruhtan bir onay çıkarabileceklerini" iddia ediyordu.[3] Nikodimos'un müziğin ayartıcı gücüne olan inancı, geç antik dönemde Doğu manastır geleneğinde geliştirilen insan ruhu modelinden hareket

1 John Chrysostom, "Eis ton PN' Psalmon," *Patrologia Graeca*, cilt 55, ed. Jacques Paul Migne (1862), 496.
2 Basil the Great, "Epistles," ccvii, *Patrologia Graeca*, cilt 32, ed. Jacques Paul Migne (1857), 764: "İnsanlar dua evinde, duadan ayağa kalkar ve acı, keder ve gözyaşları içinde Tanrı'ya günah çıkarır, duadan sonra ayağa kalkar ve mezmurları icra ederler. İki bölüme ayrılıp, karşılıklı olarak söylerler."
3 Nicodemus of the Holy Mountain, *A Handbook of Spiritual Counsel*, çev. ve önsöz Peter A. Chamberas (New York: Paulist Press, 1989), 97.

ediyordu.[4] Hıristiyanlık imparatorluk gücünün desteğini kazanıp, etkisini pekiştirdikçe, piskoposların ve rahiplerin katıldığı sinodlar pagan âdetlerini yasakladılar, kilise ayinlerini ve müziğini belirleyip, düzenlediler.

Hıristiyanlığın erken döneminde mezmurları tüm cemaatin söylediği iyi bilinmektedir; daha sonra, MS 4. yüzyılda ise ilahi söylemek kürsüye çıkarak bunları din kitaplarından okuyan, atanmış kantorlarla sınırlandırıldı.[5] Geleneksel açıdan kantorun, kilisenin din adamı olmayan bir hizmetkârı olarak, dindarlar ile Tanrı arasında, dini ayin gerçekleştirme anlamında, arabuluculuk yapma yetkisi yoktur ve mutlaka herhangi bir ilahiyat ya da Kutsal Kitap bilgisi olması gerekmez. Ancak belki de ilahileri aracılığıyla Tanrı'nın sözünü dindara en etkin taşıyan kişidir. Yüzyıllar boyunca, uygulamalı ilahiyatta neyin "kabul edilebilir" kilise müziği olduğu konusunda oybirliği olmadığı sürece, kantorun sanatı sürekli tartışılmıştır. Dahası, alt rütbelerde örgütlenme ve profesyonellik zayıflarken, kilise okuyuculuğu mesleği ekonomik ve toplumsal olarak daha iyi durumdaki grupların aşağılamasından ciddi zarar görmüştür. Romantik milliyetçilik 19. yüzyılın başlarında müziği ulusun doğal temsilcisi ve berlirleyicisi yaptığında, kentsel burjuva grupları ve milliyetçi aydınlar ulusun müzikal mirası olarak gördükleri şeyi düzeltmeye çalıştılar ve bu aydınlar giderek müzik mirasını kendi itibarlarıyla yakın ilişkide gördüler. İstanbul'un Rum Ortodoks orta sınıfının, medeniyetlerine dair kimlikleriyle milli kimliklerinin bir işareti olarak düşünüp kucakladıkları kilise müziğine ilgilerinin artması da bu bağlamda düşünülmelidir.

Bu kitapta ele alınan dönem içinde, Avrupa'daki çok sayıda çok etnisiteli ve çok dinli toplum ve azınlık grupları, ulusal benlik imgelerinin bir parçası olarak gördükleri ayin müziklerinde reform yapmayı düşündüler. Ayrıca, sanayileşen Avrupa'da gerek dini ibadetin özünün, gerekse değişik toplumsal katmanların dinle ilişkilerinin sürekli yeniden yorumlandığını belirtmek gerekir. Avrupa'daki bu gelişmeler bağlamında, ama aynı zaman-

4 Hıristiyan keşiş Evagrius'un, Platocu üç parçalı antropoloji üstüne kurduğu ruh kuramını anımsamakta yarar vardır. Bkz. Columba Stewart, "Evagrius Ponticus and the Eastern Monastic Tradition on the Intellect and the Passions," *Modern Theology* 27, no. 2 (Nisan 2011): 263-275.

5 MS 343 ile 380 arası bir tarihte yapılan, Laodikia Konseyinin 15. Kuralı ilahi söylemeyi papaz mugannilerle sınırlıyordu.

da yüzyılın ortasındaki reformların doğrudan ve dolaylı sonucu olarak, bu dönemde dini kimlikler Osmanlı kamusal alanında yeni iletişim araçlarıyla ve eskisinden daha şatafatlı biçimde savunulmaya başlandı.

İstanbullu Rum Ortodoks orta sınıfının kilise ayinlerine ve ayin müziğine ilişkin söylem ve tutumları birbirine bağlı iki sürecin etkisiyle biçimlendi. Bunlardan birincisi, yalnızca Rum Ortodoks orta sınıfını yaratmakla kalmayıp, yeni sınıfsal kimlikler ve toplumsal farklılaşma işaretleri de oluşturan ekonomik değişimdi. İkinci süreç imparatorlukta yaşayan Ortodoks Hıristiyanların yeni kurumlarında ulusal bir söylemin dile getirilmesi ve bu toplulukların bir Rumluk tanımı arayışları ve bu tanımı savunmalarıydı. Bu kitap "müzik meselesini" bu iki çapraşık süreçle bağlantılı olarak tahlil etmektedir. Şimdi, İstanbul'un Rum Ortodoksları ve onların ayin müziğine dönmeden önce, imparatorluğun sınırları dışındaki daha geniş Yunan dünyasında –yani Yunanistan Krallığı ile Avrupa'daki Rum Ortodoks diaspora topluluklarında– neler olup bittiğine bakmak gereklidir.

Osmanlı Sınırları Ötesinde Rum Ortodoks Ayin Musikisinin Batılılaşması

İlk olarak, Ortodoks ilahi söyleyişi alanında 19. yüzyılın ilk on yıllarında meydana gelen büyük bir reform girişimini sunmak istiyorum. 19. yüzyıl başında Osmanlı İmparatorluğu'nun yerel müzik gelenekleri önemli bir değişimden geçti. Hemen hemen aynı yıllarda Gregoryen Ermeni muganni Baba Hamparsum[6] ile Rum Ortodoks Metropoliti Maditoslu (Eceabat) Hrisanthos ayin musikisinin eğitimini ve uygulamasını kolay-

6 Hamparsum Limonciyan ya da daha sonraki adıyla Baba Hamparsum (1768-1839), Harput'tan (Elazığ) göç eden bir ailenin oğlu olarak İstanbul'da doğmuştu. Babası onu bir terziye çırak olarak verdi; daha sonra ünlü Ermeni Mimar Krikor Balyan'ın kâtibi oldu. Ermeni dini müziğinin yanı sıra Türk dervişlerden doğu ezgileri ve usulleri öğrendi, Bizans müziği ve notalamasında uzmanlaştı. Galata'daki bir Ermeni okulunda dini müzik öğretmeye başladı. 1813-1815'te yeni bir nota sistemi icat etti. Bugün modern Ermeni müzik notasyonunun tek başlatıcısı olarak düşünülmemekte, Minas Bzskean'ın katkısına da değinilmektedir. Bkz. Komitas Vardapet, "La musique religieuse armenienne au XIXe siecle premiere periode 1839-1874," çev. Leon Ketcheyan (ilk baskı Ararat, Mayıs 1897'de), *Revue des Etudes Armeniennes* 20 (1986-1987): 497-506. Ayrıca bkz. Nikoghos Tahmizian, "Les anciens manuscrits musicaux armeniens et les questions relatives a leur dechiffrement," *Revue des Etudes Armeniennes* 7 (1970): 267-280; Aram Kerovpyan, "Music of the Armenian Rite, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, yeni baskı, ed. Stanley Sadie (Londra: Macmillan, 2001) içinde.

laştırmak ve ilahi söyleyişlerini unutulmaktan kurtarmak için, notalama sistemleri icat ettiler.

Rum Ortodoks ayin musikisinin reformu genellikle "Üç Hoca"ya atfedilir: Maditoslu Hrisanthos,[7] Baş Muganni (Protopsaltis) Grigorios[8] ve Arşivci (Hartofilakas) Hurmuzios.[9] 1814'te bu Üç Hoca yeni bir kuramsal sistem ve yeni bir müzik notasyonu getirdi. Kuramsal sistemleştirmenin atfedildiği Hrisanthos, Avrupa sisteminin *re, mi, fa, sol*, vd. notalarından esinlenerek, daha önce *nevma*'ları belirten çok heceli terimlerin yerine *pa, vu, ga, di* gibi tek heceli notalar getirdi.[10]

Ortodoks kilisesinin geleneksel teksesli ilahi söyleyişine Batının müzikal kavram ve araçlarını dahil etme girişimlerinin örneklerine 19. yüzyıldan çok önce de rastlanır. 16. yüzyılda İtalya'da dokuz yıl müzik eğitimi gören, bu kapsamda üç yıl Venedik'te Gioseffo Zarlino'dan ders alan Kıbrıslı İeronimos Batı müzik sisteminin majör ve minör tonlarına dayalı yeni bir sistem önermişti.[11] Diğer bir tanınmış müzisyen olan Agapios Paliermos (18. yüzyıl sonunda Sakız'da doğmuştu) mevcut notalamayı basitleştirmeye girişmiş, sonunda Patrik V. Grigorios'u, Patrikhane Musiki Okulundaki

7 Maditoslu Hrisanthos, Bursa metropolitiydi. Yunanca, Latince, Fransızca ve Avrupa ve Osmanlı müziğini (*aravopersiki musiki*) biliyordu. Flüt ve ney çalabiliyordu. Kilise modlarının ifadesinde tek heceli tonlar kullanma doğrultusunda yenilikçi çabası nedeniyle Maydos'a sürülmüştü. Ama daha sonra, 1815'te, Üçüncü Patriklik Musiki Okuluna müzik kuramı öğretmeni olarak atandı. 1843'te Bursa'da vefat etti. Yeorgios İ. Papadopulos, *Συμβολαί εἰς την Ιστορίαν της Παρ'ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Kilise müziğimizin tarihine katkılar) (Atina: Kultura, 2002; ilk baskı Atina: Kusulinos & Athanasiadis, 1890), 332–334.

8 Büyük Kilise Başmugannisi Grigorios (Levitis) İstanbul'da doğdu. Y.İ. Papadopulos'a göre kendi başına Ermenilerin dilini ve müziğini öğrendi; Ermeni Kilisesindeki ayinlere devam ederdi. Babası onu Ermenilerden uzaklaştırmak için Balat'taki Sinai Kilisesi'nin papazına teslim etti; Grigorios burada okuma yazma öğrendi ve muganni oldu. Dindışı müziği ünlü müzisyen İsmail Dede'den öğrenen Grigorios, tanbur da çalabiliyordu. Büyük Kilise tarafından üçüncü Patriklik Musiki Okuluna, kilise ilahileri icrası öğretmeni olarak atandı. 1822'de vefat etti. Bkz. Papadopulos, *Συμβολαί εἰς την Ιστορίαν*, 329–331.

9 Büyük Kilisenin arşivcisi Hurmuzios, Halki Adası'nda (Heybeliada) doğdu. Kilise müziği öğretmenleri Başmuganni İakovos ile Giritli Yeorgios'du. Tatavla, Galata ve Balat kiliselerinde başmuganni olarak çalıştı. 1815 ile 1821 arası üçüncü Patriklik Musiki Okulunda ders verdi. On sekiz yıl boyunca daha önceki yüzyılların kilise müzisyenlerinin yapıtlarını yorumlamaya ("ερμηνεύση") çalıştı. 1840'ta Halki'de vefat etti. Papadopulos, *Συμβολαί εἰς την Ιστορίαν*, 331–332.

10 Hrisanthos Maditoslu, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής* (Büyük müzik kuramı), ed. Panayotis G. Pelopidis (Atina: Kultura, 2003; ilk baskı Trieste: Michele Weis, 1832). Hrisanthos'un öğrencisi Panayotis G. Pelopidis 1820'de elyazmasını devraldı, redakte etti ve yayınladı. Aslında ilk basılı versiyon 1821'de Paris'te ortaya çıktı.

11 Bkz. KatyRomanou, "Η Μεταρρύθμιση του 1814" (1814 Reformu). *Musicology* 1 (1985): 7–22.

müzik derslerinde porte kullanmaya ikna etmiş, dahası, bu çabası başarısız kalsa da, kilise ilahi söyleyişinin armonizasyonu üstünde çalışmıştı.[12] 1828 yılı dolaylarında, Yunan Devleti'nin resmen kurulmasından bile önce, ülkenin ilk başkanı İoannis Kapodistrias, Egina Adası'nda, oradaki yetimhanenin bir parçası olarak ilk kilise müzik okulunu açmıştı. 1830'larda müzik öğretmeni Athanasios Avramidis Batı müzik modellerini izliyordu ve sonunda yetimhanede çoksesli bir kilise korosu oluşturmuştu. Daha sonraki on yılda bu okulda kilise müziği eğitiminde, Yeorgios Lesbios'un icat ettiği yeni bir nota sistemi kullanılması İstanbul'daki Patrikhaneyi endişeye düşürdü. Lesbios'un nota sistemi 1846 ve 1848'de çıkarılan iki patriklik genelgesiyle kınandı.[13]

Bu dönemde Yunan Krallığı'nda gerek kilisenin otoritesinin, gerekse Ortodoksluğun doktrinlerinin, yeni doktrin, ahlak ve ibadet kavramlarına dayalı kimi dini ve reformcu hareketler tarafından sorgulandığını ya da yeniden yorumlandığını akılda tutmak önemlidir.[14] Patrikhanenin kilisenin gelenekleri olarak düşünülen şeylere hassasiyeti ve yeniliklerin –yani kilise müziğinin eğitimi ve yaygınlaştırılması için yeni bir nota sisteminin– cezalandırılması bu bağlam içinde kavranmalıdır.

Yunanistan'daki kilise, dışsal meselelerde tüm yabancı otoritelerden (dolayısıyla Rum Ortodoks Patrikhanesinden de) bağımsız olarak kurulmuş ve bir grup Bavyeralı devlet adamı tarafından yaratılıp yönetilen Yunan Devleti'nin bir organı yapılmıştı.[15] 1833 Anayasası ile Yunan Ortodoks Kilisesi bağımsız oldu. Daha sonraki on yıllarda kilise sorunu devam etti ve din adamları saflarında iki karşıt grup birbiriyle çatıştı: başını Arşimandrit

12 Papadopulos, *Συμβολαί εἰς την Ἱστορίαν*, 316; *Ὑπόμνημα του εν Κων/πολει Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου προς την Α. Θ. Π. τον Οικ. Πατριάρχην Μελέτιον Δ'* (Konstantinopolis Kilise Musikisi Cemiyetinden Saygıdeğer Ekümenik Patrik IV. Meletios'a rapor) (İstanbul: Patriklik Yayınları, 1923).

13 Ahilleas G. Haldeakis, *Η Ψαλτική Τέχνη στην Αίγινα* (Egina'da ilahi icra sanatı) (Atina: Kültürel Mirasımızı ve Geleneğimizi Kurtarma Derneği, 1995), 11–14. Ayrıca Egina Yetimhanesinde çok sesli müzik için, bkz. Giannis Philopoulos,, *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική* (Yunan çoksesli kilise müziğine giriş) (Atina: Nefeli, 1990), 78-82. Musiki okulunun kuruluş yılına ilişkin olarak Haldeakis 1826 diye yazarken, Philopoulos Egina Yetimhanesinin 1829'da açıldığını söylemektedir. İkinci tarih daha inandırıcıdır, çünkü Kont Kapodistrias Yunanistan'a, son ulusal meclisin davetiyle 1828'de gelmişti.

14 Bkz. Effi Gazi, "Revisiting Religion and Nationalism in Nineteenth-Century Greece," *The Making of Modern Greece: Nationalism, Romanticism, and the Uses of the Past (1797-1896)* (Aldershot, UK: Ashgate) içinde, 95-106, 102'de.

15 Bkz. Charles Frazee, *The Orthodox Church and Independent Greece 1821-1852* (Londra: Cambridge University Press, 1969).

Theoklitos Farmakidis'in çektiği bir hizip bağımsız Yunan kilisesini savunuyor, ünlü bilim insanı Konstantinos İkonomos önderliğindeki diğer grup, uzun Bizans geleneğinde bir bölünme yaratacağından korktuğu için kilisenin bağımsızlığını reddediyordu.[16] Patrikhane ile ilişkilerin yirmi yıl süreyle kopmasından sonra, Patrik IV. Anthimos 1849'da, Yunan Ortodoks Kilisesiyle ilişkilerin düzeltilmesi doğrultusunda bir adım olarak Yunanistan'ın Babıâli nezdindeki elçisinin cenaze ayinini yönetmeyi teklif etti. Haziran 1850'de Yunan Ortodoks Kilisesi'ni Ortodoks cemaati içindeki bağımsız bir kilise olarak kabul eden bir "Sinod Kararı (*tomos*)" hazırlandı.[17] Ana kiliseyle uzlaşılmasına rağmen, muhtemelen Yunan Ortodoks Kilisesi organları hükümet aygıtına tabi oldukları için, kilisenin prestiji tehlikedeydi; bunun sonucu olarak ritüel ve ayinleri eleştirilmeye başlandı. Buna ışık tutan bir örnek verirsek: Emmanuil Roidis[18] 1866'da yayınlanan tartışmalı romanı İ Papissa İoanna'da Doğu Ortodoks kilisesinin ayin biçimlerini kınamıştı. Aşağıdaki alıntıda yazar estetik tercihinin, gerçek dindarlığın belirleyicisi olarak Batı Kilisesinin sanatıyla özdeşleştirdiği "güzel"den yana olduğunu ifade ediyordu: "Eğer Rafael'in Meryem Ana'sı kiliselerimizde görünse ya da Rossini ya da Mozart'ın kutsal melodileri yankılansa, sanırım gerçek ortodoksun gözleri ve kulakları bunlara dönecektir; kasvetli ve genizden Bizans ezgilerini tercih edenler ayrılıkçı diye adlandırılmayı hak ediyorlar."[19]

Birkaç yıl sonra, 1869'daki Paskalya ayini sırasında Atina Metropolitan Katedrali korosu birkaç ilahiyi çoksesli müzikle söyledi.[20] Kilise müziğinde

16 Özellikle bkz. Paraskevas Matalas, *Έθνος και Ορθοδοξία: Οι περιπέτειες μιας σχέσης. Από το "ελλαδικό" στο βουλγαρικό σχίσμα* (Ulus ve Ortodoksluk: "Yunan"dan Bulgar hizipçiliğine bir ilişkinin maceraları) (Heraklion: Girit Üniversitesi Yayınları, 2002).

17 Charles Frazee, "Church and State in Greece," *Greece in Transition: Essays in the History of Modern Greece 1821-1974*, ed. John Koumoulidis (Londra: Zeno Publishers, 1977) içinde, 128-152, 136'da.

18 Emmanuil Roidis (1836-1904) Siros Adası'nda varlıklı bir ailenin çocuğu olarak doğmuştu. Orta öğrenimi için Protestan eğitimiyle tanınan Evangelidis Lisesine devam etti. Daha sonra Berlin'de felsefe ve filoloji okudu. Edebi kariyerini Atina'da sürdürdü. *İ Papissa İoanna* başlıklı romanında Ortaçağlarda bir zaman hüküm sürdürdüğü söylenen Papa İoanna adlı bir kadın papanın efsanesini araştırdı. Roidis'in kitabında eğitimsiz ve batıl inançlı din adamlarına saldırması onun Yunan Ortodoks Kilisesince kınanmasına neden oldu. Roidis'in biyografisi için bkz. E. Roidis, *Άπαντα*, cilt 1, ed. Alkis Aggelu (Atina: Philologiki Bibliothiki, 1978), 1-18.

19 Emmanuil Roidis, *Η Πάπισσα Ιωάννα* (Kadın Papa İoanna), hazırlayan Alkis Aggelu (Atina: Estia, 1993 [1866]), 195.

20 Panayotis Gritsanis, *Το Περί της Μουσικής της Ελληνικής Εκκλησίας Ζήτημα* (Yunan Kilisesinin müzik

reform tetiklenmişti. Bir yıl sonra Atina'daki Rizarios Kilise Okulunda profesör olan Yeorgios Mançavinos, *Eon* gazetesinde Yunan başkentindeki kilise korolarında çokseslilliğin başlamasını destekleyen bir dizi makale yayınladı.[21] Çoksesli ayin müziğine önemli bir resmi "destek," saray şapelinde Rus tarzı çoksesli ilahi söyleyişinin gerçekleştirmesini talep eden Rus kökenli Kraliçe Olga'dan geldi. 1870'te ünlü müzisyen ve kilise korosu şefi Aleksandros Katakuzinos (1824-1892) bu görevi üstlenmek üzere Odessa'dan davet edildi.[22] Sonunda Yunanistan Kutsal Sinodu, 1875'in ilk aylarında, geleneksel kilise müziğinde gerekli iyileştirmeler sağlanıncaya kadar, ulusal ve krallık yortularında Metropolitan Katedralinde çoksesli müziğe izin veren bir genelge yayınladı.[23] 19. yüzyılda Rus Ortodoks kilisesi güneydoğu Avrupa'da kurulan bağımsız Ortodoks kiliseleri için güçlü bir modeldi. 18. yüzyıl başlarındaki Büyük Petro modeli kilise reformu, Yunanistan'da yüksek rütbeli din adamlarının söylem ve uygulamalarını önemli düzeyde etkiledi. Ayin müziği konusunda da, imparatorluk Rusya'sındaki Ortodoks kilisesi çoğu kez, bir Doğu Ortodoks kilisesi bağlamında çoksesli müzik uygulamalarının başarılı bir örneği olarak gösteriliyordu.

Ne var ki, orta ve güney Avrupa'daki Rum Ortodoks diaspora toplumlarında ayin müziği konusunda fikir ayrılıkları vardı. 1840'larda Viyana'da yaşayan Rum Ortodokslar, muganni İoannis Haviaras ve saray orkestrası şefi B. Randhartinger yönetiminde, ilahilerini dört ses için çoksesli müziğe uyarlayarak ayin müziklerinde reform yaptılar.[24] 19. yüzyılda Viyana'da, Rum Ortodoks ve Sefarad Yahudi gibi görece küçük etnik-dinsel

sorunu hakkında) (Napoli, 1870), 21; Philopoulos, *Εισαγωγή στηνελληνική πολυφωνική*, 92.

21 Philopoulos, *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνική*, 96.

22 Age., 94. Ayrıca bkz. Giannis Philopoulos, *Ρωσσικές επιδράσεις στηνελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική* (Yunan çoksesli kilise müziği üstünde Rus etkileri) (Atina: Nefeli, 1993). Yunan çoksesli kilise müziği üstündeki İtalyan estetik etkisinin İyonya Adalarından geldiği varsayımı hâlâ yaygındır. Philopoulos kitabında buna karşı çıkarak, etkinin daha çok Rusya'dan geldiğini öne sürmüştür.

23 Philopoulos, *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνική*, 104.

24 Bkz. Petros E. Formozis, "Οι Χωροδιακές εκδόσεις της εκκλησιαστικής μουσικής σε Ευρωπαϊκή μουσική γραφή των Ιωάννου Χ. Ν. Χαβιαρά-Β. Randhartinger και Ανθίμου Νικολαϊδου-Gottfried Preyer στις δύο ελληνικές εκκλησίες της Βιέννης" (Viyana'nın iki Rum kilisesinde, kilise müziğinin, koro için İoannis H. N. Haviaras-B. Randhartinger ve Anthimos Nikolaidis-Gottfried Preyer tarafından Avrupa notalamasıyla yazılmış versiyonları, *Stahis* 8/9 (1967): 34–81. Ayrıca bkz. İoannis Haviaras ve B. Randhartinger, Επικήδειος Ακολουθία (Cenaze ayini müziği) (Viyana: Antoniu Benku, 1848). Parça piyano eşliğinde soprano, tenor, bariton ve bas sesler için bestelenmiştir.

gruplar bulundukları çevreden etkilenerek ayin müziklerine –profesyonel kantorlar, org kullanımı ve çoksesli korolar gibi– yeni kavram ve unsurlar soktular.[25] Müzikolog Philip V. Bohlman'ın Viyana'daki Yahudi dini müziği durumunda savunduğu gibi, cemaatin varlıklı ve eğitimli üyeleri dini ritüel müziğini Viyana kamusal alanındaki egemen müziğe uyarlarken kendi iradelerini dayatmışlardı; bu da büyük ölçüde diğer etnik ve dini gruplarla paylaştıkları kamusal alana katılma isteklerinin bir göstergesiydi.[26] Bu olgu kuşkusuz –19. yüzyılda Viyana Yahudileri ile Rum Ortodokslar için ortak bir süreç olan– ekonomik ve toplumsal gelişmelerle ve yeni toplumsal grupların, yeni kimliklerin ve değerlerin oluşmasıyla yakından ilişkiliydi.[27] Burada Viyanalı doktor Anastasios Pallatidis'in 1845'te yazdığı bir bildiriye değinmek isterim. Pallatidis ayin müziğinde reformu, kentteki gerek Habsburg, gerekse Osmanlı uyruğu Rumlar açısından bir ilerleme olarak görüp, savunuyordu. Dahası, bu "ulusal görevin" tüm Yunan ulusuna ve Yunan/Rum Ortodoksluğunun egemen olduğu her yere yayılmasını diliyordu.[28] Benzer biçimde muganni İ. Haviaras ile saray müzisyeni B. Randhartinger, *Ulvi ve Kutsal Ayin İlahileri* (1848) nota kitabının girişinde ayin müziği reformunun, "ilerleme çağı" diye adlandırdıkları kendi zamanlarında mutlaka gerekli olduğunu belirtiyorlardı.[29] Nota kitabının önsö-

25 Viyana'daki Sefarad Yahudi cemaatinde ayin müziği reformu için bkz. Edwin Seroussi, "The Liturgical Music of Vienna's Türkisch-Israelitische Community on the Threshold of Modernity," *Jewish Musical Modernism, Old and New*, ed. Philip V. Bohlman (Şikago: University of Chicago Press, 2008) içinde, 55-79. Prag'taki Yahudiler de 1830'larda dini ayinlerinde orgu kullanmaya başlamıştı.

26 Bkz. Philip V. Bohlman, Composing the Cantorate: Westernizing Europe's Other Within," *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, ed. Georgina Born ve David Hesmondhalgh (Berkeley: University of California Press, 2000) içinde, 187-212.

27 Bkz. Basiliki Seirinidou, "Κοσμοπολιτισμός, Μοναρχία και πολυεθνική πραγματικότητα. Η Βιέννη των Ελλήνων και του Ρήγα" (Kozmopolitlik, monarşi ve çok etnisiteli gerçeklik: Yunanların ve Rigas'nın Viyana'sı), *Mnimon* 21 (1999): 189-200.

28 Anastasios Pallatidis, *Υπόμνημα ιστορικόν περί αρχής και προόδου και της σημερινής ακμής του εν Βιέννη Ελληνικού συνοικισμού, αυτοσχεδιασθέν αφορμή της νεώστι γενομένης μεταρρυθμίσεως της εκκλησιαστικής ημών μουσικής εις το τετράφωνον* (Viyana'da Yunan yerleşiminin başlaması ve bugünkü zirvesine ulaşması hakkında, kilise müziğimizin dört sesliliğe geçtiği yeni reforma göre uyarlanmış tarihsel rapor) (Atina: Noti Karavia, tarihsiz; ilk baskı Viyana: Antoniu Benku, 1845), 50-52.

29 İ. Haviaras ve B. Randhartinger, *Ύμνοι της Θείας και Ιεράς Λειτουργίας Ιωάννου του Χρυσοστόμου και Βασιλείου του Μεγάλου Ακολουθίας* (Ayios Ioannis Hrisostomos ve Ayios Vasilios o Megas kutsal ayinleri için ilahiler) (Viyana: Antoniu Benku, 1848). İlahi partisyonları Viyana'nın önde gelen tacir ailelerinden Sinas'a adanmıştı (ve muhtemelen onlar tarafından desteklenmişti).

zünde işaret edildiği gibi, ayin müziği reformu Rum Ortodoks cemaatinin yönetim kurulunun genel toplantısında oylanmış ve oybirliğiyle kabul edilmişti. Gene de kilise bölgesi mensupları çoksesli ayin müziğinin Paskalya, Pentecost ayinleri ile cenaze törenleriyle sınırlandırılmasına karar verdiler. Önsözde Avrupa'daki Ortodoks kiliselerinde ayin müziğinde reform çabalarının ilk olarak Habsburg topraklarında yaşayan Ortodoks Slav toplumlarla İyonya Adaları kilise müziğinde ortaya çıktığı ve daha sonra Avrupa'daki diğer Rum Ortodoks topluluklarca taklit edildiği de kaydediliyordu. Burada ayrıca, Manchester ve Trieste kiliselerine de çoksesli müziğin girmiş olması talebi artırdığı için, ilahi nota kitabının ikinci baskısının yapılmakta olduğu ilan ediliyordu. Gerçekten de ilahi nota kitabına eklenen aboneler listesi, Avrupa'da yaşayan Rallis, Skaramankas, Skilitzis, Rodokanakis, Mavrokordatos, Maraslis ve Zarifis gibi ileri gelen varlıklı Yunan ailelerinin ayin müziği reformuna verdikleri desteği doğrulamaktadır.

Viyana'daki Osmanlı uyruğu Rumların kilisesinde reforme edilmiş çoksesli ayin müziği resmi onay almakta o kadar talihli değildi: bu yenilik 1846'da Patrik Anthimos'un mektubunda "yabancı" ve "kilisenin itibarına uygunsuz" olarak eleştiriliyordu.[30] Topluluğun ileri gelenleri İstanbul'daki patriğe Nisan 1847 tarihli savunma mektuplarında, özellikle "sanatsal ve armonik" müziğin kiliselerden tiyatro ve kafelere kadar her yerde mevcut olduğu büyük bir kentte, Rum Ortodoks kiliselerinde icra edilen mevcut ayin müziğinin dindarları dini törenlere çekmekte yetersiz kaldığını öne sürüyorlardı.[31] Gene de, Avrupa Rum Ortodoks kiliselerindeki, mimarının İoannis Haviaras olduğu bilinen reforme edilmiş ayin müziği, bu yüzyıl boyunca batılılaşmış kilise müziğinin destekçileri ve karşıtları arasında bir anlaşmazlık konusu olarak sürdü.

1858'de yayınlanan ilginç bir inceleme, çoksesli kilise müziğine karşı argümanı açısından aydınlatıcıdır. Marsilya'daki Rum Ortodoks Kilisesi papazı, Başrahip (Eğribozlu) Nathanail İoannis, Haviaras'ın çoksesli ayin müziğinin Marsilya Rum Ortodoks Kilisesi'nde icra edilmesinin arifesinde bir konuşma yazdı. Papaz konuşmasında batılılaşmış ayin müziğini,

30 Formozis, "*Οι Χωροδιακές εκδόσεις*," 55.
31 Age., 50-51.

özellikle kilise kanunlarına ve teksesli söyleyişi dini törenler için uygun olarak saptayan ve herhangi bir yeniliği yasaklayan ekümenik sinodların kararlarına işaret ederek, reddediyordu.[32] Ancak N. İoannis'in görevli olduğu bölge kilisesi yönetim kurulunun papazın görüşlerine katılmadığı anlaşılmaktadır, çünkü İoannis'in konuşmasını Marsilya'da yapmasına izin verilmemiş, o da bunu Siros Adası'ndaki Ermupoli'de yayınlamak zorunda kalmıştı. İoannis, Haviaras'ın müziğini kabul etmemenin yanı sıra, Rus Ortodoks kilisesinin ayin müziğini Marsilya'daki Rum Ortodoks bölge kilisesi için bir model olarak almayı da reddediyordu, çünkü belirttiğine göre birincisi Rusya'nın kendi milliyeti, hükümeti ve dili vardı, ikinci olarak da Marsilya'daki Rum Ortodoks kilisesi Yunanistan'daki kiliseye karşı sorumluydu (*ipagetai*).[33]

Bu polemikçinin yürüttüğü mantığın önerdiği gibi, ayin müziğinde değişiklik izni, kilisenin yargı yetkisi konularıyla büyük ölçüde ilgiliydi. Çarpıcı bir örnek vermek gerekirse: 1863'te Rum Ortodoks Patrikhanesi, Mısır'daki Rum Ortodokslarla kiliseleri üzerindeki kontrolünü yitirdiğini kabul etmek zorunda kalmıştı. Dolayısıyla 1870'te İskenderiye Rum Ortodoks Patriği seçilen yeni patrik, Yunan Devleti'nin etkisi altındaydı.[34] Yalnızca üç yıl sonra, 1873'te İskenderiye Rumları ayinlerinde çoksesli müzik icrasını benimsediler. Ayin müziklerinin reformu için Panayotis Gritsanis'i[35] davet ettiler; Gritsanis İyonya Adaları'nın kilise müziği hakkındaki yakın tarihli çalışmasıyla (1867) tanınıyordu.[36] Daha sonraki bir

32 *Λόγος Περί Εκκλησιαστικής Μουσικής Συντέθεις υπό Ναθαναήλ Ιωάννου Ευβόεως εφημερίου της εν Μασσαλία Ελληνικής Ορθόδοξου Εκκλησίας* (Marsilya'daki Rum Ortodoks kilisesi papazı Evialı (Eğribozlu) Nathanail İoannis tarafından hazırlanan kilise müziği üstüne konuşma) (Ermupoli: G. Melistagos Makedonos, 1858), 11-12.

33 Age., 13.

34 Bkz. Alexander Kitroeff, "The Transformation of Homeland–Diaspora Relations: The Greek Case in the 19th–20th Centuries," *Proceedings of the First International Congress on the Hellenic Diaspora, from Antiquity to Modern Times*, cilt. 2, ed. J. M. Fossey (Amsterdam: J. C. Gieben, 1991) içinde, 233–250, 241'de. İskenderiye Rumlarının "helenleşmesine" işaret eden Kitroeff, Yunan konsolosu Rizos ile İskenderiye'nin batılılaşmış seçkinlerinin cemaatin adını "Rum-Mısır Ortodoks cemaati"nden "İskenderiye'nin Helen cemaati"ne çevirdiklerini yazmaktadır.

35 Panayotis Gritsanis 1835'de Zakinthos'ta doğdu. 1865 ile 1873 arasında Napoli'de hem geleneksel ayin müziği, hem de Batı müziği eğitimi aldı. Müzik üstüne değişik incelemeler de yayınlamıştır. Papadopulos, *Συμβολαί εις την Ιστορίαν*, 470–471.

36 Panayotis Gritsanis, "Περί της των Ιονίων Νήσων Εκκλησιαστικής Μουσικής" (İyonya Adalarının kilise müziği üstüne), *Ethnikon Imerologion Vretu* 8, no. 1 (1868): 325-336.

makalesinde (1870) Gritsanis İyonya Adaları'nın kilise müziğinde var olan armoninin (*kata praktiki*), geleneksel teksesli ayin müziğinin geliştirilmesi için kullanılabileceğini kaydetmişti.[37] Gritsanis, İskenderiye Ortodoks Kilisesi'ndeki ritüel müziği reforme etme girişiminde Haviaras'ın sisteminden unsurlar benimsedi ve bunları kendi düzeltmeleri ve besteleriyle tamamladı. İskenderiye'deki çoksesli kilise korosu yalnızca altı yıl sürdürülebildi ve mali nedenlerle sona erdirilmek zorunda kalındı.

Gritsanis'in Yunan Kilisesi Kutsal Sinodu'na sunduğu ikinci makalesi, Osmanlı İmparatorluğu dışından, Rum Ortodoks Patrikhanesinin desteklediği geleneksel ritüel müziğine karşı özellikle sert bir eleştiri sergilediği için önemlidir. Bu metindeki çarpıcı ve cesur argümanlardan biri, Rus Ortodoks kilisesindeki müziğin, Patrikhanede onaylanan ve icra edilen ayin müziğinden çok daha görkemli ve bilimsel olduğuydu.[38] Gritsanis ayrıca Osmanlı yönetiminin müzik sanatı ve bilimindeki ilerlemeyi engellediğini, Rum Ortodoks kiliselerinde hâlâ teksesli müziğin sürdürülmesinin nedeninin bu olduğunu da vurguluyordu.[39] Gritsanis gibi reformcular açısından, Batılılaşmış kilise müziği Yunan ulusuna Avrupa ailesinin bir mensubu olma hakkı verecekti. Bunu da gerçekleştirmek için, diyordu yazar, hem geleneksel kilise, hem de Batı müziğine hâkim olan ve "bilimsel" bir ilahi okuma sanatına katkıda bulunabilecek, nitelikli kilise müzisyenleri yetiştirilmeliydi.[40]

"Coşkulu ve Sevinçli Ezgilere Karşı Taş Gibi bir Duyarsızlık Kavradı Bizi:" Dini İbadet ve İstanbul'daki Rum Ortodoks Cemaati

Ayin müziği çoğu kez, bir topluluk içindeki bağları güçlendirmenin aracı olan, dokunaklı ve duygusal bir dini ibadet tecrübesi yaratır. Örneğin Lutherci Protestan gruplar gibi Hıristiyan topluluklara ilişkin araştırmalar, okunan metnin duygusal gücüne ve bir topluluğun oluşumunda birlikte şarkı söylemenin rolüne dikkat çekmiştir.[41] Antropologlar için müzikteki

37 Gritsanis, *Το Περί της Μουσικής*, 20.

38 Age., 20.

39 Age., 23-25. Gritsanis'in, Üç Hoca diye adlandırılan kişilerce icat edilen ve 1814'den beri kullanılan yeni nota sistemini övdüğünü ve bunu Batı müziği ilkelerine bir adım daha yakınlaşmak olarak gördüğünü belirtmek gerekir (bkz. 26).

40 Gritsanis, *Το Περί της Μουσικής*, 20.

41 Protestan cemaatlerinin oluşumunda ayin müziğinin rolü için bkz. Patrice Veit, *Das Kirchenlied in*

grup oluşturma potansiyeli, özellikle de kimi ritüellerde, o sırada yaşayanların ölülerle temasa geçtikleri hayali bir katılımın olasılığından kaynaklanmaktadır.[42] Benzer biçimde, ünlü bir bilim insanının saptadığı gibi, dini ritüel zaman üstü niteliğiyle topluluğun, ölüm ve çürümeden muaf tutulmuş, kalıcı bir şey olduğunu teyit eder.[43] Ritüel ile topluluk arasındaki ilişkiye bu bakış, ayrıca bir topluluğun estetik geleneklerindeki ya da onun "yüksek kültür"ündeki bir çöküş korkusunun, toplumsal düzenin kaderi hakkındaki korkuyla sıkısıkıya bağlantılı olduğuna işaret edebilir.[44] 19. yüzyılda İstanbul'un önde gelen muganniler inden Panayotis Kilçanidis[45] Rum Ortodoks cemaatinin spiritüel davranışına ilişkin bir kaygıyı ifade ederek, ilahi kitabı *Néον Αναστασιματάριον*'un (Yeniden Diriliş Ayininin Yeni Mezmurları) önsözüne şunları yazmıştı: "*Yeniden Diriliş*'in kiliselerde her Pazar söylenen mutlu ezgileri bizi, bunları yazıp besteleyen Babalarımızı [Kilise Babaları] olduğu kadar etkileyip sevindiriyor mu? Bu coşkulu ve sevinçli ezgilere karşı taş gibi bir duyarsızlığın (*anesthisia*) bizi kavramış olması ve ayinin zorunluluktan gerçekleştirdiğimiz ağır bir yük haline gelmesi, birçok kişinin homurdanması üzücüdür."

Böylece Kilçanidis Kilise Babalarına değinerek, izleyicilerini dindarlık örnekleri olarak onların peşinden gitmeye ve onların dini ritüel karşısında duydukları heyecan ve hevesle ayine katılmaya davet ediyordu. Muganninin, ilahi olanın düşünülmesi ve hissedilmesinde yaşanan kaybı, müzik bilgisindeki ayin müziğinin güzellik ve saflığının kaybına yol açan çöküşe bağlaması ilginçtir: "Bu kötülüğün birinci nedeni ilahilerin anlamını ve ruhunu yitirmiş olmamızdır ve bunların içindeki gerçeklerin kurtarıcı

der Reformation Martin Luthers: Eine Thematische und Semantische Untersuchung (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1986).

42 Ruth Finnegan, "Music, Experience, and the Anthropology of Emotion," *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, ed. M. Clayton, T. Herbert, ve R. Middleton (Londra: Routledge, 2003) içinde, 181–192, 187'de.

43 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1997), 461.

44 19. yüzyılda Yunan aydınları Plato'nun "Hiçbir yerde şiir ve müzik biçimleri, kentin en önemli yasalarında değişiklik olmadan, değişmez," (Plato, *Republic* 4.424c) ifadesine sık sık atıfta bulunurlardı.

45 Panayotis Kilçanidis (ö. 1890'lar) aslen Bursalı'ydı. Gerek kilise, gerekse Osmanlı saray müziği hakkındaki derin bilgisiyle tanınırdı. 1868'de açılan Patriklik Musiki Okulunda ders verirdi. 19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'da çok sayıda musiki cemiyetinin kuruluşunda ve sürdürülmesinde de aktif bir rol oynamıştı.

gücünü kavramadan, anlayıştan gelen duyguyu ve hazzı hissedemeyiz. İkincisi, cehalet nedeniyle müzikal estetiği yitirdik, keyfi olarak dizeler ve melodiler (*theses*) ekledik ve dinsel melodinin saflığını bozduk."[46]

Kilçanidis, ilahi kitabının girişinde ifade ettiği, zamanının Ortodoks Hıristiyanları arasında dini ibadetin durumuyla ilgili hoşnutsuzluğunda yalnız değildi. Altı yıl önce İstanbul'un Rum cemaatinde tanınmış bir kişi olan gazeteci İoannis M. Raptarhis[47] döneminin Rum Ortodoks kiliselerindeki ayinlere ilişkin şikâyetler ve eleştirilerle dolu uzun bir makale yayınlamıştı.[48] Raptarhis Kilise'ye onur ve istikrarını yeniden kazandırma kaygısındaydı. Makale daha geniş bağlamda, giderek daha keskinleşen Bulgar sorunuyla ilgiliydi. Makalesinde buna tepki veren Raptarhis kilisenin ve cemaatinin birliğinin korunması çağrısı yapıyor ve meseleye bir çözüm olarak (örneğin, birkaç yıl sonra Patrik II. İoakim'in izleyeceği gibi) sert politikalar yerine reformcu ve iyileştirici önlemlere inancını açıklıyordu.[49] Yazar tek tip bir ayinin Ortodoks Hıristiyan cemaatini bir arada tutacağı görüşündeydi. Raptarhis maka-

46 Panayotis Kilçanidis (Bursa/Proussalı), *Νέον Αναστασιματάριον* (Yeniden Diriliş ayininin yeni mezmurları) (Konstantinopolis: S. Ignatiadis, 1866), γ'–δ'.

47 İoannis M. Raptarhis gazeteci ve 19. yüzyıl ortalarında İstanbul Rum cemaatinin önde gelen üyelerinden biriydi. Halki'deki Ticaret Okulunu bitirmişti. *Eptalofos* (1862-1865) dergisinin yayıncısı olarak tanınırdı. Raptarhis astronomiyle de ilgiliydi. *Ο Έναστρος Ουρανός ήτοι Εγχειρίδιον Πρακτικής Αστρονομίας* (Yıldızlı Gökyüzü ya da pratik astronominin elkitabı) başlıklı bir inceleme yayınlamıştı. İstanbul'da, Patrikhanenin ve Milletin Büyük Okulunun da bulunduğu, geleneksel Rum mahallesi Fener'de yaşamıştı. Raptarhis için bkz. Manuil Gedeon, *Αποσημειώματα Χρονογράφου* (Tarihçinin notları) (Atina: Phinikos, 1932), 35. 52.

48 İoannis M. Raptarhis, *Πικρά η αλήθεια: ή Η κατ' αντίθεσιν της οσημέραι εν τοις ιεροίς ναοίς αυξανομένης εξωτερικής πολυτελείας και μεγαλοπρεπείας, ελάττωσις του θείου εσωτερικού διακόσμου* (Gerçek Acıdır: Kutsal kiliselerin dışlarında lüks ve görkemin artışı ile bunların içindeki ilahi tezyinin gerileyişi arasındaki zıtlık) (Konstantinopolis: O Bizas, 1860).

49 II. İoakim patriklik tahtına oturur oturmaz üç metropoliti –Makariopolisli [Veliko Tarnovo/Tırnova, Bulgaristan) Hilarion, Dirrahiolu [Durres/Draç, Arnavutluk] Aksentios ve Filippopolili [Filibe, Bulgaristan] Paisios– görevden aldı. Açık bir kanıt bulunmamasına karşın, Raptarhis'in kiliselerin durumu hakkındaki polemikçi makalesi onun kilise politikalarındaki tutumuyla ilişkili olabilir. Raptarhis, II. İoakim'in, Yeorgios Zarifis ve Hristakis Zografos gibi bir grup İstanbullu tüccar ve bankacının desteğiyle patrik seçilmesinden hemen sonra, "Πικρά η αλήθεια"ı ["Gerçek Acıdır"] yazdı. İstanbul'un Rum Ortodoks cemaatindeki siyasi kamplaşmalar için bkz. Dimitrios Stamatopoulos, *Μεταρρύθμιση και Εκκοσμίκευση. Προς μια ανασύνθεση της ιστορίας του Οικουμενικού Πατριαρχείου τον 19ο αιώνα* (Reform ve Sekülerleşme: Ekumenik Patrikliğin 19. yüzyıl Tarihinin Rekonstrüksiyonuna Doğru) (Atina: Alexandria, 2003), 154-155. Raptarhis'in II. İoakim'e muhalefetini ima eden bir diğer kanıt, Patriklik arşivcisi Manuil Gedeon'un Raptarhis'in II. İoakim'i tahttan indirmek için Arta Metropoliti Sofronios ile işbirliği yapan bir grup hiciv yazarı arasında olduğunu belirtmesidir. Gedeon, *Αποσημειώματα Χρονογράφου*, 63.

lcsindc Ortodoks kilisclerindc halcn düzcnsizlik olduğuna dikkat çekiyordu; ona göre bunun nedeni ayinin birden fazla dilde (Rumca ve Slav dilleri) ve ahenksiz bir müzikle gerçekleştirilmesinden kaynaklanıyordu. Gazeteci ilahi melodinin "tek seste ve tek dilde" egemen olmasını diliyordu.[50] Raptarhis ayrıca "Bulgar" kiliselerinin taleplerinin "kutsal [Ortodoks] kiliselerin sağlamlığına" zarar vereceğinden kaygı duyuyor ve bunların "kilisenin istikrarını ve birliğini" tehlikeye atma ve "insanları[mızın] birliğini parçalama" tehdidi taşıdığını söylüyordu.[51]

İstanbul'daki Rum Ortodoks cemaatinin bazı kesimlerinin dinin çok geçmeden manevi gücünü ve çekiciliğini kaybedeceğine ilişkin korkuları belki de çoğu Yunanistan'da olmak üzere çağdaşlarınca paylaşılan, Ortodoksluğun çok siyasallaştığı kanısıyla ilişkiliydi. Yunanistan'daki kiliseyi inceleyen bir araştırmacının belirttiği gibi, 19. yüzyıl Yunanistan'ında Ortodoksluk siyasi ve dini danışmanların elinde "ulusal kimlik ve ideolojinin bir bileşeni" olarak "dinsizleştirilmiş" ve bir inanç olmaktan daha çok siyasal-dinsel bir ideolojiye dönüştürülmüştü.[52]

Bununla bağlantılı olarak, Raptarhis dini kurallara uyma hevesinde bir azalma olduğunu acı acı ima ediyordu. Yazar "tüm kilisedeki çöküş ve bezginlik döneminde" ya da "Tanrı'ya itaatteki uyuşukluk, rehavet ve affedilmez ihmal nedeniyle" gibi ifadeler kullanıyordu.[53] Gerçekten de, İstanbullu Rum Ortodoks burjuva bir ailenin tanınmış bir üyesinin dini kurallara uyma kararlılığına ilişkin aşağıdaki ifade, bu resme uygun gözükmektedir. Yeorgios L. Zarifis büyükannesi Eleni Zarifis için, "iyi bir Hıristiyan'dı," diye yazıyordu, "ama dini inancını ifadede özel bir şevk sergilemezdi." Şöyle devam ediyordu: "Kiliseye yalnızca Pazarları ve büyük yortularda gider, akşam ayinlerine, dualara ya da Paskalya öncesi Meryem Ana için Cuma duasına asla gitmezdi. Yılda dört ya da beş günden fazla oruç tutmazdı. Ayrıca onun, o dönemin diğer ev kadınlarının yaptığı gibi ikonalarının bakımını bizzat yaptığını hiç görmedim.

50 Raptarhis, *Πικρά η αλήθεια*, 20.

51 Age., 52.

52 Antonis Manitakis, *Οι Σχέσεις της Εκκλησίας με το Κράτος-Έθνος. Στη Σκιά των Ταυτοτήτων* (Kilise ile ulus devlet arasındaki ilişkiler: Kimliklerin gölgesinde) (Atina: Nefeli, 2000), 80.

53 Raptarhis, *Πικρά η αλήθεια*, 5.

İnancı muhtemelen içseldi; ancak kiliseyle ve ritüelin simgeleriyle ilişkisi tümüyle biçimseldi."[54]

Raptarhis makalesinde sıradan kilise mensuplarından çok, bölge kiliselerinin yönetiminde yer alan ve manevi yaşam ve dini ibadetteki çöküşten sorumlu tuttuğu önde gelen kişilere saldırıyordu. Bu noktada, 1858 dolaylarında imparatorluktaki Rum Ortodoks cemaatlerin mali idaresinde meydana gelen büyük bir değişikliği kaydetmemiz gerekir. O tarihe kadar bölge kiliselerinin mali idaresi Patrikhanenin doğrudan kontrolü altındaydı. Ancak Rum Patrikliği Nizamatının yürürlüğe girmesiyle, Rum Ortodoks cemaatlerin mali işlerinin yönetimi, merkezi cemaat konseylerine ve okul ve kiliselerin yönetimlerine, yani üyeleri seçilmiş, din adamı dışındaki temsilciler olan komitelere devredildi.[55] Raptarhis'in kilise yönetimlerini eleştirdiği konular arasında, kilise binalarının dış görünümlerine aşırı miktarda para harcanması da vardı. Bu eğilimi ibadette içtenlik ve coşku talebine karşıt görüyordu. Makalesinde bu yakarıyı güçlü ve etkili biçimde ifade ediyordu: "Gün be gün, [kiliselerin] dış dekorasyonu artarken, ne yazık ki dinin, deyim yerindeyse, orijinalliği azalmaktadır; bugün her şey formaliteyle sınırlanmıştır, birçok gerçek ve sağlıklı ilkeler yanlış anlaşılmaktadır."[56] Formalitenin karşıtı olarak anlamaya ve anlama yapılan bu vurgu, ya da ima edilen içsel ile dışsal ikilemi, bize 18. yüzyıl Avrupa burjuvazisinin dini tecrübe kavramlarını anımsatmaktadır. Örneğin, 18. yüzyıl sonlarında Almanya'nın aristokrat ve burjuva müzik çevrelerinde, ideal "gerçek kilise müziği"nin amacı "dışsal duyulara hitap etmek değil ... aksine derin duyguların harekete geçirilmesi ve ruhun ulviyetle yükseltilmesi" olmalıydı.[57]

54 Yeorgios L. Zarifis, *Οι αναμνήσεις μου. Ένας κόσμος που έφυγε Κωνσταντινούπολη 1800– 1920* (Anılarım: Kaybolan bir dünya, Konstantinopolis 1800-1920) (Atina: Trohalia, 2002), 82.

55 Soula Bozi, *Ο Ελληνισμός της Κωνσταντινούπολης. Κοινότητα Σταυροδρομίου-Πέραν 19ος–20ος Αιώνας* (Konstantinopolis Helenizmi: 19.-20. yüzyılda Stavrodromi-Pera cemaati) (Atina: Ellinika Grammata, 2002), 76-77.

56 Raptarhis, *Πικρά η αλήθεια*, 11.

57 Magazin der Musik, cilt 1, ed. Carl Friedrich Cramer (1783), 147, Gottfried Eberle, "'Ein moralisches Institutaus vernuenftigen Wesen': Zur Soziologie der Sing-Akademie zu Berlin im 19. Jahrhundert," den naklen, *Les societes de musique en Europe 1700-1920: Structures, pratiques musicales, sociabilites*, ed. Hans Erich Boedeker ve Patrice Veit (Berlin: BWV, 2007) içinde, 131-156, 133.

Belirtildiği gibi, Raptarhis bölge kilise yönetimlerinin üyelerini, etkileyici kiliseler inşa etmekteki gayretliliklerinin aksine, uygun papaz ve muganniler seçmekteki başarısızlıkları nedeniyle ayinlere yeterince özen göstermemekle suçluyordu.[58] Yazar kilise binalarının güzelliğine benzer biçimde ayin sırasında kilise düzeninin korunmasını ve armonik ve doğru bir dini söyleyişi sağlamak için uygun koro şeflerinin istihdam edilmesini tavsiye ediyordu.[59] Ayin müziğiyle ilgili olarak ayrıca ağırbaşlı bir biçimde icra edilen, intizamlı, geleneksel teksesli söyleyişin geliştirilmesi zorunluluğunu da vurguluyordu. Şöyle yazıyordu: "Öncelikle kutsal ayin sırasında teganni net ve açık olmalı ve gerekli ilgi ve saygı gösterilerek icra edilmelidir. Her durumda, yeni ve farklı olan yerine, bütünleşmiş, homojen ve eski tarz söyleyiş egemen olmalıdır."[60]

Rum Ortodoks Orta Sınıf ve Dini Musikinin Estetiği

Etnik ve kültürel ayrımın önemli bir etiketi olmasının yanı sıra, müziğin diğer sanatlardan farklı olarak maneviyat ve büyük bir derinlikle yakından bağlantılı görülmesi nedeniyle, toplumsal farklılıkları belirlemekte özel bir gücü vardır. Ünlü sosyolog Pierre Bourdieu estetik eğilimi "toplumsal alanda ayrıcalıklı bir konumun belirgin bir ifadesi" olarak nitelemiş ve diğer farklılık işaretleyicileri arasında müziği, orta sınıf grupların özel dikkatini gerektiren bir kültürel mülkiyet saymıştır.[61] Bourdieu'nün ikna edici bir gözlemi de, insanlarla ilişkisini ruh ile beden arasındaki ilişki biçiminde kavramsallaştıran burjuva dünyasında "müziğe duyarsız" kalmanın özellikle utanç verici, materyalist bir kabalığı temsil ettiğidir.[62]

Bu nedenle İstanbul'daki Rum Ortodoks orta sınıfın kutsal müziğini iyileştirmek üzere harekete geçmesiyle yeni ve şatafatlı kutsal yerler inşa etmesi, bizi müzik, daha somut olarak da dini müzik ile sosyal sınıf arasındaki ilişkiyi düşünmeye yönlendirmelidir. Müzik konusunu derinleş-

58 Bkz. Raptarhis, *Πικρά η αλήθεια*, 16 ve 21.
59 Age., 15.
60 Age., 35.
61 Pierre Bourdieu, "The Aesthetic Sense as the Sense of Distinction," *The Consumer Society Reader*, ed. J. B. Schor ve D. B. Holt (New York: The New Press, 2000) içinde, 205-211, 205 ve 209'da.
62 Pierre Bourdieu, Distinction: *A Social Critique of the Judgment of Taste* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984).

tirmeden önce, dini müziğin icra edildiği fiziksel ortam, yani kiliseler hakkında daha fazla ayrıntı vermek isterim. Birinci Bölümde belirttiğim gibi, bu dönemde Rum Ortodoks burjuvazisinin kilise yapımı hem bir dinsel kimlik performansı, hem de güç sergilenmesiyle ilgili bir öneme sahipti. Bu açıdan, Stavrodomi/Pera'da kapılarını 9 Nisan 1861'de açan Ayios Konstantinos Kilisesi, 1804'ten beri var olan, mütevazi Panayia Kilisesi'nden oldukça farklıydı. Bunlardan birincisinin modern bir yapısı ve simetrik bir planı vardı ve ön cephesi, Méropi Anastassiadou-Dumont'un ifadesiyle, "kentsel planlama reformlarının kalbinde yatan estetik bir kaygıyla... bir düzen çağrısı"nı simgeleyen bir saatle bezenmişti.[63] Tarihçinin ayrıca belirttiği gibi, 19. yüzyıl ortalarında Pera/Beyoğlu bölge kiliseleri çevresinde oluşan yeni mahalle Patrikhaneden belli düzeyde bağımsızdı; kilise inşası için Patrikhaneden hiç mali yardım alınmaması da bunun göstergesiydi.[64]

Gazeteci İoannis Raptarhis'in hicvedici eleştirisinde çevresindeki savurgan biçimde yapılmış kiliselere saldırdığında, özellikle bu kiliseyi mi düşündüğünü bilmiyoruz. Tekrarlarsak, yazar kilise inşasındaki savurgan bezemeleri, kiliselerin aşırı pahalı maddi donanımı ile kutsal ayinlerin ruhsallığı arasında bir uzlaşmaya varılan, bir ödün verme durumu olarak görüyordu. Kuşkusuz kiliselerin süslenmesi konusundaki bu müsrif harcamalara göndermelerin, orta sınıflara tutumluluk tavsiye eden, lüksü cemaatin sağlamlığına zararlı bir hastalık olarak niteleyen mevcut söylemler çerçevesine girdiği düşünülebilir.[65] Ancak ben Raptarhis'in ifade ettiği söylemin gösterişçi tüketime basit bir saldırıdan öte çıkarımları olduğu kanısındayım; bu söylem belli bir değerler sistemine ve kutsal ile seküler alanlar arasında köprü kuran, ama aynı zamanda bunları ayıran bir hiyerar-

63 Méropi Anastassiadou-Dumont, "Construction d'églises et affirmation identitaire: L'installation des Grecs orthodoxes à Péra/Beyoğlu (Istanbul) au XIXe siècle," *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* 107–110 (Eylül 2005): 195.

64 Age., 199.

65 Bir örnek verirsek: 1865'te, İzmir'de Ayia Fotini Rum Ortodoks Kız Okulunun açılış töreninde okul müdürü Sapfo Leondias, kadınların, asıl günah kibirin bir işareti olarak gördüğü lükse eğilimi konusunda bir konuşma yapmıştı; bkz. *Peri polyteleias Logos*, yazan S. Leondias, 14 Mart 1865, *Amalthia*, İzmir. 19. yüzyılda tüketim ve Osmanlı Rum orta sınıfı için bkz. Haris Exertzoglou, "The Cultural Uses of Consumption: Negotiating Class, Gender, and Nation in the Ottoman Urban Centers during the 19th Century," *International Journal of Middle East Studies* 35 (2003): 77-101.

şik düzene işaret ediyordu, dahası (estetik) dini sanat/müzik kavramlarıyla da kritik bir ilgisi vardı.

Kutsal ve seküler ikilemi kendini en açık biçimde muganniler in ücretlendirilmesi meselesinde gösteriyordu. Tipik olarak, Rum Ortodoks kiliselerinde istihdam edilen muganniler bölge yönetiminden aylık maaş alırlardı. Ancak maaşlarına ek olarak, ayin sırasında dolaştırılan bağış çanağında toplanan paradan da bir pay alırlardı. İyi ve yetenekli muganniler cemaati memnun ettikleri ve cemaat de bu hoşnutluğu maddi olarak ödüllendirdiği için, kilise yönetimlerinin iyi muganni istihdam etmekte çıkarları vardı. Ne var ki bu durum muganninin ayindeki konumuyla ilgili olarak bir paradoks yaratıyordu. Maneviyatı maddiyattan kesinlikle ayıran modern burjuva düşünce, muganninin neredeyse dünyevi ile ilahi arasında bir arabuluculuk yaparak ruhu göklere yükseltmesini bekliyordu. Ama muganninin gerçekte dört gözle beklediği, ayin sırasında toplanan paradan edineceği maddi kazancıydı.[66] İoannis Raptarhis'in makalesinden aşağıdaki alıntı bu iki birbirinden farklı hayal edilen alemin birbirine karışmasına olanak sağlayan uygulamalara, özellikle de manevi olana maddinin dahil edilmesine duyulan hoşnutsuzluğu açıkça kanıtlamaktadır:

> Hıristiyan'ın dikkatini dağıtan, ilahi ibadetin görkemini bozan, ruhu maddeye geri çağıran, Tanrı'nın tapınağını kargaşa ve gürültüyle dolduran ve onu bir dua evinden, bankerlerin ve tefecilerin işyerine, kaynamış buğday satıcılarının alışveriş batakhanesine çeviren o yoz ve kökleşmiş, ilahi ibadet sırasında bağış çanağı dolaştırma âdeti! Ne denli sefiliz, maddiyi maddi olmayanla, dünyeviyi göklerle karıştıran, başka deyişle her tersyüz olmada maddiye doğru yuvarlanan bizler![67]

66 Sosyal müzik tarihçisi Richard Leppert ev piyanosunu, burjuvazinin materyalist tüketiciliğiyle maneviözlemleri arasındaki çelişkinin bir simgesi olarak görmüştür. Leppert piyanonun fiziksel varlığının "genel olarak maddiyatçılığı fetişleştirdiğini, aynı zamanda da alette çalınacak müziğe tam da tinselliği nedeniyle değer verildiğini" belirtmiştir. Richard Leppert, *The Sight of Sound: Music, Representation and the History of the Body* (Berkeley: University of California Press, 1993), 155, Derek B. Scott, *The Singing Bourgeois: Songs of the Victorian Drawing Room and Parlour*'dan naklen (Aldershot, UK: Ashgate, 2001), 207-220, 209'da.

67 Raptarhis, *Πικρά η αλήθεια*, 44.

Paranın simgesel temsilleri ve parasal ve ticari değiş tokuşların farklı toplumlardaki ahlaki değerlendirilmesi söz konusu olduğunda, Jonathan Parry ve Maurice Bloch paranın anlamlarını araştırmak yerine, tüm ticari işlem düzenlerinin anlamını ele almamız gerektiğini önermişlerdir.[68] Yazarlar bir dizi etnografik araştırmaya dayanarak iki ticari işlem düzeni, ya da verdikleri diğer adla, iki değiş tokuş döngüsü arasındaki ilişki konusunda bir eğilim saptamışlardır: kısa vadeli bireysel işlemler ve uzun vadeli güçlendirici döngüler. Araştırmacılar birçok toplumun, uzun vadeli düzenin sürdürülmesi bireysel kısa vadeli kazanç sağlayıcı çabalara bağımlı olduğu için, "bireysel kazanç sağlamanın meşru, hatta övülecek bir amaç olduğu belli bir ideolojik alan" yarattığını savunmaktadırlar; ancak "bu tür faaliyetler, ideolojik olarak uzun vadeli yeniden üretmeyle ilgili bir alanla eklemlenen ve ona tabi kılınan, ayrı bir alana emanet edilmiştir."[69] Bu terimlerle düşünüldüğünde, Raptarhis bir önceki alıntıda iki alan arasındaki hiyerarşinin, bireyin kısa vadeli döngüyle ilişkisinin kendi içinde bir amaç haline gelmesiyle ve kimi bireylerin "uzun vadeli döngünün kaynaklarını kendi kısa vadeli ticari işlemlerine" kaydırmalarıyla, bozulduğundan yakınmaktadır.

Manevi ve maddi düzen arasındaki modern burjuva ayırım kiliselerde ilahi okumakta profesyonellik sorunuyla yakından bağlantılıydı; burjuvalar, yaşamlarını kol emeğiyle veya ticaretle kazananlara ilahi söylettememeye çalışıyorlardı. Bu, Raptarhis'in zamanının kilise korolarına ilişkin ifadesinde özellikle belirgindir:

> Günümüz kiliselerinin çoğunda, ruhu yerden göğe yükseltmesi, onda o ilahi ve kutsal görkemi ateşlemesi ve onu tarifsiz duygularla doldurması gereken kilise müziği hakkında en küçük bilgi ya da fikirleri olmayan cahil adamlar, meslekleri itibariyle kaba, ya balıkçı ya da bakkal olan koro şeflerinin ya da mugannilerin sık sık en

68 Maurice Bloch ve Jonathan Parry, "Introduction: Money and the Morality of Exchange," *Money and the Morality of Exchange*, ed. J. Parry ve M. Bloch (Cambridge: Cambridge University Press, 1989) içinde, 1-32, 23'te.
69 Age., 26.

ahenksiz ve akortsuz seslerle tatsız tuzsuz ve inceliksiz bir melodiye düştüklerini görüyoruz.[70]

Avrupa'da kilisede ilahi söylemenin tümüyle profesyonelleşmesinden önce, kilise müzisyenlerinin sosyal kimliği yalnızca onların ana gelir kaynağına değil, ayrıca onların ekmeklerini kazanmak amaçlı diğer faaliyetlerine de bağlıydı. Arnfried Edler, 17. ve 18. yüzyıllarda Lutherci Almanya'daki kilise orgcularıyla ilgili çalışmasında, kilise müzisyenlerinin toplumsal konumunun çoğu kez gelirlerini artırmak için yürüttükleri müzik dışı faaliyetlerce belirlendiğini gözlemiştir.[71] Edler bu kilise müzisyenlerinin aynı zamanda öğretmen, bazen de yargı bürokrasisinde ve belediyelerde görevli olduklarını ve bunun onların prestijini artırdığını söylemektedir. Ancak zaman zaman bu müzisyenlerin hancı ve alkollü içki ticaretiyle meşgul kişiler olmaları, onların kimi ayrıcalık ve muafiyetlerini kaybetmelerine neden oluyordu ve müzisyenlerin bu yollardan ek gelir sağlamaları yönetmeliklerle yasaklanmıştı. Batı Avrupa'da müziğin ticarileşmesi ve profesyonelleşmesi kapitalist ekonominin ilerlemesinin ve varlıklı bir sanayi burjuvazisinin gücünün pekişmesinin bir parçası olarak gerçekleşti.[72] Buna paralel olarak müzisyenler de özel müzik derslerine ve müzik yayıncılığına talebin artması sayesinde gelir kaynaklarını çeşitlendirdiler. 19. yüzyılda İstanbul'da Rum Ortodoks kiliseleri muganniler inin müzikle ilgisi olmayan cemaat ya da belediye kurumlarında çalışmaları olağan değildi. Onların ek gelirlerinin çoğu müzik eğitimi, cemaatin okullarında koro eğitimi ve müzik yayıncılığı gibi müziğe dayalı faaliyetlerden geliyordu.

Raptarhis'in makalesinden yukarda verdiğim alıntı, dönemin muganni lerinin "cehaletinin" eleştirisi olarak da ilginçtir. Genel anlamda bir eğitim ve görgü kuralları eksikliğine değinmenin yanı sıra, bu müzik aktarımında sözel araçların ağır basmasının bir eleştirisi de olabilir. 19. yüzyılın çok geç tarihlerine kadar Osmanlı saray müziği repertuarı ve

70 Raptarhis, *Πικρά η αλήθεια*, 18.

71 Arnfried Edler, "The Social Status of Organists in Lutheran Germany from the Sixteenth through the Nineteenth Century," *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, ed. Walter Salmen (New York: Pendragon Press, 1983) içinde, 63–93, 79–81'de.

72 Scott, "Music and Social Class in Victorian London," *The Singing Bourgeois* içinde, 207.

dönemin kahvelerinde ve meyhanelerinde duyulan romantik aşk şarkıları daha sonraki kuşaklara *meşk* denilen bir sistemle (eserlerin seslendirilerek öğrenilip, hafızaya alınması yöntemiyle) geçiriliyordu.[73] Müzik yazımı, söylenen melodinin/konuşulan sözün görsel olarak sabitlenmesi modernist bir yönelim demektir.[74] Edwin Seroussi'nin 19. yüzyıl Viyana'sında modernleşen Sefarad Yahudilerinin durumunda kaydettiği gibi, "ayin müziğinin aktarımında sözelden yazılı ortama geçiş... sinagog ritüelinde zaman ve mekânın kontrolü" gibi önemli bir sonucu olan bir dönüşümdü.[75] Bu nedenle Raptarhis'in istediği gibi ritüelle müziğinin standartlaşması ve birleşmesi için, kilise müziğinin eğitiminde ve aktarılmasında yazılı ortamın (yani notaların) kullanımı kaçınılmazdı.

Büyük olasılıkla profesyonelleşmenin yolunu açacak özel bir uzmanlık talebi, "piyasa"daki muganni sayısına sınır getirme doğrultusunda bir çabayken, muganni kavramında cemaatle organik bağları olan birinden, profesyonel bir müzisyene geçiş kesinlikle müzik konusunda estetik bir kaygının gelişmesiyle ilgiliydi. Bu aynı zamanda özünde işlevsel bir dini müzik kavramından bir uzaklaşmaydı.[76] Dahası, profesyonel olarak eğitilmiş ilahi söyleme işi piyasanın mantığına göre alınıp satılabilirdi ve orta sınıfların dinsel sanata karşı tutumlarındaki içsel çelişkiye işaret ediyordu. Dinsel bir sanatta usta ve uzmanlaşmış hizmetin arz ve talebi kaçınılmaz olarak, modern burjuva kimlik için o çok değerli manevi-maddi antitezini sarsacak bir ticari işleme yol açacaktı. Kilise müziğinde dört başı mamur bir profesyonellik durumu için, 1849'da Londra'da Kurtarıcı Kilisesi korosu için dört İtalyan profesyonel şarkıcı istihdam eden Rum Ortodoks cemaatini örnek vereceğim.[77] Londra'daki Rum tüccar aileleri ve Avrupa'nın diğer yerlerindeki Rum diaspora toplumları durumunda, onların gerek profesyonel muganniler (ya da şarkıcılar), gerekse çoksesli kilise müziği tercihleri

73 Meşk kavramı ve uygulaması için bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* (İstanbul: YKY, 1998).

74 Sözellik ile okuryazarlık konusunda ufuk açıcı bir tartışma için bkz. Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (New York: Methuen, 1982).

75 Seroussi, "The Liturgical Music," 56.

76 Age., 62-63.

77 Giannis Philopoulos, *Η Πολυφωνική Εκκλησιαστική Μουσική στην Ελληνική Κοινότητα του Λονδίνου* (Londra'nın Rum cemaatinde çoksesli kilise müziği) (Atina: Parusia, 1997), 25.

müzik, burjuva kimlik ve etnik prestij arasındaki bağlantılar konusunda aydınlatıcıdır. 19. yüzyılda büyük Avrupa kentlerinde estetik olarak rafine, hoşa giden ve vakur ibadet müziği bir etnik-dinsel grubun kültürel prestiji için temel önemdeydi. İstanbullu hicivci-gazeteci Raptarhis, Rum Ortodoks kiliselerindeki ritüel ve müziğe ilişkin makalesini yazmaktaki amacını "ulusal gurur ve ulusumuza yabancılarca hakaret edilmesine tahammül edememe" olarak açıklarken, benzer bir duyguyu açıkça ifade ediyordu.[78]

Ulusla özdeşleşmesinin ötesinde, müzik toplumsal farklılığın güçlü bir belirleyicisi olagelmiştir. Sanayileşen Avrupa'nın tecrübesinde gözlendiği gibi, gösterişçi tüketim burjuvazinin simgesi olmuş ve onu alt sınıfların mensuplarından ayırmıştır. 1860'ların İstanbul'undan örnek verirsek, Pera'nın Rum Ortodoks üst sınıfları Pera Filarmoni Cemiyetindeki Batı müziği konserlerinin, Naum Tiyatrosundaki İtalyan operalarının ve Şark Tiyatrosu ile Concordia Tiyatrosundaki Avrupalı müzisyenlerin resitallerinin müdavimiydiler.[79] Yüksek bilet fiyatları olan bu tip eğlenceler, Pera seçkinlerini orta ve alt sınıf saflarından ayırıyordu. 11 Ekim 1866 tarihli bir İstanbul gazetesindeki makaleye göre, Pera'nın üst sınıf nüfusunun sık gittiği Naum Tiyatrosunda bir opera izlemek için ödenen bilet fiyatı Paris Operasındakilerden daha yüksekti.[80]

Estetik değerlendirme grup bilinci için hep temel önemde olmuştur. İngiliz müzikolog Simon Frith toplumsal grupların önce bazı değerler üzerinde fikir birliğine varıp sonra bunları kültürel faaliyetlerinde ifade etmediklerini, bu grupların ancak kültürel faaliyetler ve estetik değerlendirmeler aracılığıyla kendilerini grup olarak tanımladıklarını kaydetmiştir.[81] Örneğin 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da, üst ve orta sınıfların, aşağı-orta sınıfın ve işçi sınıfının dinlediği "popüler müziğe" ilişkin estetik değerlendirmeleri epey olumsuzdu.[82] O dönemde "popüler müzik" ifade-

78 Raptarhis, *Πικρά η αλήθεια*, 19.

79 Emre Aracı, Naum Tiyatrosu: 19. yüzyıl İstanbul'unun İtalyan Operası (İstanbul: YKY, 2010), 336.

80 La Turquie, 11 Ekim, 1866, age., 320'den naklen.

81 Simon Frith, "Music and Identity," *Questions of Cultural Identity*, ed. Stuart Hall ve Paul du Gay (Londra: Sage Publications, 1996) içinde, 108-127, 110-111'de.

82 19. yüzyılın belirleyici bir özelliğinin kırsal halk müziğinden kentsel popüler müziğe geçiş olması, bu ikisini ayırt etmeyi özellikle güçleştirdi. Bu nedenle "popüler/popüler müzik" terimlerinin anlamları yüzyıl boyunca değişiklik gösterdi. Bu konuda daha geniş bir tartışma için bkz. Richard Middleton,

siyle birçok niteliğe gönderme yapılıyordu: müziğin tarzı, estetik değeri, dinleyicilerin toplumsal sınıfı ve icra edilme biçimi/yeri. Bu son noktayla ilgili olarak, İstanbullu Rum Ortodoks üst ve orta sınıflar 19. yüzyılda giderek meyhane ve kahvehane gibi popüler eğlence yerlerini, disiplinden ve ahlaksal davranıştan yoksun, heterojen ve açık yerler olarak görmeye başladılar.[83] Bu, Rum Ortodoks orta sınıf kimliğinin büyük ölçüde öz disiplin ve itidal gibi değerlerin güçlendirilmesine, aynı zamanda cemaatin yoksul ve eğitimsiz katmanlarıyla ilgili pratiklere (ve yerlere) karşı kınayıcı bir söylemin geliştirilmesine bağlı olduğunu göstermektedir. Dahası, Rum Ortodoks orta sınıfın böylesi yerlerde icra edilen müziği beğenmemesinin olası bir nedeni de popüler zevkin içgüdüsel ve mantıksız olduğu doğrultusundaki geleneksel algıydı.[84] Ancak bu tutum Rum Ortodoks cemaatin üst sınıflarıyla sınırlı değildi ve yalnızca popüler müziğin icra edildiği yerleri değil, aynı zamanda icra tarzlarını da kapsıyordu. Benzer biçimde Osmanlı Ermeni aydınları ve İstanbul'un Ermeni üst sınıfları da kahvehanelerde ve gazinolarda çalan halk ozanlarının (*aşuğ*) müziğini eleştiriyor, onların genizden seslendirmelerini, kromatik sesler kullanmalarını ve melodileri aşırı süslemelerini "zevksiz" buluyorlardı.[85] Gerek Rum Ortodoks muganni lerinin, gerekse Ermeni kilise müzisyenlerinin (*diratsu*) popüler Türk müziği ya da *aşuğ* müziğiyle sıkı bağları, üst ve orta sınıfların onlara atfettikleri (düşük) toplumsal konumda önemli bir rol oynuyordu.

Müziğin estetik değeri çoğu zaman onun ahlak düzeltici bir unsur işlevi görme gücünü belirliyordu. Derek B. Scott haklı olarak 19. yüzyıl Avrupa'sında orta sınıfların, müziğin ahlaki gücüne inandıklarını

"Popular Music of the Lower Classes," *The Romantic Age, 1800-1914*, ed. Nicholas Temperley (Londra: Athlone Press, 1981) içinde, 63-91.

83 Aleksandros G. Paspatis, *Υπόμνημα περί του Γραικικού Νοσοκομείου των Επτά Πύργων* (Yedikule Rum Hastanesi hakkında rapor) (Konstantinopolis, 1862), 275-276, H. Exertzoglou, "Η Συγκρότηση του Δημοσίου Χώρου στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο Αιώνα"dan naklen (19. yüzyılda Konstantinopolis'te kamusal alanın oluşumu), *Ο Έξω Ελληνισμός: Κωνσταντινούπολη και Σμύρνη* (Dış Helenizm: Konstantinopolis ve İzmir) (Sholi Moraiti, 2000) içinde, 15–36, 27–28'de.

84 Theodore Zeldin, "Good and Bad Taste," *A History of French Passions*, cilt 2: *Intellect, Taste and Anxiety* (Oxford: Clarendon Press, 1977) içinde, 350.

85 Lucina Agbabaian Hubbard, "The Musical World of Armenians in Constantinople," *Armenian Constantinople*, ed. Richard G. Hovannisian ve Simon Payaslian (Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 2010) içinde, 287-307, 291'de.

ve onu toplumu anarşiden kurtaracak bir araç olarak gördüklerini gözlemlemiştir.[86] Müzik eğitimi ilerici grupların zihninde etikle bağlantılı olduğundan, Rum Ortodoks kilise korolarında reform için giderek artan talep muhtemelen yalnızca bir estetik sorununu ele almaya değil, yoksul katmanlardan insanların eğitim ve disipliniyle ilgili toplumsal bir sorunu çözmeye de yönelikti. Burada koro üyesi erkek çocuklara ilişkin toplumsal söyleme de değinmek isterim. Avrupa'da 19. yüzyıl ortalarından itibaren orta sınıfların yoksul çocuklara ilişkin kaygıları giderek artıyordu. Oxford'dan (İngiltere) bir müzik profesörünün koro üyesi çocukların toplumun en alt kesimlerinden seçildiğini kaydetmesi aydınlatıcıdır. Profesör bu gençlerin "iyi eğitim görmediklerinden, ahlak ve din konularında ihmal edildiklerinden, hor görüldüklerinden, aşağılandıklarından, hafife alındıklarından ve sonunda bakımları için hiçbir yeterli tedarik yapılmadan dünyaya salıverildiklerinden" yakınıyordu.[87] Yakın tarihli bir araştırmaya göre Osmanlı İmparatorluğu'nda 1860'larda, yetim, muhtaç ve terk edilmiş çocuklar sorununun "çözümü" doğrultusunda sistematik ve kurumsal girişimler başlatılmıştı.[88] Gazeteci Raptarhis'in eleştirel makalesinde koro üyesi çocukların, kaos yaratma eğilimindeki çaresiz, disiplinsiz çocukların bir simgesi olarak ortaya çıkmaları ve –bence– yazarın cemaatin alt katmanlarına eleştiri yağdırmak için bir araç işlevi görmeleri tesadüf olmayabilir: "Çoğunlukla halkın en aşağı saflarından çekip alınan, *kanonarh* denilen çocukların ahenksiz desteği, onların akortsuz ulumalarını bu kargaşaya eklemeleri... düşünün bu Babilimsi karışımı."[89]

Aynı şekilde, izleyen bölüm Rum gazetecinin muganniler in disiplinsiz ve kaba davranışından ve bunun sonucu Rum Ortodoks kiliselerinin ritüelinde ve müziğinde meydana gelen düzensizlik ve anarşiden ne derece hoşnutsuz olduğunu göstermektedir:

86 Scott, *The Singing Bourgeois*, 217.
87 Cyril Ehrlich, *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century: A Social History* (New York: Clarendon Press, 1985), 94-95.
88 Nazan Maksudyan, *Orphans and Destitute Children in the Late Ottoman Empire*, Syracuse, New York: Syracuse University Press, [2014]..
89 Raptarhis, *Πικρά η αλήθεια*, 18.

> Bir keresinde iki muganninin ayin sırasında günün *tropario*'sunun (ilahi) seçimi konusunda fikir ayrılığına düştüklerini gördüm ve karşılıklı sataşma ve bir aradan sonra, biri ısrarla kendi ilahisini, öteki de kendi önerdiğini söyledi; sonunda biri öfkelenip, küfür ederek yerinden kalktı ve kiliseden dışarı çıktı.[90]

Raptarhis döneminin muganni̇lerini kesinlikle onaylamayan bir resim çizmektedir. Mizahtan yararlanarak bize Rum Ortodoks kiliselerinde ilahi söyleyen kişilerin neredeyse bir karikatürünü vermektedir. Onun eleştirel bakış açısının Yunanistan'da ve Osmanlı İmparatorluğu'nda ritüeli ve ayini yöneten papazların cehaletlerine ve ahlaksız davranışlarına ilişkin çağdaş söylemle uyuştuğunu kaydetmemiz gerekir. Bu söylemler yorumlanırken, bu dönemde hem Yunanistan'daki dini kurumun, hem de Osmanlı İmparatorluğu'ndaki milletlerin, Birinci Bölümde özetlenen, çok büyük dönüşümlerden geçmekte olduğunu akılda tutmalıyız. Dini müzikte reform talepleri de bu bağlamda görülmelidir. Daha fazla ilerlemeden, şimdi muganni̇lere ilişkin analizimizi derinleştirme ve bu Rum Ortodoks kilise müzisyenlerinin toplumsal kökenlerini ve istihdam yörüngelerini inceleme zamanıdır.

Muganninin "Kariyer" Çizgisi

Geleneksel olarak bir muganni kilisede ilahi söylemeye çocuk yaşta başlar, ayin müziğini daha yaşlı bir muganniden öğrenir ve ayinlerde ilahi söyleyerek pratik yapardı. Daha sonra koro üyesi olarak birinci *kanonarh*, sonra da rütbe artışı sırasıyla ikinci *domestikos*, birinci *domestikos*, ikinci muganni ya da *lambadarios* ve nihayet *protopsaltis* (birinci kantor) olabilirdi.

Osmanlı İmparatorluğu'nda profesyonel müzisyenlik, halk bahçeleri ve kahvehaneler gibi kamusal alanların sayısındaki artışa paralel olarak, 19. yüzyılın son çeyreğinde başlar.[91] Dini ilahi okuyuşundaki profesyonelleşmenin örüntüsünün dindışı müzisyenliğinkine benzer olduğunu varsayarsak, 19. yüzyıl ortalarında muganninin çoğu kez kilisenin esnaf

90 Age., 19.
91 Cem Behar, *Zaman, Mekan, Müzik* (İstanbul: Afa Yayıncılık, 1992), 37.

ya da zanaatkâr bir mensubu olması şaşırtıcı gelmemelidir. Ancak Rum Ortodoks cemaat arşivlerindeki yazışmalar muganniler in, okul öğretmenleri, papazlar, papaz yardımcıları ve toplum binalarındaki hizmetkârlara benzer biçimde, cemaat çalışanı konumunda olduğunu göstermektedir. Kimi muganniler aynı zamanda cemaat okullarında çalışıyor, yalnızca müzik değil, diğer konularda da ders vererek ek gelir elde ediyorlardı. Bir örnek verirsek, Edirnekapı'daki (Ksiloporta) Ayios Dimitrios Kilisesi'nin muganni si Vasilios Fotiadis,[92] Balat Merkezi Papaz Okulunda kilise müziği, aynı mahalledeki Kutsal Kabir Kızlar Okulunda Yunanca dersi veriyordu.

Toplumsal konum ve toplumsal kimlik açısından, muganniler cemaatin orta saflarına giriyorlardı; tipik olarak zanaatkâr, ama bazen de tacir ailelerden geliyorlardı.[93] Kökenleri bir Anadolu kenti olan bazı muganniler toplumsal kimliklerinin bir parçası olarak sürekli kendi memleketlerine değiniyorlardı; örneğin "Bursalı Panayotis Kilçanidis" ya da "Keyveli İoannis Zografos" gibi. Bu bizi şaşırtmamalıdır, çünkü 17. yüzyılda bile Osmanlı kent halkı kentsel bir kimlik duygusuna sahipti ve kendi kentlerini diğerlerinden ayırt ediyordu.[94]

19. yüzyıl İstanbul'unda, göç kökenlerini ve meslekleri birbirine bağlayan belli örüntüler vardı. Örneğin Karamanlılar (Kapadokya ve iç Anadolu'dan Türkçe konuşan Ortodoks göçmenler) geleneksel olarak bakkallık yapardı.[95] Bunu destekleyen bir kanıt, 19. yüzyıl başlarında İstanbul'daki işgücünün profiline ilişkin bir araştırmanın Haliç ve Boğaz'daki 142 bakkaldan

92 Vasilios Fotiadis 1825'te İstanbul/Samatya'da (Psamathion/Psomathia) doğdu. Kilise müziğini ünlü muganniler Onufrios Bizantios ve Stefanos Lambadarios'tan öğrendi. Bkz. Papadopulos, *Συμβολαί εἰς την Ἱστορίαν*, 461–462.

93 Buna iki örnek tüccar ailelerden gelen Panayotis Kilçanidis ve Nilefs Kamarados olabilir. Bkz. Papadopulos, *Συμβολαί εἰς την Ἱστορίαν*, 443; Yeorgios D. Kamarados-Bizantios, *Βιογραφία Νηλέως Καμαράδου, μουσικοδιδασκάλου* (Müzik öğretmeni Nilefs Kamarados'un biyografisi) (Atina, 1976).

94 Suraiya Faroqhi, *Subjects of the Sultan: Culture and Daily Life in the Ottoman Empire* (New York: I. B. Tauris, 2011), 146-161.

95 Johann Strauss, "Is Karamanli Literature Part of a 'Christian-Turkish (Turco-Christian) Literature'?," *Cries and Whispers in Karamanlidika Books*, ed. Evangelia Balta ve Matthias Kappler (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2010) içinde, 189. Bunun bir doğrulaması olarak 1839'da, hemen hepsi Kapadokya kökenli yüzü aşkın bakkal Beyoğlu'nun bekâr nüfusunun dörtte birini oluşturuyordu. Méropi Anastassiadou, *Les Grecs d'Istanbul au XIXe siecle: Histoire socioculturelle de la communaute de Pera* (Leiden: Brill, 2012), 84.

108'inin Rumlar tarafından işletildiğini göstermesidir.[96] Dolayısıyla, gazetcci Raptarhis'in yaptığı gibi "okuma yazmasız" muganniIere "bakkal" derken, muhtemelen Anadolu'dan göçen sıradan, eğitimsiz Rum Ortodokslara ilişkin bir İstanbul klişesi anımsatılıyordu.

Diğer mesleklerde olduğu gibi, toplumsal konum maaşın miktarından kaynaklanıyordu. Eğer genel iş piyasasında muganninin maaşını karşılaştırırsak, 1876'da Pera'daki İsodia Kilisesi protopsaltisinin aylık maaşı 1.560 kuruştu; bu bir inşaat işçisinin ücretinin yaklaşık on katıydı.[97] Maaşının 1902'de 1.330 kuruşa (12,31 lira)[98] düşmesine rağmen, protopsaltisin maaşı gene de Osmanlı Bankasındaki sıradan bir banka çalışanının maaşından (10,90 lira)[99] fazla, yüksek bir mevkideki bir banka çalışanının maaşının yüzde 70'inden azdı. Bu nedenle 19. yüzyılın son çeyreğinde, İstanbul'un görece varlıklı Rum Ortodoks mahallerindeki kiliselerin birinci ve ikinci muganniIerinin orta sınıfların orta saflarına dahil olduklarını düşünebiliriz. Muganninin maaşı, çalıştığı kilise bölgesinin ekonomik varlığına göre değişiyordu. İsodia Kilisesi'nin protopsaltisi 1902'de 1.330 kuruş aylık maaş alırken, 1911 yılından verilere göre Kadıköy/Halkedon'daki Ayia Efimia Kilisesi'nin protopsaltisi yalnızca 770 kuruş alıyordu.

Cemaatlerin yönetim kurulları liderleri muganni maaşları konusunda fazla cömert değillerdi ve bu maaşların kesintiye uğraması ender değildi. Daha önce belirtildiği gibi Efstratios G. Papadopulos Pera'daki İsodia Kilisesi protopsaltisliğine ayda 1.560 kuruş maaşla atanmıştı.[100] Bir

96 Bkz. Cengiz Kırlı, "A Profile of the Labor Force in Early Nineteenth-Century Istanbul," *International Labor and Working-Class History* 60 (Sonbahar 2001): 125-140.

97 1874'de vasıfsız bir inşaat işçisi günde 960 akçe kazanıyordu. Bir kuruş, 120 akçeye eşitti; günde 8 kuruş x ayda 20 gün, ayda 160 kuruş yapmaktadır. İstanbul'da 1489'dan 1922'ye inşaat işçilerinin günlük ücretleri için bkz. Şevket Pamuk, İstanbul ve Diğer Kentlerde 500 Yıllık Fiyatlar ve Ücretler, 1469-1998 (Ankara: T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, 2000), 73.

98 1876 ile 1902 arasında tüketici fiyat endeksi 254. 88'den, 197.37'ye düştü; bu muganninin maaşındaki düşüşten fazlaydı. Bu nedenle muganninin satınalma gücü aslında ancak hafif düzeyde azalmış olabilirdi. Tüketici fiyat endeksleri için bkz. Pamuk, *İstanbul ve Diğer Kentlerde 500 Yıllık Fiyatlar ve Ücretler*, 17-18. Liranın değerinin kuruş=lira oranı temelinde hesaplanması için bkz. Edhem Eldem, *A History of the Ottoman Bank* (İstanbul: Osmanlı Bankası Tarihi Araştırma Merkezi, 1999), 529.

99 Rum Ortodoks çalışanın maaşı verisi Tablo 3.2 "İmparatorluk Osmanlı Bankası çalışanlarının ulusal ve 'etnik' kategorilerinin ortalama ve görece maaşları"ndan alınmıştır: Eldem, *A History of the Ottoman Bank*, 514.

100 *Atina Üniversitesi Arşivi, Stavrodromi Rum-Ortodoks Cemaati*, mektup no. 618, 23 Aralık 1902.

zaman sonra yönetim kurulu onun maaşını, "iktisat yapma gayretiyle" (*ipo pnevmatos ikonomias*) 1.330 kuruşa indirdi. Muganni 1902'de hâlâ aynı maaşı alıyordu; buna ek olarak Pera'daki Zoğrafyon erkek okulu yönetimi okulda kilise müziği öğretip, bir koro eğitmesi karşılığında kendisine bir "ödenek" veriyordu. Papadopulos 23 Aralık 1902 tarihli bir mektupla Stavrodromi/Pera Rum Ortodoks cemaati merkez yönetimine, gelirinin geniş ailesinin gereksinimlerini karşılamaya hiç yetmediğini söyleyerek, maaşının tekrar ilk miktarına yükseltilmesi için başvuruda bulundu. Cemaat ileri gelenlerinin muganni maaşlarına ilişkin tutumları açısından, işler Kadıköy/Halkedon cemaatinde de farklı değildi. Cemaatin merkez yönetimi üyeleri Nisan 1911'de Ayia Efimia Kilisesi sağ taraf korosu mugannisinin aylık maaşını tartışmışlardı.[101] Daha eli açık öneriler 864 ya da 850 kuruşken, diğerleri muganninin o sıradaki maaşı olan 770 kuruş ile 7 lira arasında değişiyordu. Yönetim kurulu üyesi Sofoklis Hudaverdioglu, muganninin ayda yalnızca dört kez, iki saat çalıştığını, oysa cemaat okullarında istihdam edilen öğretmenlerin daha çok çalışıp, daha az maaş aldıklarını söyleyerek, önerilen zammı reddetti. Kurul sekreteri Yeorgios Magklis ona katılmayarak, muganniler ile öğretmenlerin farklı sorumlulukları olduğundan, karşılaştırılmalarının uygun olmadığını kaydetti. Magklis bunu daha da desteklemek için, iyi muganniler in kiliselerin gelirleri için iyi olduklarını belirtti.

Aslında, orta sınıfa girdiklerini düşünebileceğimiz bir avuç eğitimli protopsaltis ve lambadarios dışında, muganniler genellikle mütevazi toplumsal katmanlardan geliyorlardı. Stavrodromi (Beyoğlu) cemaat arşivlerinden 14 Aralık 1903 tarihli bir mektup, babası aşçı olan genç koro üyesi Nikolaos'un maaşıyla yoksul ailesini biraz rahatlattığına işaret etmektedir. Nikolaos'un babası, önce oğlunun maaşını azaltan, sonra da onu korodan çıkaran kilise başmugannisinden şikâyet ediyordu.[102] Bir diğer bakış açısından, mektup 20. yüzyıl başında muganniler in hizmetinin tümüyle

101 *Atina Üniversitesi Arşivi, Khalkedona Rum-Ortodoks Cemaati*, Seira I 1-11, 94-95, 30 Nisan 1911'deki toplantının tutanakları.

102 *Atina Üniversitesi Arşivi, Stavrodromi Rum-Ortodoks Cemaati*, 14 Aralık 1903'te imzalanan mektup. Mektup Konstantinos Komnianidis tarafından yazılmıştı.

parasallaştığını sergilemektedir: ayine yardım eden koro üyesi çocuklara bile düzenli ücret ödeniyordu.

İstihdam örüntüleri açısından, İstanbul'un Rum Ortodoks muganniler oldukça hareketliydiler. Tipik olarak kentin dış mahallerindeki bir kilisenin protopsaltisi, altı ya da yedi yıllık bir hizmetten sonra, daha varlıklı bir bölge kilisesine atanmayı bekleyebilirdi. En prestijli mevki kuşkusuz Fener'deki Büyük Kilisenin [Patrikhanenin] protopsaltisine aitti ve bu göreve genellikle "ilk kademe" bölge kiliselerinin birinden, tecrübeli bir protopsaltis atanırdı. 19. yüzyılda basılan müzik kitaplarının abone listeleri, bunlara abone olan muganniler in hareketliliklerini izlemek için çok ilginç kaynaklardır.[103] Ancak bunların da sınırlamaları vardır; çoğu kez muganniler ilişkin temel biyografik bilgiler olmadığından, belli bir kilisenin bir muganninin "kariyerindeki" ilk adım olup olmadığını belirlemek güçtür. Gene de, Anadolu'nun iç bölgelerinden gelen çok sayıda muganninin kariyerlerinin başlarında belli mahallelerdeki kiliselerin görülmesi, 19. yüzyılın göç örüntüleriyle bir korelasyonu düşündürebilir. Bu örüntülere ilişkin araştırmalar, başta Kapadokya'dan gelenler olmak üzere, göçmenlerin İstanbul'un Samatya (Psomathia), Langa (Vlanga), Kumkapı (Kontoskali) ve Cibali (Tzimpali) gibi yoksul mahallelerine yerleştiklerine işaret etmektedir.[104] Dolayısıyla, tipik olarak kilisede ilahi okuyuculuğu yapmak isteyen, gerekli müzikal becerilere sahip bir genç eğer aslen, diyelim Kapadokyalı ise, büyük olasılıkla yukardaki mahallelerden birinin bölge kilisesinde söylemeye başlayacaktı. Daha sonra, yeteneğine bağlı olarak, birkaç yıl içinde Haliç kıyısındaki Balat, Fener ya da Hasköy (Ayia Paraskevi) gibi mahallerdeki bir kilisede istihdam edilebilirdi. Beşiktaş (Diplokionion) ve Tatavla gibi daha varlıklı mahallelerin kiliselerinde çalışmak muhtemelen bir muganni için

103 Kiryakos Filoksenis, *Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικής* (Temel müzik kuramı) (Selanik: P. Purnara, 1992; ilk baskı Konstantinopolis: S. İgnatiadis, 1859); Kilçanidis, *Νέον Αναστασιματάριον*; Ioannis G. Zografos Keyveli [Geyveli], *Μουσικόν Απάνθισμα* (Müzik antolojisi), cilt 2 (Konstantinopolis: İ Anatoli, 1873); Panayotis G. Kilçanidis, *Μεθοδική Διδασκαλία Θεωρητική τε και Πρακτική προς Εκμάθησιν και Διάδοσιν του Γνησίου Εξωτερικού Μέλους* (Gerçek kilise dışı müziğin öğrenilmesi ve yayılması için teori ve pratiğin sistematik öğretimi) (Selanik: Vas. Rigopoulou, 1978; ilk baskı Konstantinopolis 1881).

104 Bkz. Irini Renieri, "Household Formation in Nineteenth-Century Central Anatolia: The Case Study of a Turkish-Speaking Orthodox Christian Community," *International Journal of Middle East Studies* 34, no. 3 (Ağustos 2002): 495-517.

bir terfi sayılacaktı. Bir örnek verirsek: aslen Kayserili olan İoasaf Rossos 1850'lerin sonlarında, Cibali'deki Ayios Nikolaos Kilisesi protopsaltisiydi. Birkaç yıl sonra, 1860'ların ortalarında, Beşiktaş'taki Kimisis tis Theotoku Kilisesi'ne protopsaltis atanmıştı.[105] Benzer biçimde, 1859'da Kumkapı'daki Ayia Kiryaki Kilisesi'nde protopsaltis olan, aslen Geyve/Adapazarı'ndan İoannis Zografos birkaç yıl sonra Galata'daki Ayios Nikolaos Kilisesi'ne geçerek, oranın birinci muganisi olmuştu. İstanbul'un en varlıklı semtlerinden Galata ve Pera'daki kiliseler büyük olasılıkla bir kilise müzisyeninin kariyerinin en yüksek hedefleriydi. Daha önce sözünü ettiğimiz muganni Efstratios G. Papadopulos 1847'de, İstanbul'da Kumkapı'da doğmuştu. Patrik Sofronios'un talebiyle Patrikhanede ikinci domestikos olduğunda, on altı yaşındaydı. Papadopulos 1860'ların ortalarında önce Hasköy'deki Rum Ortodoks Kilisesine protopsaltis atandı, sonra Boğaz'daki Yeniköy'de (Neohori) bir diğer kiliseye geçti. 1872'de Tatavla'daki Ayios Dimitrios Kilisesi'nde protopsaltis oldu ve burada beş yıl ilahi söyledi. Son olarak da, protopsaltisi olduğu Pera'daki İsodia Kilisesi'nde, 1909'daki ölümüne kadar otuz iki yıl görev yaptı.[106]

19. yüzyıl başlarında Galata bölgesi Kiklad ve Ege adalarından çok sayıda göçmen aldı. Bu nedenle daha sonra Patrikhanede protopsaltis rütbesine çıkan kimi seçkin muganilerin, özellikle de aileleri bu bölgelerden gelenlerin, kariyerlerinin erken dönemine bakarsak, bunların Galata'daki, söz konusu adalardan göçenlere ait bölge kiliselerinde söylemiş olabileceklerini görürüz. Kikladlar'dan Naksos Adası'nda 1864'te doğan ünlü muganni İakovos Nafpliotis, genç yaşta İstanbul'a gitti ve Milletin Büyük Okuluna kaydoldu. Daha sonra Patrik III. İoakim tarafından Patrikhane Kilisesine nakledilerek, burada protopsaltis rütbesine yükselecek olan Nafpliotis, gençliğinde Galata'daki Kutsal Mesih Kilisesi'nde kanonarh

105 İoasaf Rossos İzmir'deki Evangeliki Okuluna devam etti ve burada ünlü İzmirli protopsaltis Nikolaos Yeorgios'tan kilise müziği eğitimi aldı. Daha sonra Athos Dağı'ndaki Ayios Panteleimon ve İviron manastırlarında keşiş olarak geçirdiği yıllarda, müzik bilgisini ve becerilerini derinleştirdi. Bir süre Atina'da da kaldıktan sonra İstanbul'a geldi ve kentin değişik kiliselerinde muganni olarak görev yaptı. Papadopulos, *Συμβολαί εἰς τὴν Ἱστορίαν*, 450. Adı geçen kiliselerin yanı sıra, Galata'daki Ayios Nikolaos ve Pera'daki Ayios Konstantinos kiliselerinde de ilahi söyledi.

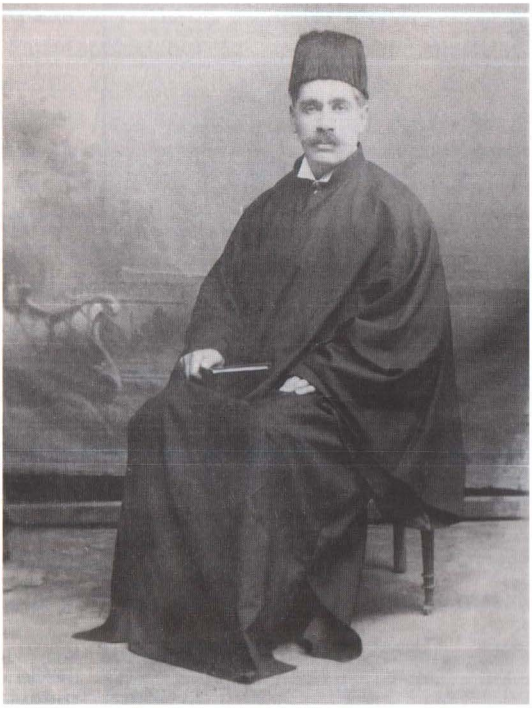
106 K.A. Psahos, "Ευστράτιος Γ. Παπαδόπουλος" (Efstratios G. Papadopulos), *Formiks*, dönem 2, yıl 5, no. 3 ve 4 (15 ve 31 Mayıs, 1909), 2.

olarak görev yapmıştı. (PURL 2.1) Nafpliotis'in Patrikhane Kilisesindeki öğretmeni, ailesi Sifnos Adası'ndan [Yavuzca Adası] gelen Protopsaltis Yeorgios Violakis de (ö. 1911), gençliğinde (1843-1851) Galata'ya yerleşen Sakız göçmenlerinin bölge kilisesi olan Ayios İoannis ton Hion Kilisesi'nde görev yapmıştı.[107] Aynı şekilde, diğer bir saygın muganni olan Sakızlı Nilefs Kamarados (1847-1922) kariyerinin bir noktasında, tahmin edilebileceği gibi, Sakızlıların yukarda belirtilen kilisesinde ilahi söylemişti. İlahilerin icra tarzı konusunda, ses kayıtları olmadığından, ada kökenli bu muganni-lerin kendi özel tarzlarıyla diğerlerinden farklılık gösterip göstermediklerini söylemek güçtür. Kilise müzisyenlerinden çok, kiliselerin yönelimi hakkında fikir yürütmek biraz daha kolay olabilir. Ayios İoannis ton Hion Kilisesi'nin yeni eğilimlere ve yeniliklere açık olma gibi bir ünü olduğunu belirtmekte yarar vardır. Yakın tarihli bir çalışmada, bu kilisenin 19. yüzyıl boyunca diğer bölge kiliseleri ve Patrikhane ile karşılaştırıldığında, müzikal deyim açısından modernist bir eğilimi temsil ettiği ve dönemin "ilerici" müzisyenleriyle özellikle ilişkilendirildiği iddia edilmiştir.[108]

İstanbullu Rum Ortodoks muganni-lerin mali durumları, toplumsal konumları, coğrafi kökenleri ve kariyer yörüngelerinin yukardaki tahlili eksiksiz olma iddiasında değildir ve birçok genellemeye dayandığı kabul edilmektedir. Gene de bu, daha ileri araştırmalar için bilgi içeren bir kılavuz işlevi görebilir. Bireysel muganniler önemli olsalar da, kilise korolarının düzenlenmesi ve işleyişi de ilginçtir. İstanbul'un Rum Ortodoks cemaatlerinin merkezi yönetimleri kilise korolarına muganni bulma sorumluluğunu genellikle en tecrübeli muganniye, yani protopsaltise verirlerdi. Cemaatlerin ileri gelenleri kilise korolarının oluşturulmasını ve sürdürülmesini öylesine ciddiye alırlardı ki, Kadıköy'deki Rum Ortodoks cemaatinin tüzüğü, cemaatin kiliselerindeki muganni-lerin kilise koroları oluşturma zorunluluğunda olduklarını ve bunu yapmayanların, tüzüğün

107 Yeorgios Violakis 1820 dolaylarında Ege'deki Sifnos Adası'nda doğdu. Foçalı Theodoros'tan kilise müziği eğitimi aldı. Violakis hem Osmanlı saray müziği, hem de Avrupa müziği konusunda bilgili olmakla da tanınırdı.

108 Nikos Andrikos, *Η Εκκλησιαστική Μουσική της Σμύρνης* 1800–1922 (İzmir'in kilise müziği, 1800-1922) (Selanik: Metheksis, 2012), 81-82.



Resim 3.
İakovos Nafpliotis, İsa'nın Kutsal Büyük Kilisesinin Domestikosu. Kalan Müzik arşivinden. Hasan Saltık'ın izniyle yayınlanmıştır.

vurguladığı gibi, ciddi biçimde cezalandırılacaklarını öngörüyordu.[109] Bu görevlendirmede, başmuganniye yüklenen sorumluluk yalnızca onun kıdemli mesleki konumundan değil, ayrıca cemaatin onun aday muganni-lerin müzikal-estetik niteliklerine ilişkin fikrine güveninden ve protopsal-tisin koroların acil istihdam gereksinimleri konusundaki kanaatinden de kaynaklanıyordu. Baş muganni çoğu zaman açık kadrolar için çok sayıda adayı dinleyip, onları sınavdan geçirirdi. Efstratios G. Papadopulos Aralık 1893'te, iki adayı dinledikten sonra, hastalık izninde olan domestikosu Konstantinos Psahos'un yerine Vasilios Onufriadis'i atamıştı.[110] Kilise koro-

109 *Κανονισμός της εν Χαλκηδόνι Ελληνικής Ορθόδοξου Κοινότητος* (Kadıköy Rum Ortodoks cemaat tüzüğü) (Kadıköy/İstanbul: Koromila Yayınevi, 1910), no. 87.
110 *Atina Üniversitesi Arşivi, Stavrodromi Rum-Ortodoks Cemaati*, mektup no. 7, 26 Aralık, 1893.



Resim 4.
Yeorgios Violakis (ö. 1911),
İsa'nın Kutsal Büyük Kilisesinin
Protopsaltisi. Kaynak: Protopsaltis
İakovos Nafpliotis'in yeğeni
İakovos Nafpliotis'in arşivi. İakovos
Nafpliotis'in izniyle yayınlanmıştır.

larının kadro gereksinimleri yılın eylül ayında başlayıp, en yoğun aziz günleri ve yortular döneminin ardından, yazın sona eren ayin devresine göre değişirdi. Papadopulos Haziran 1906'da Stavrodromi/Pera merkez yönetimine, yaz boyunca yalnızca bir Kutsal Ayin gerçekleştirileceğinden, mevcut papaz yardımcısının cemaatin ihtiyaçları için yeterli olacağını kaydederek, yeni birinin atanmasını ertelemelerini tavsiye etmişti.[111]

Alt düzeydeki muganniler adına maaş pazarlıklarını yürüten de başmuganni idi. Daha önce belirtildiği gibi "iyi" muganniler cemaati memnun ediyor, onlar da ritüel sırasındaki kendiliğinden bağışlarla şükranlarını gösteriyor, böylece kilisenin gelirini artırıyorlardı. Kilise müzisyenleri de kilise

111 Age., mektup no. 87, 16 Haziran 1906. Bu mektuba göre açık mevki için yedi diyakoz başvurmuştu.

yönetimleriyle maaşları için pazarlık yaparken bunu bir argüman olarak kullanıyorlardı. Efstratios G. Papadopulos 1896'da, Stavrodromi cemaatinin merkez yönetiminin benimsediği, kilisede çalışan mugannilerin maaşlarında yüzde 5'lik bir indirim yapma kararına, şimdiki tüzüğün uygulanmasından önce mugannilerin maaşlarının bu günkü maaşlarının neredeyse dört katı olduğunu söyleyip, bu değişikliğin kilise fonlarında bir kâra yol açtığını kaydederek, itiraz etmişti.[112] Kilise müzisyenlerinin kariyer yörüngeleri ve pazarlık güçleriyle ilgili olarak, iki karşıt faktör geçerliydi. Tecrübe ve hizmet süresi maaş artışı pazarlığında ya da terfi beklentisinde avantaj sağlarken –Protopsaltis Papadopulos ve İsodia Kilisesi'nden Lambadarios Pashalidis maaşlarında artış talep ederken, "uzun hizmet yıllarına" değinmişlerdi[113]– seste bir bozulma oluşturan yaşlılık, bazen işsiz kalma anlamına bile geliyordu. Hasta ve yaşlı mugannilerin bakımına ilişkin kaygıların ilk işaretleri 1880'lerde ortaya çıktı; somut önlemler ise ancak 1919'da nihayet bir Muganniler Birliği kurulabildikten sonra yürürlüğe girdi.[114] Öte yandan cemaat arşivleri, kilise cemaatlerinin kilisedeki boş bir kadro için belli bir adayı tavsiye etmek ya da desteklemek ya da papaz ya da muganni gibi bir kilise çalışanının işten atılmasını önlemek üzere, gayriresmi dilekçe mekanizmalarını kullandıklarına tanıklık etmektedir. Méropi Anastassiadou-Dumont'un anlattığına göre, Eylül 1911'de Pera'daki Ayios Konstantinos Kilisesinin mugannilerinden birinin işten çıkarılmak üzere olduğunu duyan yirmi cemaat üyesi merkez yönetimine, iyi tanıdıklarını ve çok takdir ettiklerini söyledikleri bu muganniye desteklerini ifade eden bir dilekçe vermişti.[115]

Müziğin dini ritüel sırasındaki dokunaklı etkisine ve onun büyük duygusal ve estetik önemine daha önce değinilmişti. Yukardaki olay, papaz-

112 Age., mektup no. 185, 22 Aralık, 1896.

113 Age., mektup no. 24, 16 Nisan 1900. Mektup Protopsaltis Efstratios Papadopulos ve Lambadarios Gr. P. Pashalidis tarafından imzalanmıştı.

114 Bkz. *Κανονισμός του εν τοις Πατριαρχείοις εδρεύοντος Σύνδεσμου των Ιεροψαλτών της Αρχιεπισκόπης* (Konstantinopolisli Kilise Muganniler Birliği Tüzüğü) (İstanbul: Patriklik Yayınları, 1922), 22.

115 Méropi Anastassiadou-Dumont, "Modes of Popular Intervention in the Ottoman Millet System: The Greeks of Istanbul in the Beginning of the Twentieth Century," *Popular Protest and Popular Participation in the Ottoman Empire*, ed. E. Gara, M. E. Kabadayı ve Ch. K. Neumann (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2011), 75–85, 80'de (Kaynak: Atina Üniversitesi Arşivi, Stavrodromio Rum-Ortodoks Cemaati, Yazışmalar: 23 Eylül 1911).



Resim 5.
Petros Peloponnisios, İsa'nın Kutsal Büyük Kilisesinin Lambadariosu. Kaynak: Konstantinos A. Psahos, *İ Parasimantiki tis Byzantinis Musikis* (Atina: P.D. Sakellarios, 1917; yeniden basım, Atina: Dionysos, 1978).

lar gibi kilise müzisyenlerinin de kilise mensuplarına yılın dini devresi boyunca eşlik ettikleri fikrini vermektedir; bu olgu iki grubu belli biçimde birbirine bağlıyordu. Bölge kiliselerinde zaman zaman ilahi söyleyenler için düşük bir toplumsal konum fikri veren klişelerin varlığına rağmen, papazlar ve öğretmenler gibi cemaat çalışanı olan muganninin toplumsal mevkii genelde orta düzeydeydi.

Muganninin sanatsal ve profesyonel ününe gelince, onun başarılı bir müzisyen olarak saygınlığını belirleyen, *eksoteriki musiki* (dindışı müzik) hakkındaki bilgisiydi. Çağdaş biyografilerde bir muganninin Avrupa ve Osmanlı dindışı müziği hakkındaki bilgisine çoğu kez övgüyle değinilir. Ancak,

muganninin kilise müziği icrasının, dindışı müziğin üslubu ve deyimlerinden farklı olduğunu kaydetmek önemlidir.

Popüler Osmanlı Kent Musukisi ile Rum Kilise Musikisi arasında Köprüler Kurmak

Rum Ortodoks kiliselerinde ilahi söyleyen muganlilerin birçoğu, ilkeleri ve türleri Arap, Fars ve Türk kültür alanlarının yüzlerce yıllık karşılaşmalarından doğmuş Osmanlı saray müziğini bilirdi. Gerek kilise müziğine, gerekse dindışı müziğe hâkim olan Rum Ortodoks kilise müzisyenlerinin en öne çıkanlarından biri kuşkusuz Büyük Kilisenin [Patrikhanenin] lambadariosu Petros Peloponnisios'tu (1730-1778).[116] Bu efsanevi müzisyen, müziği yazıyla sabitleme becerisiyle Osmanlı saray müziğinin sözlü anlatılarında izler bıraktı; bu becerisi sayesinde yalnızca bir kez duyduğu bir melodiyi tekrarlayabiliyordu. Şüphesiz, –kilise müziğinde bilgi sahibi olmalarına karşın– dini besteleriyle özellikle öne çıkmayan, ama seküler müziğin ustaları olarak saygı gören Rum Ortodoks müzisyenler de vardı. İstanbul doğumlu Hanende Zaharya (18. yüzyılda faaliyet göstermişti), iyi bilinen seküler vokal yapıtlarının yanı sıra kilise müziği de bestelemesine rağmen, zamanında *ieropsaltis* (muganni) değil, hanende olarak adlandırılırdı.[117] (PURL 2.2 ve PURL 2.3) Osmanlı padişahlarının saraylarında çok sayıda Rum Ortodoks müzisyen vardı. Yeorgios Pancoglu, II. Mahmud ve Abdülmecid'in saraylarında görev yapan, tanınmış bir besteci ve hanendeydi. Tatavla doğumlu Hanende Stavrakis gerek dünyevi (*eksoteriki*) müzikte, gerekse kilise müziğinde çok ustaydı. Galata'daki Ayios Nikolaos Kilisesi'nde çok bilgili muganni Foçalı Theodoros ile birlikte ilahi söylerdi. Stavrakis ve Foçalı Theodoros Osmanlı şarkılarının ilk basılı derlemesini,

116 Petros Peloponnisios ya da Petros Lambadarios 1730'da Mora Yarımadası'nda doğdu. Patrikhane kilisesinde ikinci domestikos olarak çalıştı, kilise müziğini, Trabzonlu protopsaltis Ioannis'ten öğrendi. Gerek kilise, gerekse Osmanlı saray müziği konusunda bilgiliydi. Petros zamanına ulaşan kilise ilahilerini kaydetmekte kullanılan notalamayı basitleştirdi ve ortaçağ repertuvarını analitik notalamasıyla kayda geçirdi. Padişahın sarayındaki müzisyenler onun yazılı biçimdeki müziği kavrayabilme ustalığına büyük saygı gösterirlerdi. 1778'de İstanbul'da vefat etti. Petros Peloponnisios'un biyografisi için bkz. Y.İ. Papadopulos, *Ιστορική Επισκόπησις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Bizans kilise müziğinin tarihsel araştırması) (Atina: Praksitelos, 1904), 182–188; Grigorios Stathis, "Πέτρος Λαμπαδάριος ο από Λακεδαίμονος" (Lakedemonlu Lambadarios Petros), *Λακωνικαί Σπουδαί* (Lakonya İncelemeleri) 7 (1983): 108-125.

117 Papadopulos, *Συμβολαί εἰς την Ιστορίαν*, 314.

Efterpi başlığı altında yayınlamışlardı.[118] Stavrakis, aynı zamanda İsmail Dede'nin de öğrencisi olan genç muganni Parthenios Mikrostomos'a (1804-1870) dindışı müzik öğretmişti.[119] Bir diğer örnek verirsek, Pera'daki İsodia Kilisesi'nin başmugannisi Efstratios G. Papadopulos Osmanlı saray müziği eğitimi görmüştü; hocası, dönemin ünlü Mevlevi müzisyenlerinden Şevki Dede'ydi.[120]

Gerek dindışı, gerekse kilise müzik sistemlerine hâkim olan Büyük Kilisenin [Patrikhanenin] seçkin mugannileri, müzik konusunda kuramsal kitaplar yazdılar. Bu mugannilerin kilise söyleyişinde ve dünyevi (*eksoteriki*) müzikte, müzik konusunda derin bilgileri, belirgin bir tarzları (*ifos*) ve geniş bir şarkı repertuarları olan daha kıdemli mugannilerin ve müzisyenlerce eğitilmişlerdi. Bu mugannilerin, iki sistemi –yani kilise müziğinin modal yapıları ile Osmanlı saray müziğini– karşılaştırılan müzikal incelemeler yayınladılar. Büyük Kilisenin [Patrikhanenin] protopsaltisi Konstantinos 1843'te, esas olarak 18. yüzyıl ortalarında yazılmış bir incelemeye dayanan, ama yeni kuramdan unsurlarla revize edilen, *eksoteriki* müzik kuramı hakkında, *Erminia tis Eksoterikis Musikis* başlıklı bir inceleme yayınladı.[121] Daha önceki sayfalardan tanıdığımız muganni (Bursalı) Panayotis Kilçanidis, *eksoteriki* din dışı müzik sistemini açıkla-

118 Foçalı Theodoros ve Stavrakis Bizantios, *Βίβλος καλούμενη Ευτέρπη περιέχουσα συλλογήν εκ των νεωτέρων και ηδυτέρων εξωτερικών μέλων με προσθήκην εν τω τέλει και τινων ρωμαϊκών τραγουδιών εις μέλος οθωμανικόν και ευρωπαϊκόν* (Galata, Konstantinopolis: Kastoros, 1830). Bkz. Christos Tsiamoulis ve Pavlos Erevnidis, *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης (17ος–20ος αι.)* (Konstantinopolis'in Rum bestecileri, 17.-20. yüzyıl) (Atina: Domos, 1998), 28-31. Burak Çetintaş Arap alfabesiyle basılan ilk şarkı derlemesinin *Mecmua-ı Şarki* (1852) olduğunu yazmıştır. Bkz. Burak Çetintaş, "Matbu Güfte Mecmuaları Üzerine bir Deneme," *Musikişinas* 9 (2007): 41-55; ayrıca *Osmanlı Musiki Literatürü Tarihi*, ed. Ekmeleddin İhsanoğlu (İstanbul: IRCICA, 2003), 167-168.

119 Parthenios Mikrostomos, İstanbul/Samatya'da (Psomathia) doğdu. Kilise müziğini yeni notasyonun mucitlerinden biri olan Grigorios Levitis'ten (protopsaltis) öğrendi. Galata'daki Kutsal Kurtarıcı Kilisesi ile Samatya'daki Ayios Konstantinos Kilisesi'nde ilahi söyledi ve ayin ilahileriyle sözleri Türkçe olan şarkılar besteledi. Birçok Türk şarkısını da Bizans notasyonuyla kaydetti. Bkz. Papadopulos, *Σύμβολαι εἰς την Ιστόριαν*, 350. Ayrıca bkz. Papadopulos, *Ιστορική Επισκόπησις της Βυζαντινής*, 213–214.

120 K. A. Psahos, "Ευστράτιος Γ. Παπαδόπουλος" (Efstratios G. Papadopulos), *Formiks*, dönem 2, yıl 5, no. 3-4, 15-31 Mayıs 1909, 2.

121 Konstantinos Protopsaltis, *Ερμηνεία της Εξωτερικής Μουσικής* (Eksoteriki (din dışı) müziğin açıklaması) (Konstantinopolis: Patriklik Yayınları, 1843). Yeorgios İ. Papadopulos, Konstantinos'un öğrencilerinden biri olan, Büyük Kilisenin [Patrikhane Kilisesinin] lambadariosu Stefanos Mihail'in 1840'ta Arap-Fars-Osmanlı müziğinin makam sistemini açıklayan, Musa/*Müz* başlıklı bir inceleme yayınladığını öne sürmüştür. Bkz. Papadopulos, *Σύμβολαι εἰς την Ιστόριαν*, 346.

mak için benzer bir girişimde bulundu.[122] Her iki müzik geleneğini de bilen bu usta kilise müzisyenleri çoğu kez popüler şarkı derlemeleri de yayınladılar. Bu antolojiler Türk, Rum, Yahudi ve Ermeni müzisyenler arasında büyük ölçüde alış veriş, aktarım ve işbirliği olduğunu da ortaya koyarlar. Bu şarkı kitaplarının en şaşırtıcı özelliği Türkçe popüler şarkıların sözlerinin Yunan alfabesiyle yazılmış, müziklerinin ise Bizans notalarıyla sabitlenmiş olmasıdır.[123] Bu kitaplardan biri, Ermeni muganni Hamparsum'un dügâh makamındaki bestesi "Ey cânâ"yı, Rum Ortodoks muganni Yeorgios Violakis'in Bizans notalarıyla yazılı sunarak, çarpıcı bir kültürler arası değiş tokuşun sergilenmesidir.[124] İlk basılı Osmanlı şarkıları derlemesi *Efterpi*'yi, *Pandora* (1843, 1846) ve ünlü muganni Sotirios Vlahopulos tarafından yayınlanan *Armonia* (1848) gibi diğerleri izledi.[125] Kumkapı/Kontoskali'deki Ayia Kiryaki Kilisesi'nin protopsaltisi (Keyveli) İoannis Zografos, bunları model alarak, 1856'da din dışı şarkılar antolojisi *Musikon Apanthisma*'yı yayınladı; kitap 1872'de yeniden basıldı.[126] Aynı "gelenekte," Panayotis Kilçanidis 1859'da "Türk, Rum ve Avrupa şarkılarını" derleyen *Kallifonos Sirin*'i yayınladı.[127]

Rum kilise müzisyenlerinin besteledikleri ayin ilahilerinin Osmanlı müziğinden etkiler içerip içermediği, eskiden beri tartışılmıştır. Kendilerini geleneksel kilise müziğini daha sonraki yenilikler ve eklemelerden kurtarma söylemi içinde konumlayan müzisyen ve uzmanların yaklaşımı 19. yüzyılda çelişikti. "Ekleme" fikriyle ne kastedildiği –yapı, ses rengi, tarz ya

122 Kilçanidis, *Μεθοδική Διδασκαλία.*

123 Bkz. Cem Behar, Türk Musikisinin Tarihinin Kaynaklarından Karamanlıca Yayınlar," *Müteferrika* (İlkbahar 1994): 39-52. Osmanlı Ermenilerinin de benzer nitelikte –yani müziği Ermeni müzik notalarıyla, Farsça/Türkçe sözleri Ermeni alfabesi karakterleriyle yazılmış– şarkı kitapları vardı.

124 Ioannis G. Zografos Keyveli, *Μουσικόν Απάνθισμα* (Müzik antolojisi), cilt. 1 (Konstantinopolis: Anatoli, 1872), 87.

125 Sotirios Vlahopulos, İstanbul'un Tatavla/Kurtuluş semtindendi. Kilise müziğini, yeni basitleştirilmiş notalamanın mucitlerinden biri olan Arşivci Hurmuzios'tan öğrendi. Papadopulos'a göre "tatlı" sesiyle, hem kilise, hem de Osmanlı saray müziğinde ustalaşmıştı. Patriklik Musiki Okulunda müzik kuramı öğretti (1868); 1870'de vefat etti. Papadopulos, *Ιστορική Επισκόπησις της Βυζαντινής*, 214.

126 Ioannis Zografos, *Μουσικόν Απάνθισμα* (Müzik antolojisi), 1. Baskı (Konstantinopolis: Thaddaios Tzibizciyan, 1856).

127 Panayotis Kilçanidis, *Καλλίφωνος Σειρήν ήτοι Συλλογή διαφόρων ασμάτων, Τουρκικών, Ευρωπαϊκών και Ελληνικών Μελοποιηθέντων υπό Χ. Παναγιώτου Γεωργιάδου του Προυσαέως* (Kallifonos Sirin, Çeşitli Türk, Avrupa ve Rum şarkıları derlemesi) (Konstantinopolis: S. Ignatiadis, 1859).

da melodi gibi– her zaman söylemsel olarak belirleniyordu. Ve bu söylem, kilise müziğinin reformuna ilişkin tartışmada ana temaydı.

Müzik için Harekete Geçmek: İstanbul'un Rum Ortodoks Burjuvazisi ve Konstantinopolis Musiki Cemiyeti

İstanbul'daki eğitimli Rum Ortodoks seçkinlerin 1863'te bir müzik cemiyeti kurma kararı almalarının birbirine bağlı iki nedeni vardı. Birincisi, 1860'ların başlarında kutsal ayinlerdeki müziğin o günkü icra durumunun bir reforma ya da bir tür iyileştirmeye ihtiyacı olduğu fikrinin giderek daha sık dillendirilmesiydi. İkinci olarak, müziğin ve tarihinin bir etnik-dinsel mirasın parçası olarak incelenmesi gereği yaygınlaşıyordu. Kırım Savaşını izleyen yıllarda Osmanlı Rum Ortodoksları, amacı cemaatin bilimsel ve kültürel ilerlemesi olan ve aynı zamanda Yunan tarihi, dili ve kültürüne ilişkin meseleleri tartışabilecekleri forumlar yaratan, gönüllü kuruluşlar kurmaya başlamışlardı. Bunların başını çeken Konstantinopolis Helen Edebiyat Cemiyetinin toplantılarında birkaç üye, cemaatin müzikal mirasıyla ilgili meselelerin tartışılması için ayrı bir cemiyet kurulmasını önerdi.[128] Böylece Nisan 1863'te Pera'da, Panayia cemaat okulu binasında Konstantinopolis Musiki Cemiyeti (*O en Konstantinupoli Musikos Sillogos*) kuruldu.

Cemiyetin yirmi dokuz kurucusundan on beşi Pera, Galata ve Tatavla mahalleleri kiliselerinde söyleyen muganniler di. Aralarında ayrıca İstanbullu Rum aydınlar ve Pera'nın Rum Ortodoks burjuvazisinin bazı çok etkin mensupları da vardı. Konstantinopolis Musiki Cemiyetinin başkanlığında, hem kilise, hem de Avrupa müziğini bilen ve takdir eden bankacı Dimitrios Paspallis bulunuyordu. Ünlü kurucularından bir diğeri, İstanbullu Rumların cemiyet kurma şevklerine örnek bir kişilik olan ve o dönemde Konstantinopolis Helen Edebiyat Cemiyetinin başkanlığını da yapan tıp doktoru İraklis Vasiadis'ti. Tanınmış bir yeni-Fenerli aile-

128 Kentin Ermenileri de benzer cemiyet ve kulüpler kurmuşlardı. Gabriel Eranean 1862'de *K'nar Haygagan* (Ermeni Liri) adlı bir musiki cemiyeti kurdu. Eranean konferanslar ve halka açık konserler veriyor, genç öğrencisi Dikran Çuhacıyan ve İtalyan besteci F. G. Foschini ile birlikte bir dergi yayınlıyordu. Daha fazlası için bkz. Komitas Vardapet, "La musique religieuse armenienne aux XIXe siecle premiere periode 1839-1874," çev. Leon Ketcheyan (ilk baskı *Ararat*, Mayıs 1897'de), *Revue des Etudes Armeniennes* 20 (1986-1987): 499-500.

den gelen Stavrakis Aristarhis de Konstantinopolis Musiki Cemiyetinin kuruluşunda yer almıştı. Tahmin edilebileceği gibi, ünlü muganniler de cemiyetin üyeleriydiler; bunlar arasında muganni-bilim insanı Theodoros Aristoklis de vardı. Aristoklis, kilise müziğine, özellikle de başmuganni Konstantinos'un ilahi söyleme sanatına büyük hayranlığıyla tanınan Patrik I. Konstantinos'un (1770-1858) bir biyografisi üzerinde çalışıyordu.[129]

Otuz yıl sonra muganni ve müzik tarihçisi Yeorgios İ. Papadopulos, Konstantinopolis Musiki Cemiyetine "Konstantinopolis'in Kilise Musikisi Cemiyeti" diye değinirken, üyeleri arasında muganni sayısının yüksek oluşunu kaydediyor ve belki de toplantılarında yapılan kilise müziğinin reformuna ilişkin yoğun tartışmalara işaret ediyordu.[130] Patrikhanenin onayının bir kanıtı olarak Patrik Sofronios (1863-1866), Konstantinopolis Musiki Cemiyetine yazdığı 7 Şubat 1864 tarihli mektubunda cemiyete desteğini ifade ediyor ve onu amaçlarını gerçekleştirmeye teşvik ediyordu. Buna yanıt olarak, Başkan Dimitrios Paspallis Rum gazetesi *Armonia*'da patriğe yazılmış bir mektubunu yayınladı ve işbirliklerinin karşılığı olarak tüm muganniler Konstantinopolis Musiki Cemiyetinin yıllık üye aidatından –aylık katkı tutarı 10 kuruştu– muaf tutulduklarını açıkladı. Ayrıca üyelerin, özellikle de muganniler katılımının önünde herhangi bir engel kalmaması için, cemiyetin düzenli toplantıları cumartesiden pazar gününe kaydırıldı.[131] Konstantinopolis Musiki Cemiyetinin yıllar geçtikçe kimliğini ve hedeflerini giderek daha çok kilise müziğinin iyileştirilmesi için bir örgüt olarak tanımladığı anlaşılmaktadır. 1867'de, belki de bunun bir işareti olarak, merkezini Rum Ortodoks burjuvazisinin Avrupalılaşmış mahallesi Pera'dan, Patrikliğin bulunduğu Fener'e taşıdı.

129 Bkz. Theodoros M. Aristoklis, *Κωνσταντίνου Α΄του απόΣιναϊου Αοιδίμου Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως του Βυζαντίου. Βιογραφία και συγγραφαί αι Ελάσσονες Εκκλησιαστικαί και Φιλολογικαί, και τίνες Επιστολαί του Αυτού* (Konstantinopolis'in merhum patriği Sinalı I. Konstantinos: Biyografisi, dini ve edebi yazıları ve mektupları) (Konstantinopolis: Proodos, 1866). Theodoros Aristoklis, Heybeliada'lı bir muganni ve bilim insanıydı. Kilise müziğini Arşivci Hurmuzios'tan öğrendi ve patriklik müzik okulunda ders verdi. Tatavla'daki Rum Ortodoks kilisesinde ve Stavrodromi'deki Ayios Konstantinos Kilisesinde ilahi söyledi. Patrik VI. Grigorios'un (1867-1871) himayesinde yayınlanan Μουσική Βιβλιοθήκη'ye (Müzik Kütüphanesi) bir önsöz yazdı. 1880'de Tatavla'da vefat etti. Papadopulos, *Συμβολαί είς την Ιστορίαν*, 359.

130 Papadopulos, *Συμβολαί είς την Ιστορίαν*, 394.

131 *Armonia*, 8 Nisan 1864. 25 Mart 1864 tarihli mektup Musiki Cemiyetinin başkanı Dimitrios Paspallis ve genel sekreter Gabriel Sofoklis tarafından imzalanmıştı.

Kentin Rum Ortodoks aydınları, Konstantinopolis Musiki Cemiyetini hevesle ve uzmanlık alanlarındaki bilgileriyle desteklediler. Cemiyetin genel sekreteri Andreas Spatharis'ten (1837-1901) de söz etmemiz gerekir. Spatharis, üniversite eğitimini yaptığı Berlin'den İstanbul'a döndüğünde İstanbul'daki bazı Rum Ortodoks liselerinde, özellikle de Milletin Büyük Okulunda fizik ve matematik öğretmeni olarak çalıştı. Kimi patrikler ve diğer hamilerce kilise müziğinin incelenmesi ve "asıl" biçimine döndürülmesi ile bunun çoksesli kilise müziği destekçilerine karşı savunulması amacıyla toplanan çeşitli komisyonlarda yer aldı.[132] Spatharis ayrıca sesin fiziksel niteliklerine ilişkin deneyler yürüttü ve iki ses arasındaki aralık oranlarını hesapladı. Onun çabaları, bilimi ilerlemeyle eşit tutanlar açısından katkıda bulunduğu müzik komisyonlarının çalışmalarını meşrulaştırdı.

Konstantinopolis Musiki Cemiyetinin kurucularından biri olan tıp doktoru İraklis Vasiadis, Yunan alfabesinin, klasik antik Yunan sanatı ve müziğinin kökenleriyle ilgilenen, ateşli bir klasikçiydi. Yunan müziği ve dili konusunda antik Yunanların kültürel deyimlerinden kesintisiz bir sürekliliğin varlığına inanıyordu ve ona göre bu modern Yunanları bir ulus olarak diğerlerinden ayırıyordu.[133] Diğer gönüllü kültür cemiyetlerinde olduğu gibi, bu bilgili üyeler de Konstantinopolis Musiki Cemiyetinde kendi ilgi konularında halka açık konferanslar veriyorlardı. Cemiyet üçüncü yılında toplantılarının tutanaklarını, üyelerinin cemiyette verdikleri konferansları, yabancı dillerde müzik konusundaki inceleme ve makaleleri ve bunların çevirilerini ve Rumca ve Rumca olmayan şarkıların notalarını içeren iki aylık bir dergi yayınlamaya karar verdi.[134]

İstanbul'un varlıklı ve eğitimli Rumlarının müzik konusundaki söylemleri müziğe, diğer sanatlarla ilgili olarak pek vurgulanmayan bir uygarlaştırıcı nitelik atfediyordu. Orfeas, müziğin "uygarlaştırıcı misyonu" mesajıyla cemaatin kimliği söylemlerinde merkezi unsurlardan biri olan antik Yunan mirası ile özel bir kültürel bağlılık duyulan bir geçmişe

132 *Elef. Th. Kasianis, Ανδρέας Σπαθάρης. Ο Φαναριώτης Διδάσκαλος του Γένους και Ποιητής* (Andreas Spatharis: Ulusun Fenerli öğretmeni ve şairi, 1837-1901) (Atina, 1976), 32,33.
133 Bkz. *EFSK* 4 Aralık 1865-Mayıs 1870 (1871): 190.
134 *Anatolikos Astir*, 2 Mayıs ve 7 Haziran 1865.

saygıyı birleştiren, sık gönderme yapılan bir efsaneydi. Müziğin dokunaklı güçleri, lirinin müziğiyle hayvanları evcilleştiren, ırmakların akışını durduran ve böylece doğal güçleri kontrol eden Orfeas'ın efsanevi kişiliğinde simgeleniyordu. İstanbul'un varlıklı ve eğitimli Rum Ortodokslarının Konstantinopolis Musiki Cemiyetinin amblemi olarak Orfeas'ın lirini seçmeleri iki nedenle aydınlatıcıdır. Birincisi, İstanbullu Rum Ortodokslar kendi geçmişleri saydıkları antik Yunan idealine saygılarını göstererek, Yunan kimliklerini teyit ediyorlardı. İkincisi, müziğe atfedilen ahlaki misyonun savunucuları olarak kadim uygarlıklara ve aynı zamanda çağdaş Avrupa'ya katılıyor ve bir müzik cemiyeti kurarak, müziğin kendi toplumları ve daha geniş toplum üzerindeki dönüştürücü ve eğitici gücüne inançlarını sergiliyorlardı. Başka bir deyişle, İstanbullu Rumlar bir müzik cemiyeti kurarak, çok etnisiteli ve çok dinli bir imparatorlukta kendi etnik-dinsel kimliklerinin bir işareti olarak müziklerini öne çıkarma isteklerini ifade ediyorlardı. Bu, cemiyetin hedefini "ulusal (*ethniki*) dini ve dindışı müziğin, gerek uygulamasında, gerekse kuramında araştırma yapılması, iyileştirilmesi ve yaygınlaştırılması" olarak belirten Konstantinopolis Musiki Cemiyeti tüzüğünde çok açıktı.[135] Konstantinopolis Musiki Cemiyeti üyeleri, bunu başarmak için, müzik tarihinin geçmiş katmanlarına "arkeolojik kazı" diyebileceğimiz bir şey yapmayı hedefliyor, onları Yunanlığa bağlayacak halkaları bulmaya çabalıyorlardı.[136]

Daha önce belirttiğim gibi, müziğin yabancı deyimlerden arındırılması yüzyıl boyunca Rum müzikal söyleminde sık gündeme gelen bir konuydu. Konstantinopolis Musiki Cemiyetinin amaçlarından biri de "koşullar ve dönem nedeniyle kilise müziği ezgilerine dahil edilen yabancı/yeni unsurların (*ksenismi*) ortaya çıkarılması"ydı.[137] Arındırma kavramı çoğu kez aynı anda değişik şeylere gönderme yapıyordu; bu, dindışı müzikten benimsenen aşırı

135 *Κανονισμός του εν Κωνσταντινούπολει Μουσικού Συλλόγου* (Konstantinopolis Musiki Cemiyeti Tüzüğü) (Konstantinopolis: Koromilas ve P. Paspallis, 1863), madde 2, 5.
136 Age., 11: "antik Yunanların (Aristoksenos, Alipius, vd.) ve Hıristiyan bestecilerin (İoannis o Damaskinos, İoannis Kukuzelis, Moralı Petros, Üç Hoca, Grigorios Levitis, Hurmuzios Hartofilakas ve Başpiskopos Hrisanthos) kullandıkları farklı müzik notalarının açıklığa kavuşturulması ve onların yöntemlerinin yabancı (*ξένων*) notasyonlarla [Batı notalaması] ile karşılaştırılması."
137 Age., madde 11, 12.

süslemelerin ya da Batı müziğinin etkisi olduğu gibi, herhangi bir yenilik ya da yenileme girişimi anlamına da gelmekteydi.[138] Müziği notalarla zapt altına almak, bu tür yeniliklere ve eklemelere direnmenin etkin bir yöntemiydi. 1814 öncesindeki notasyonun basitleştirilmesinin 19. yüzyıl boyunca birçok müzisyeni meşgul ettiğini görmüş bulunuyoruz; Patriklik de Üç Hoca'nın resmen onaylanmış sistemi dışındaki yeni yöntemlere son derece tepkiliydi. Üç Hoca'nın öğrencileri olan çağdaş muganni kuşağı söz konusu sistemi tartışıyordu. Konstantinopolis Musiki Cemiyetinin çalışma programındaki birçok maddenin ilahilerin otantik melodilerini doğru ve tam biçimlerinde zapt edip, sabitleme konusunu ele alması, notalama konusunun önemine işaret etmektedir. Cemiyetteki bazı muganniler –Sotirios Vlahopulos, Theodoros Aristoklis ve Onufrios Bizantios– *nevma* sistemini reforme edenlerin öğrencileri olmuşlardı. Yeni notasyonun Patrikhane tarafından kabul edilip, onaylanmasına rağmen birçok muganni sonucu geleneksel kilise müziğinin yoksullaştırılması gibi görüyordu. Tipik olarak, muganniler arasında eski notasyonun kaybolduğundan yakınıyorlardı. Konstantinopolis Musiki Cemiyetinin üyelerinden muganni Yeorgios Violakis ileri yaşlarında, çocukluğunda eski notasyonu öğretecek bir öğretmen bulmanın ne kadar zor olduğunu, çünkü yaşlı muganniler birçoğunun fazla çaba gerektirdiği için bunu öğretmek istemediklerini anlatıyordu.[139] Yeni notasyon hızla Patriklik Musiki Okulunun sınırlarının ötesine yayıldı. 19. yüzyıl İzmir'inde Rum Ortodoks kilise müziğine ilişkin yakın tarihli bir çalışma, "İstanbul'un tutucu çevrelerinin," Maditoslu Hrisanthos'un desteğiyle İzmir'de yeni notasyonun savunucusu haline gelen İzmirli Protopsaltis Nikolaos Yeorgios'un ayin bestelerini kabul etmekte isteksiz olduklarını kaydetmektedir.[140] Nikos Andrikos'un öne sürdüğü gibi, yeni notasyon incelikli ayrıntıların ifadesine izin vererek, yeni besteleme eğilimlerinin yolunu açıyor ve yapıtlara "yabancı" deyim ve etkilerin dahil

138 Arındırma kavramı için bkz. Nikos Andrikos, *Η Εκκλησιαστική Μουσική της Σμύρνης*, 61.

139 Yeorgios Violakis, "Μελέτη Συγκριτική της νυν εν χρήσει μουσικής γραφής προς την του Πέτρου του Πελοποννησίου και προς την αρχαιότεραν γραφήν" (Şimdiki müzik notasyonunun, Petros Peloponnisios'unki ve daha eski notasyonlarla karşılaştırılması), *Παράρτημα της Εκκλησιαστικής Αλήθειας* (*Kilise Gerçeği*'nin Eki) 1 (1900): 28–53.

140 Andrikos, *Η Εκκλησιαστική Μουσική της Σμύρνης*, 90–91.

edilmesini kolaylaştırıyordu.[141] Tüzüktc işaret edildiği üzere, Konstantinopolis Musiki Cemiyetindeki muganniler yeni notasyonun eksikliklerine karşı başka bir yöntem ya da düzeltici önlemler arıyor, amaçlarını "ya yalnızca vokal geleneğe dayanarak ya da bir müzik aletinin yardımıyla, müziğimizi incelemenin daha uygun bir yöntemini bulmak" olarak belirliyorlardı.[142]

Konstantinopolis Musiki Cemiyetinde tartışıldığı anlaşılan diğer bir konu da kilise müziğinin tarihi ve yerel gelenekleriydi. Batılı tarihyazımının İtalyan Rönesansına ilişkin varsayımlarıyla örtüşerek, Konstantinopolis'in düşmesinden sonra Bizans-Yunan ilahi söyleme geleneği, Mora Yarımadası ve Girit kiliselerinde sürdü. Ve sonra, standart tarihyazımına göre, Girit'in 17. yüzyılda Osmanlıların eline geçmesinin ardından bu kilise müziği geleneği, Giritli göçmenlerin yerleştiği İyonya Adaları'ndaki çoksesli söyleyişin temelini oluşturdu. Bu anlatı, Yunan Aydınlanmasının kökenlerine ilişkin sorgulamaya bağlı olarak, 19. yüzyıl Yunan aydınları tarafından Yunan müzik kültürünün sürekliliği için bir argüman olarak yayıldı. Bu nedenle Girit ve İyonya adalarındaki kilise müziği gelenekleri hakkındaki araştırmalar özellikle önemli sayıldı.[143] Konstantinopolis Musiki Cemiyeti 1867'de, daha önce sözü edilen müzisyen Panayotis Gritsanis'e İyonya Adaları'nın kilise müziği üzerine bir çalışma ısmarladı.[144] İyonya Adaları, daha önce İngiliz yönetimindeyken (1814-1864), kısa süre önce Yunanistan'a bağlanmıştı. Ünlü bir müzikoloğun kaydettiği gibi, bu özel çalışmanın amacı "İyonya Adaları'nın Ortodoks geleneğinin, Konstantinopolis geleneğine yabancı olmadığını gösterme girişimiydi."[145]

141 Age., 92.
142 *Κανονισμός του εν Κωνσταντινούπολει Μουσικού Συλλόγου*, madde 7, 12.
143 Age., madde 12, 12-13.
144 Bkz. Panayotis Gritsanis, "Περί της των Ιονίων ΝήσωνΕκκλησιαστικής Μουσικής" (İyonya Adalarının kilise müziği üstüne), *Ethnikon Imerologion Vretu*, 8, no. 1 (1868): 325-336.
145 Katy Romanou, "The Ionian Islands," *Serbian and Greek Art Music: A Patch to Western Music History*, ed. Katy Romanou (Bristol, UK: Intellect, 2009), 99–124 içinde, 106'da. Yeorgios İ. Papadopulos Patrik Sofronios'un Gritsanis'e sipariş ettiğine değinmektedir; Papadopulos, *Συμβολαί εἰς την Ἱστορίαν*, 470.

Üçüncü Bölüm

MÜZİKAL GEÇMİŞLE YÜZLEŞME

On dokuzuncu yüzyılın Yunan milliyetçilerine göre, bir doğu imparatorluğunun baskıcı yönetimi altında olduğu 1453 ile 1821 arasındaki dört yüz yıl, Yunan ulusunun Avrupa'nın bilimsel ve kültürel ilerlemesinin gerisinde kaldığı dönemdi. Diğer Osmanlı sonrası devletlere benzer biçimde, Yunanistan Krallığı'nda da milli tarihyazımı bu dönemi "Türk boyunduruğu" olarak adlandırdı ve yüzyıllar boyunca "öteki" ile karışmasına karşın özünde bozulmamış kaldığı söylenen ulusun yeniden doğuşunu kutladı.[1] Bu alandaki ünlü bir bilim insanının gözlemlediği gibi, Yunan ulusal tarihyazımında "Osmanlı/Türk zorbalığı ya da despotluğu" gibi terimlerin kullanımı, bu terimin Aydınlanmacı tarihsel bağlamından bağımsızlaştırılmasıydı ve sonunda zaman ve mekân dışında var olan ebedi, ilahi bir Yunan ulusunu tanımlayan bir kullanımdı.[2]

Osmanlı mirası kadar tartışmalı olmasa bile, gene de tedirgin edici bir geçmiş de ortaçağ tarihiydi. Birkaç on yıl boyunca, ara halka Bizans yeniden keşfedilinceye kadar, modern ulusun kimliği için tek referans antik Yunan'dı. Bununla birlikte antik uygarlığın ve klasik geleneğin erdemlerinin takdiri de tam olarak özümsenmiş değildi. Kilisenin teolojik bakış açısının Yunan aydınları üstündeki güçlü biçimlendirici etkisinden kaynaklanan bu ikircikli tutumun 18. yüzyıla giden uzun bir tarihi vardı. Paschalis Kitromilides'in sözcükleriyle, "klasik uygarlığı genellikle benimsemesine rağmen, [Yunan Aydınlanması] hiçbir zaman antikite konusunda birleşik bir duruş geliştirmeyi beceremedi."[3] Felsefi ve ideolojik etkisi 19. yüzyılda ve sonrasında devam eden erken dönem Yunan Aydınlanması

1 Şimdiki ulusal tarih yazımlarında egemen olan bu eğilime Osmanlı tarihçisi Cemal Kafadar "kapak modeli" adını vermiştir; buna göre bazı imparatorluklar bir dizi halkın üstüne kapatılan ve kapak açılıncaya kadar onları bütün halde tutan kapaklar olarak görülmektedir. Bkz. Cemal Kafadar, *Between Two Worlds: The Construction of the Ottoman State* (Berkeley: University of California Press, 1995), 21.

2 Sia Anagnostopoulou, "'Tyranny' and 'Despotism' as National and Historical Terms in Greek Historiography," *Clio in the Balkans: The Politics of History Education* (Selanik: Center for Democracy and Reconciliation in Southeast Europe, 2002) içinde, 81-90.

3 Paschalis Kitromilides, *The Enlightenment as Social Criticism: Iosipos Moisiodax and Greek Culture in the Eighteenth Century* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992), 141-142.

oldukça karmaşıktı. Avrupa'da fikirlerin tarihi üzerine çalışan, tanınmış bir tarihçinin yazdıkları buna ışık tutmaktadır; yazara göre Yunan bilim insanları bu dönemde Locke ve Newton gibi İngiliz felsefecilerden büyük ölçüde etkilenmişlerdi ve Yunan Kilisesi'nin doktrinlerini eleştiriyorlardı, ama hâlâ tutucu bir teolojik ve toplumsal bakış açısını sürdürüyorlardı.[4]

19. yüzyıl Yunanistan'ında, tarihyazımındaki kayma ve değişimlere paralel olarak, ulusun müzikal geçmişinin onun farklı çağlardaki yörüngesiyle çakışması nedeniyle, müzik tarihi tartışmalı bir alan oldu. Örneğin kilise ilahi söyleyişinin kökenleri, üç din-uygarlık alanının karşılaşmalarının ve antik dönemin, içeriğinin tam olarak belirlenmesi pek mümkün olmayan kültürel-felsefi mirasının ağır yükünü taşıyan, son derece karmaşık bir dönemin sorgulanmasını gerektiriyordu. Müzisyenler ve bilim insanları, hangi unsurların antik dönemin müziğinden geldiğini ve kilise ilahileri ilk bestelendikleri tarihten çok daha sonra yazıyla kaydedikleri için, kilise melodisinin biçimlendirilmesindeki "etkiyi" nasıl adlandırıp, belirleyeceklerini ve bunun hangi kaynaktan olduğunu, hararetle ve uzun uzun tartıştılar. Müzikal geçmişi tartışmanın bir diğer çıkmazı, Müslüman hükümdarlarla uzun birlikte yaşama döneminin, bunun Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Rum Ortodoks unsurun kültürel kimliği üzerindeki olası etkisiyle bağlantılı olarak nasıl ele alınacağıydı. Somut olarak da kilise müziği açısından, Osmanlı'nın dindışı müziği ile Rum Ortodoks Kilisesi'nin dini müziği arasındaki alışverişin içeriği ve niteliği ya da o gizli çıkarımlar yüklü "etki" fikri ve bunun yönü neydi?

Bu nedenle bu bölüm tarihyazımını ve onun müzik tarihinden aldıklarıyla etkileşimini ele alacaktır. Bölümde, Yunan müziğinin kimlik söylemlerinin merkezinde olduğu geniş peyzajda Bizans geçmişinin, Osmanlı geçmişinin ve bugününün ve antik dönemden miras kalanın yorumlamaları araştırılacaktır.

19. yüzyıl Yunan Tarihyazımı ve Bizans'ın Özümsenmesi

19. yüzyılda Yunan milli tarihyazımını iki faktör biçimlendirdi: Avrupa tarihyazımı ve Balkanlar'da ve Yunanca konuşan Doğudaki kur-

4 Jonathan I. Israel, *Enlightenment Contested: Philosophy, Modernity, and the Emancipation of Man 1670-1752* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 317-325.

tarılamamış toprakların kaderi. 19. yüzyılın ikinci yarısında Yunan devletinin kuruluşunu, görkemli antik Yunan'ın küllerinden yeniden doğması olarak belirleyen uyanışçı tarih şemasının yerini giderek, Yunan ulusunun sürekliliğini vurgulayan başka bir şema almaya başladı. Doğal olarak bu klasik Yunan'ı izleyen geçmişin, bu bağlamda Doğu Roma ya da Bizans İmparatorluğu'nun yorumlanmasını ve özümsenmesini gerektiriyordu. Günümüz tarihçilerinden birinin kaydettiği gibi, yeniden doğuş kurucu mitinin ulusal bir ideolojiyi sürdüremeyecek kadar zayıf olmasının nedenlerinden biri, bunun dini tecrübeyi, daha somut olarak da ulus ile Ortodoks Hıristiyanlık arasındaki, modern Yunan'ın öz temsili ve kimliği için o son derece önemli tarihsel bağları göz ardı etmesiydi.[5]

Anthony D. Smith'in çok uygun ifadesiyle, milliyetçinin görevi "özünde bir siyasi arkeolojidir: toplumun tarihinin her döneminin yaşamını yeniden keşfedip, inşa etmek, her dönem arasındaki bağlantıları ve katmanlaşmaları saptamak ve böylece ulusun sürekliliğini kanıtlamak."[6] Antik Yunan ile 1830'da kurulan bağımsız Yunan devleti arasındaki eksik kronolojik parçalar giderek büyük ölçüde Fransız ve Alman tarihçilerin yapıtlarından etkilenmiş bir bilimsel çalışma ve Batıdaki değişen felsefi ve epistemolojik yönelimlere göre biçimlenen bir süreçle özümsendi.[7] Örneğin Makedon ve Helenistik dönemlerin ulusal tarih anlatısına dahil edilmelerinin nedeni büyük ölçüde Batının bilimsel çalışmalarında ortaya çıkmaya başlayan Helenizmin Hıristiyanlığın öncülü olduğu fikriyle, özellikle Alman tarihçi Johann Gustav Droysen'in yapıtlarındaki imparatorluk idealiydi.[8]

Aydınlanmanın önermeleri çerçevesinde biçimlenen Avrupalı tarihyazımı ve siyasi düşünce geleneği, Bizans'ı despotluk, siyasi yozlaşma ve dinsel fanatizmin bir örneği olarak sunmuştu. 19. yüzyılda Rum

5 Antonis Liakos, "Hellenism and the Making of Modern Greece: Time, Language, Space," *Hellenisms: Culture, Identity, and Ethnicity from Antiquity to Modernity* içinde, ed. Katerina Zacharia (Aldershot, UK: Ashgate, 2008), 201–236, 207'de.

6 Anthony D. Smith, "The 'Golden Age' and National Renewal," *Myths and Nationhood*, ed. Geoffrey Hosking ve George Schöpflin (New York: Routledge, 1997) içinde.

7 Bkz. Effi Gazi, *"Scientific" National History: The Greek Case in Comparative Perspective (1850–1920)* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000). Gazi Fransız tarihçiler Guizot ve Michelet'nin yapıtlarının etkisine işaret etmiştir.

8 Liakos, "Hellenism and the Making of Modern Greece," 208.

aydınlarının büyük kesimine göre, Bizans İmparatorluğu Batı uygarlığına yabancılığı nedeniyle, Yunanistan'ın Batı ile daha erken birleşmesinin önünde bir engel olmuştu. Atinalı bir hukukçu ve tarihçi olan Markos Renieris 1842'de Avrupa ile Yunanistan arasındaki ilk temas anını –Haçlı Seferlerini– anımsadığında, Bizans'ın yıkımına değil, Batının kurum ve âdetleriyle temasın geçiciliğine hayıflanıyordu: "Ah, eğer bu şövalye erdemleri Helenist uygarlığa kalıcı olarak aşılansaydı, Yunanistan'ın kaderi ne kadar farklı olacaktı! Keşke o günler Batı ile Yunanistan'ın evliliğini görebilselerdi!"[9]

19. yüzyılın başında ve bağımsızlığın hemen sonrasında, Yunanistan'da başta tarihyazımı, edebiyat ve mimari olmak üzere tüm kültürel üretim alanlarında klasik antikite vurgusu egemendi. Bu durum çoğu kez Ortodoks Hıristiyan kilisenin tarihine ve ilkelerine ilgiyi ve dikkati dışlıyordu. Çağdaş Avrupalı ve Yunan aydınların anlayışlarına göre gündemdeki sorun Yunanistan'ın toplumsal ve siyasi ilerlemesiyle onun gelecekteki evrensel sanat ve edebiyata katkıları açısından hangi yolu izleyeceğiydi. Dilbilimci-arkeolog Stefanos A. Kumanudis 1845'te ünlü Alman sanat tarihçisi ve arkeolog Johann Joachim Winckelmann'ın sanata ilişkin iki makalesini yayınladı. Kumanudis çevirilerine yazdığı uzun önsözde çağdaş Yunanlara, yoksullaşmış, dinin egemen olduğu bir kültürün ortaya çıkmasından sorumlu olan Asyalı dışlayıcılık ve durgunluk ruhunu terk etmelerini tavsiye ediyordu. Yazar buna bir örnek olarak modern Yunanların insan resmi için İtalyanca bir sözcük benimsemeleri gerektiğini kaydediyordu, çünkü "ikona" sözcüğünün dindışı resme de atıf yapan antik anlamı, Türk egemenliği altında dindışı resim yasaklandığı için bu anlamını yitirmişti.[10] Kumanudis böylece Yunanların, ilerlemeyi sağlayacak ve onların evrensel sanat ve bilime katkılarını güvence altına alacak, rasyonel ve seküler bir yol izlemelerini vurguluyordu.

9 Markos Renieris, "What Is Greece? West or East?," çev. Mary Kitroeff, *Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe (1770–1945): Texts and Commentaries*, cilt. 2, ed. Balazs Trencsényi ve Michal Kopecek (Budapeşte: CEU Press, 2007) içinde, 311. Renieris'in makalesinin aslı, "Τι είναι η Ἑλλας; Δύσις ἡ Ανατολή" (Yunanistan Nedir? Doğu mu, Batı mı?) 1842'de Ερανιστής'de (*Eranistis*) yayınlanmıştı.

10 Stefanos A. Kumanudis, *Που σπεύδει η Τέχνη των Ελλήνων την Σήμερον* (Yunan sanatı bugün nereye gidiyor?) (Belgrad: Devlet Yayınevi, 1845). 21-22.

Öte yandan on yılın ortamı, Elli Skopetea'nın ifadesiyle, Bizans'ın meşrulaştırılmasını gerektiriyordu.[11] Birincisi Skopetea'nın yazdığına göre, 1850'lerin Yunanistan'ında dini nitelikli halk hareketleri, kontrolsüz ve başıboş ideolojilerin modern devletin ve kilisenin otoritesini tehlikeye atabileceğini gösteriyorlardı. İkincisi, Yunanistan'daki Ortodoks Kilisesi ile Konstantinopolis'teki Patrikhane arasındaki ilişkilerin nihai çözümü, bağımsız kilisenin destekçilerinin Patrikhaneyi bir Yunan kurumu olarak tanıma konusundaki mevcut tereddütlerini ortadan kaldırmıştı. Üçüncüsü, Kırım Savaşı sırasında dolaşıma giren irredantist "Yunan İmparatorluğu" sloganı, Yunan tarihinin ortaçağdaki geçmişini de içine alan özel bir şemasını ortaya çıkarmıştı. Bu sloganın, eğitimli seçkinlerin paylaştığı antik Yunan'a eğilimden daha fazla popüler önermeyi içermesi kayda değerdi.

Bizans geçmişini Yunan ulusu anlatılarına katma doğrultusundaki ilk çabalardan biri bilim insanı Spiridon Zambelios'a aitti. Zambelios Zakinthos'ta, İyonya Adaları'nın olumlu ortamında, Atina'nın Bizans karşıtlığından uzakta yaşıyordu. Korfu'daki İyonya Akademisinde hukuk, filoloji ve tarih eğitimi görmüş, ardından eğitimine önce İtalya'da, sonra diğer Avrupa ülkelerinde devam etmişti.[12] Zambelios Bizans'ı ve tarihini ülkenin Hıristiyan tecrübesiyle bütünleştirmeye çalışıyordu.[13] Amacı antik ve modern Yunanistan arasındaki uçuruma bir köprü kurmaktı. Bizans çağını, Yunan ulusunun dindışı ve dinsel geleneklerinin şekillendirici dönemi olarak yeniden saygınlığa kavuşturdu ve bunun modern Yunan milliyetinin temelinde yatan bir dönem olduğunu kanıtlamak için "Heleno-Hıristiyan uygarlığı" diye bir terim icat etti.[14] 1852'de yayınladığı bir halk şarkıları derlemesine, ortaçağ Helenizmi araştırmaları üzerine uzun bir

11 Elli Skopetea, *Το "Πρώτυπο Βασίλειο" και η Μεγάλη Ιδέα. Όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830–1880)* ("Model Krallık" ve Megali idea: Yunanistan'da Ulusal Sorunun Bazı Yönleri) (Atina: Politipo, 1988), 178-179.

12 Hristos Soldatos, *Σπυρίδων Ι. Ζαμπέλιος (1815–1881), Τόμος Α΄, Ο ιστορικός του Βυζαντινού Ελληνισμού, Ο θεμελιωτής της Νεοελληνικής Ιστοριογραφίας, Ο αρχιτέκτονας της διαχρονικής ενότητας της ελληνικής ιστορίας* (Spiridon I. Zambelios [1815–1881], cilt 1, Bizans Helenizminin tarihçisi, modern Yunan tarihyazımının kurucusu, Yunan tarihinin zaman içinde süregelen birliğinin mimarı) (Atina: Stamuli, 2003), 25-27.

13 Bkz. Gazi, "Scientific" National History, 70.

14 "Heleno-Hıristiyan Uygarlık" terimi için bkz. Elli Gazi, *Ο Δεύτερος Βίος των Τριών Ιεραρχών: Μια Γενεαλογία του "Ελληνοχριστιανικού Πολιτισμού"* (Üç başpiskoposun ikinci yaşamı: "Heleno-Hıristiyan uygarlığın" bir soyağacı) (Atina: Nefeli, 2004).

önsöz yazmıştı.[15] Zambelios'u halk şarkıları derlemeye iki faktör yönlendirmişti. Yunan bağımsızlık mücadelesi sırasında Fransız dilbilimci Claude Fauriel Yunan halk şarkıları antolojisinde modern Yunanların kaybolmadan önce halk şarkılarını derlemeleri gerektiğini yazmıştı, çünkü Yunanlar Avrupa ülkeleri bünyesine katıldıkları zaman, Avrupalılar bunlara değer vereceklerdi.[16] Tarihçi Hristos Soldatos, Zambelios'un Fauriel'in derlemesindeki mesajdan esinlendiğini savunmuştur. Zambelios'un diğer bir motivasyonu, Avusturyalı politikacı ve tarihçi Jacob Philipp Fallmerayer'in Balkanlar'ın Ortaçağlarda tümüyle Slavlaştığı, hatta Yunan ırkının tamamiyle asimile olduğu doğrultusundaki iddiasını çürütmekti. Zambelios bu nedenle halkın yaşayan geleneklerine dönmüş ve popüler kültür araştırmalarıyla Yunan ulusunun sürekliliğini kanıtlamaya çalışmıştı.[17]

Spiridon Zambelios'un ortaçağ Helenizmini ulus anlatısına dahil etme çabasından daha sistematik bir girişim, tarihçi-bilim insanı Konstantinos Paparrigopulos'a aittir. Onun 1853 ile 1874 arasında yayınlanan, beş ciltlik başyapıtı *Istoría tu Ellinikú Éthnus* (Helen Ulusunun Tarihi) üç aşamalı (antik, ortaçağ, modern) Yunan tarihinin merkezi ve en büyük parçası olarak Bizans'ı savunuyordu. O zamana kadar Bizans çalışmaları, genel bir tarihin ya da dünya tarihinin bir parçası olan tarihsel araştırmaların konusu olmuştu. Oysa Paparrigopulos'un yaptığı yenilik, üç parçalı tarihsel şemayı Yunan ulusuna tutarlı biçimde uygulamak ve bunu okul eğitimine katmaktı.[18] Onun Yunan geçmişi yorumlaması büyük ölçüde Fransız tarihçi Michelet'nin romantik tarihyazımından esinlenen, organik bir ulus algısına dayanıyordu.[19] Paparrigopulos çığır açıcı yapıtında, Roma İmparatorluğu'nun doğu kısmında, Yunan kültürünün hayatta kalmasına dayanan etnik bir Yunan kimliğinin egemen olduğu iddiasıyla, Bizans

15 Spiridon Zambelios, *Άσματα Δημοτικά της Ελλάδος* (Yunanistan halk şarkıları) (Korfu: Ermis, 1852).

16 Claude Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne* (Paris: Firmin Didot, 1824–1825, Soldatos, Σπυρίδων Ι. Ζαμπέλιος, 170'ten naklen.

17 Soldatos, *Σπυρίδων Ι. Ζαμπέλιος*, 177. Zambelios'un halk şarkıları derlemesi, onun metinlerine eklemeler ve düzeltmeler yaparak, bazen de bunları tamamlayarak halk şarkılarının otantikliğini yok ettiğini söyleyen daha sonraki bazı bilim insanlarınca eleştirilmiştir (176-177, dn. 231).

18 Christina Koulouri, *Ιστορία και Γεωγραφία στα Ελληνικά Σχολεία (1834–1914)* (Yunan okullarında tarih ve coğrafya [1834-1914]) (Atina: IAEN, 1988), 37.

19 Gazi, "Scientific" National History, 70.

İmparatorluğu'nu "Helenleştirmiş"ti, böylece yeni gelişen Ortodoksluğu bir Yunan kurumu olarak hayal ediyordu.[20] Yazarın Bizans anlayışı, Alman tarihçi Droysen'in sabit bir siyasi merkez vurgusundan esinlenmişti.

Gene de Bizans'ın tümüyle özümsenmesi yavaş ve planlı bir süreçti. Kamusal söylemde "Bizans" dikkatle değerlendiriliyordu; hatta bu adın kullanımı bile açıklama gerektiriyordu. 1868'de Atina gazetesi *Eon*'da şunları okuyoruz: "Gözümüzü Bizans'a çevirdiğimizde, Asya ve Roma mutlakiyeti karışımını yeniden diriltemeyiz... biz *Bizans* dediğimizde, kilise, dil, gelenekler ve Yunan halkı aracılığıyla Bizans yıllarının siyasi durumun gelişmesi doğrultusunda mücadele eden ve Yunanların ulusal insicamını oluşturan Helenizm ruhunu kastediyoruz."[21]

Ünlü 20. yüzyıl tarihçisi Konstantinos Th. Dimaras, Zambelios ile Paparrigopulos'u Yunanistan'da romantik tarihyazımının ilk temsilcileri saymıştır. Dimaras ayrıca, Zambelios'un yazılarından farklı olarak Paparrigopulos'un yapıtlarının "romantik politikaları" desteklemek için gerekli olan tutarlı ve rasyonel kuramı nedeniyle etkisinin sürekli olduğunu da kaydetmiştir; bu unsur Zambelios'un sofistike bilimsel çalışmalarında eksikti.[22] Ayrıca, bir diğer Yunan bilim insanının ikna edici gözlemine göre, Zambelios modern Yunan etnisitesinin kökenleri bağlamında ortaçağ Helenizminin tutarlı bir anlamını ararken, Paparrigopulos bunu "Konstantinopolis'teki Yunan monarşisi" olarak görüyordu.[23] Ancak, siyasi angajmanları dikkate alındığında, projeleri benzerdi. Her iki tarihçi de aktif olarak siyasete katılıyordu ve her ikisi de uluslararası kamuoyuna gönderme yaparak, Yunan ulusunun daha önce de Doğuya hükmettiğini ve bunu gene yapabileceğini göstermeye çalışıyordu.[24] Gerçekten de Makedon ve

20 Demosthenis Kontos, "Konstantinos Paparigopoulos and the Emergence of the Idea of a Greek Nation" (Doktora tezi, University of Cincinnati, 1986), 154.

21 *Eon*, 22.8.1868, Skopetea, *To "Πρώτυπο Βασίλειο"*dan naklen, 183.

22 Konstantinos Th. Dimaras, *Ελληνικός Ρομαντισμός* (Yunan Romantizmi), Νεοελληνικά Μελετήματα 7 (Modern Yunan İncelemeleri 7) (Atina: Hermes, 1982), 453-471.

23 Skopetea, To "Πρώτυπο Βασίλειο" *den naklen*, 179–180.

24 Bkz. Giannis Koumbourlis, "Όταν οι ιστορικοί μιλούν για τον εαυτό τους: ο ρόλος του εθνικού ιστορικού στους πρωτοπόρους της ελληνικής εθνικής σχολής" (Tarihçiler kendileri hakkında konuştukları zaman: Yunan milli okulunun öncüleri olarak ulusal tarihçinin rolü), *Ιστοριογραφία της Νεότερης και Σύγχρονης Ελλάδας 1833–2002* (Modern Yunanistan'da tarihyazımı, 1833-2002), ed. Paschalis Kitromilides ve Triantafillos E. Sklavenites (Atina: INE/EIE, 2004) içinde, 81-101.

Bizans imparatorluklarının Yunan milliyetçi tarihsel şemasına dahil edilmesi, Doğu Sorunu'nun gitgide keskinleştiği bir dönemde özellikle önemliydi.[25] Sonunda Bizans'ın özümsenmesinde belirleyici parametre, Balkan ülkeleri arasındaki rekabetlerin artması oldu.[26]

19. yüzyıl ortalarında, Bizans'ın modern Yunan tarihsel anlatısı çerçevesine katılması, devrim sonrasındaki Yunanistan'ın siyasi ve sosyal olarak parçalanmış toplumunda Aydınlanmanın liberal hümanist geleneğinin zayıflamasıyla çakıştı ya da böylece mümkün oldu. Bir yandan birlik fikrini vurgulayan liberalizme karşıt felsefi eleştiriler, öte yandan yeni bir dinsel yükseliş, güçlerini Aydınlanmanın mirasına karşı çıkmak üzere birleştirdi.[27] Bunun sonucu olarak, Aydınlanma geleneğinin liberal milliyetçiliği gerileyerek, yerini siyasi değerleri Aydınlanma hümanizmasıyla fazla ortak bir şeyi olmayan, irredantist bir milliyetçiliğe bıraktı. Öte yandan, liberal Aydınlanma geleneğinin izleri tümüyle yok olmayıp, Yunan eğitim sisteminde ve siyasal düşüncede, Paparrigopulos'un öne sürdüğü tarihsel şemanın ortaya çıkmasına kadar karanlık bir dönem olarak görülen Bizans'ın eleştirisi olarak yaşadı.[28] 1850'ler ile 1870'ler arası dönemde, bu iki vizyon Yunan devletinin rolüne ilişkin olarak da birbirleriyle rekabet etti. Liberal hümanist görüşün savunucuları Yunan devletini Batı uygarlığının taşıyıcısı olarak düşündüler; gerek antik Yunan'a, gerekse modern parlamenter sisteme kültürel idealler olarak değindiler ve aynı zamanda Yunan toplumunun sekülerleşmesini talep ettiler. Liberal geleneğin, fikirleri irredantizmle bütünleşen eleştirmenleri Megali İdea'yı[29] içselleştirdiler ve kültürel bir referans olarak Bizans'a odaklanıp, etnik ve dinsel kimliklerinin bileşeni olarak Yunan Ortodoksluğunu seçtiler.[30]

25 Bkz. Aleksis Politis, *Ρομαντικά Χρόνια: Ιδεολογίες και Νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830–1880* (Romantik yıllar: Yunanistan'daki ideolojiler ve zihniyetler, 1830-1880) (Atina: EMNE, 1993), 39-47.

26 Skopetea, *Το "Πρώτυπο Βασίλειο,"* 184.

27 Paschalis Kitromilides, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός: Οι πολιτικές και κοινωνικές ιδέες* (Neo-Yunan Aydınlanması: Siyasi ve toplumsal fikirler) (Atina: Morphotiko Idrima Ethnikis Trapezas, 1999), 47.

28 Age., 495.

29 Megali İdea (Yunanca: Μεγάλη Ιδέα, Türkçe: Büyük Fikir), 1840'lı yıllarda ilk kez ortaya atılan ve Osmanlı topraklarında Rum nüfusu fazla olan bölgelerle, antik dönemlerden beri Yunanlarla ilişkili yerlerin Yunan Devleti hâkimiyeti altına alınarak Bizans İmparatorluğu'nun diriltilmesi hedefini ifade eden görüş –ed.n.

30 Skopetea, *Το "Πρώτυπο Βασίλειο,"*

Avrupa'da son dönemlerde modern Yunanların antik Yunanların soyundan geldiğine ilişkin kuşkuların ifade edilmesi, hatta daha da kötüsü onların Slavlarla karıştığı iddiası, Yunan müziğinin arılığı ve soyu konusundaki tartışmaları alevlendirdi. Dönemin Yunan bilim insanları, daha önce adı geçen Avusturyalı bilim insanı Fallmerayer'i açıkça hedef aldılar. Atina Kilise Musikisi Cemiyeti Başkanı Panayotis D. Kupitoris bir konuşmasında Yunan müziğinin arılığını inkâr eden Fallmerayer destekçilerine hitap ediyordu: "Konuşulan Yunancanın yabancı olduğunu düşünenler, Yunan ulusunu damarlarında tek damla saf Yunan kanı olmayan barbarlar diye adlandıranlar, Fallmerayer'in destekçileri bu haksız mücadelede yenildikleri gibi, bunlar Yunan müziğimizin arılığı konusunda da yenileceklerdir."[31] Belli ki müzik de, arılığı cansiperane savunulan ulusal mirasın (dil, din, töreler, gelenekler, vd. gibi) bir parçası sayılıyordu. Atina Kilise Musikisi Cemiyetinin bir diğer üyesi Adamantios İoannidis'in keskin bir dille ifade ettiği gibi: "Kiliselerimize Batılı müziğin sokulmasının, ulusal müziğimize Türk denmesinin ve bu yabancı müziğin dayatılmasının, kamuoyu önünde tartışılması gerektiğine inanıyoruz. Aksi halde, saf soyumuzu inkâr ederek, Fallmerayer'in ve destekçilerinin töre ve geleneklerimizle birlikte, dilimizin ve müziğimizin de arılığının bozulduğu iddialarını mı kabul edeceğiz?"[32]

Bu alıntı, kilise müziğinin batılılaşması meselesinin, Yunan kültürünün kökenleri ve sürekliliği hakkındaki bir tartışmayla birlikte ele alındığına da işaret etmektedir. Modern Yunan öz imajında sürekliliğin anlamları, başlıca antik Yunan, çağdaş Avrupa ve modern Yunanistan arasındaki ilişkilerin özgüllüğü nedeniyle kararsız ve karmaşık olmuştur. Günümüzdeki duruma değinen –ki bu görüş 19. yüzyıl Yunanistan'ı için de geçerlidir– bir Yunan bilim insanının yakın tarihte belirttiği gibi, süreklilik fikrinin modern Yunan öz imajında açık bir anlamı yoktur ve Yunanistan'ın siyasal ve entelektüel arenasında kültürel süreklilik ve

31 Panayotis D. Kupitoris, *Λόγος πανηγυρικός περί καθ'ημάς εκκλησιαστικής μουσικής* (Kilise müziğimiz hakkında övgü konuşması) (Atina: Filokalis, 1876) 24-25.

32 Adamantios İoannidis, *Η Ελληνική μουσική υπό φιλολογικήν, θρησκευτικήν, συγκριτικήν και οικονομικήν έποψιν* (Filolojik, dinsel, karşılaştırmalı ve ekonomik bir açıdan Yunan müziği) (Atina, 1873), 32-33.

süreksizliğin anlamları açıkça söylemsel sorunlar olarak algılanmaktadır.[33] Bu gözlem modern Yunanların devamlı, değişen bağlamlara bağlı olarak, çelişkili kimlik söylemleri seçimleri yapmak zorunda olduklarını ima etmektedir. Tarihçiler, Bizans'ın modern Yunan tarihyazımına iadesinin, Bizans gelenekleri konusunda otomatik olarak benzer bir tutum anlamına gelmediğini şaşkınlıkla kaydetmişlerdir. Örneğin, Yunan bir Bizans'ın itibarının iadesinin Yunan sürekliliğinde önemli bir halka olarak görülmesine karşın, kimi eğitimli kesimler Bizans ilahi söyleyişine kızgınlıklarından ve bunun Batı tarzında armonize edilmesi talebinden vazgeçmemişlerdi.[34]

Aslında gerçek daha karmaşıktı. Birçok Yunan yazar, Batılı bilim insanlarının çalışmalarına gönderme yapmasına ve kendi davasını savunmak için onların argümanlarını kullanmasına karşın, sıra müziğe gelince Batı karşıtı bir tutumu benimsiyordu. Musiki cemiyetlerinin sözcüleri sık sık Batı kültürünün çağdaş toplumda artan etkisini kınıyorlardı. Atina Kilise Musikisi Cemiyetinin ikinci yıl kutlamalarında, cemiyetin onur üyesi, Ottocu rejimin ateşli destekçisi ve Milli Üniversitenin eski tarih profesörü Dimitrios Vernardakis bir konuşma yapmıştı. Atina Kilise Musikisi Cemiyetinin kilise ile dayanışmasını açıklayan Vernardakis, Batının Helenizme karşı oluşturduğu tehdide dikkat çekiyordu. Ona göre Yunan ulusunun bağımsızlığından ve Asya'dan gelen barbar işgallerinden kendisini kurtarmasından sonra, şimdi de Avrupa kültürünün barışçıl işgali Yunanistan'a doluyor ve Helenizm'i tehdit ediyordu. Vernardakis Avrupa müziğinin yaşamın her alanına kaygı verici biçimde yayılmasına karşı uyarıda bulunuyordu: "Kilise müziği bilinmiyor, çünkü hemen hemen kimse bunu duymuyor. Okullarda, tiyatrolarda, meydanlarda, toplantılarda, danslarda, düğünlerde, sempozyumlarda, hatta cenaze törenlerinde Avrupa müziğinden başka bir şey duyulmuyor."[35]

33 Constantine Tsoukalas, "The Irony of Symbolic Reciprocities–The Greek Meaning of 'Europe' as a Historical Inversion of the European Meaning of 'Greece,' " *The Meaning of Europe: Variety and Contention within and among Nations*, ed. Mikael af Malmborg ve Bo Strath (Oxford: Berg, 2002) içinde, 27–51.

34 Skopetea, *To "Πρώτυπο Βασίλειο,"* 182.

35 Dimitrios Vernardakis, *Λόγος Αυτοσχέδιος περί της Καθ' ήμας Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Kilise müziğimiz hakkında doğaçlama konuşma) (Trieste: Austro-Hungarian Lloyd, 1876), 5–8.

Yunanistan, müziğinin modern Batı müziğinin yöntem ve araçları kullanılarak reforme edilip edilmemesini tartışırken, ortaçağ Batı Kilisesinin kutsal müziği üzerine Avrupa'da sayısı artan çalışmalar, giderek Aziz Ambrosius'un başlattığı Latin ilahilerinin Doğu kökenlerine daha çok ilgi duymaya başlamışlardı.[36] Ünlü Alman dilbilimcisi Wilhelm Christ (1831-1906) Bizans kutsal müziği konusunda bilimsel araştırmalar yapma ve engin bilgili yazılar üretme çağrısında bulundu. Christ çağdaş Yunan bilim insanlarını ve müzisyenleri, yeni bir disiplin, yeni bir araştırma alanı olarak Bizans kilise müziği tarihinin temellerini atmaya teşvik etti. Tahmin edileceği gibi Yunan bilim insanları ve müzisyenleri bu talebi memnunlukla karşıladılar, çünkü Bizans kilise müziğinin araştırılması, kökenlerini ve kaynaklarını ortaya çıkararak, Yunan Ortodoks Kilisesi'nin çağdaş ayin müziğine meşruiyet kazandıracaktı. Üstelik, ortaçağ Yunan müziği "kayıp" antik müzik ile çağdaş Yunan müziği arasındaki tarihsel süreklilik zincirinin önemli bir halkasıydı. Aynı şekilde Panayotis D. Kupitoris, tarihsel sürekliliği gösterme gereksinimini vurgulayarak, Atina Kilise Musikisi Cemiyetine "Yunan müziğinin Homeros zamanından bugüne tarihsel bütünlüğünü" ortaya çıkarmak için çabalama tavsiyesinde bulundu.[37]

Ancak Yunanistan'daki müzisyenler-bilim insanları neyi kendi müzikal mirasları saydıkları konusunda Avrupalı araştırmacılarla her zaman aynı görüşte değillerdi. Antonios Alygizakis Yunan Ortodoks kilise müziği konusunda 19. yüzyıldan beri iki rakip görüş olduğunu kaydetmiştir. Avrupalı bilim insanlarının genellikle paylaştığı görüş, Yunan Ortodoks kilise müziğinin Yahudi sinagog müziğine dayandığını, Bizans'ta geliştirildiğini ve Konstantinopolis'in düşüşünden sonra, Türk ve Arap-Fars unsurlarla büyük ölçüde dönüştürüldükleri için artık eski ezgilerin çağdaş ayin pratiğinde varlıklarını sürdürmediklerini öne sürer. Başlıca Yunan müzikologların savunduğu öteki görüş ise ilahi yazımında organik bir müzikal bütünlük olduğunu, bunun esas olarak antik Yunan müziğinin müzikal unsurlarını kullandığını, sonra Bizans İmparatorluğu

36 Wilhelm Christ, Über die Harmonik des Manuel Bryennius und das System der byzantinischen Musik (Münih, 1870), 36.

37 Kupitoris, *Λόγος πανηγυρικός*, 7–8.

zamanında geliştiğini ve önemli değişiklikler olmadan çağdaş müzik geleneğini oluşturduğunu iddia eder.[38]

Pagan ve erken Hıristiyan sanatsal biçimleri arasında bir kopukluk olduğuna dair varsayıma eleştirel bakan günümüz araştırmacılığından farklı olarak, 19. yüzyıl Avrupa araştırmacılarının Doğu Hıristiyan kilisesinde ilahi bestelenmesine ilişkin kimi girişimleri bu görüşü paylaşmıyordu. Fransız Katolik kardinal Jean Baptiste François Pitra (1812-1889) Bizans ilahileri incelemelerinde yeni bir çağ başlatan bir açıklama yaptı. Pitra, 200'ü aşkın elyazmasını inceledikten sonra, Bizans ilahilerinin ölçülü bestelendiklerini, artık klasik şiirde olduğu gibi temelde seslilerin uzunluğu ve kısalığına değil, vurgunun yoğunluğuna dayandıklarını belirtti.[39] Pitra bu nedenle Yunan ilahileri incelemelerinin sadece klasik prozodili ilahilerle sınırlandırılmaması, hece ölçüsüyle oluşturulanları da kapsaması gerektiğini vurguluyordu. Pitra'nın iddiası, Doğu Ortodoks kilisesinin klasik şiir biçimleriyle ilişkisini koparark, kitlelerin anlayabileceği daha ilkel ve basit bir şiiri –dolayısıyla daha değersiz bir şiiri– benimsediğini ima ediyordu.[40] Katolik kardinal ilahi külliyatının, kiliseye başta ikona kırıcılar (ikonoklastlar) olmak üzere, değişik sapkın saldırıların olduğu bir dönemde oluşturuldukları için, 9. yüzyılda (muhtemelen ikona yanlısı bir konseyde) yeniliklerin lağvedilip, önlenmesi ve genel ibadette söylenen ayin ilahilerinin sabitleştirilmesi kararının alındığını tahmin ediyordu. Ayrıca, ortalığın dinde çekişmelerle ve sapkınlıklarla kaynadığı bir dönemde, halkın inancını güçlendirmenin en kesin yolunun ilahiler olduğunu kaydediyordu. Ama ilahi metinlerinin sabitleştirilmesi gerekliydi; bu nedenle Kilise antik dönemin müphem ve esnek ölçülerini terk etmiş ve herhangi bir değişikliğe izin vermeyen, katı ve dakik bir ritmik ilke benimsemişti.[41]

38 Bkz. Antonios Alygizakis, *Θέματα εκκλησιαστικής μουσικής* (Kilise müziğinin temaları) (Selanik: Purnara, 1978). Giannis Philopoulos, *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική* (Yunan çoksesli kilise müziğine giriş) (Atina: Nefeli, 1990), 52'den alıntı yaptım.

39 *Hymnographie de l'église grecque*, Dissertation accompagnie des Offices du xvi Janvier, des xxiv et xxv Juin, en l'honneur de S. Pierre et des Apotres. Publiée par le Cardinal J. B. Pitra, du titre de S. Callixte (Roma: Imprimerie de la Civiltà Cattolica, 1867), 25'te: Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, 2. baskı (Oxford: Clarendon Press, 1961), 4'te de değinilmektedir.

40 *Hymnographie de l'église grecque*, 25.

41 *Hymnographie de l'église grecque*, 26.

Pitra'nın pagan şiirden kopuş kuramı ile ilahi dizeleri için hece ölçüsünün benimsenmesine ilişkin iddiasına Yunan bilim insanları, özellikle de daha önce adı geçen ve Atina Üniversitesinde Yunanca ve Latince filolojisi profesörü olan Kupitoris karşı çıktı. Kupitoris, Bizans ilahi yazar ve bestecilerinin ilahi dizelerinde klasik ölçüler kullandığını söyleyerek, Pitra'nın klasik şiir vezinlerinin terk edildiği iddiasını reddetti.[42] (PURL 3.1)

Arılık ve "Ötekiler:" Yahudi Dinsel Şiirinin Etkisi Meselesi

Kardinal Pitra Bizans ilahi geleneğinin, geç antik dönem Yakındoğu'sundaki doğu kiliselerinin ilahilerinden bazı unsurları ödünç aldığını düşünüyordu. Daha somut olarak akrostiş, alfabetik kıta, nakarat, koşutluk ve hece prozodisi kullanımının Süryani ve Yahudi dinsel şiiriyle bir bağlantıya işaret ettiğini öneriyordu.[43] Bu görüş günümüz araştırmacılığı için çok radikal gözükmemektedir. Yunan Ortodoks liturjisi üzerine çalışan Dimitri E. Conomos 6. ve 7. yüzyılların uzun ve ayrıntılı, vezinli vaazı olan *kontakion*'un Süryani prototiplerden türediğinden, Semitik şiirin özellikleri olan nakarat ve akrostiş araçlarını paylaştığından söz etmiştir.[44]

Daha önce belirttiğim gibi, 19. yüzyılın Yunan tarihyazımında ve kamusal söyleminde Bizans İmparatorluğu, toplumsal ve kültürel yaşamına Yunancanın egemen olduğu ve siyasal ve kültürel seçkinlerin tümüyle Yunan soyundan geldiği, esas olarak bir Yunan imparatorluğu gibi sunuluyordu. Tahmin edileceği gibi, böyle bir Bizans İmparatorluğu fikrini savunan, geçmişlerine ilişkin milliyetçi ve arılık iddiasındaki bir görüşü paylaşan 19. yüzyıl Yunan bilim insanları Pitra'nın iddialarına sempatiyle bakmadılar. Özellikle Yahudi etkisi değişik argümanlar kullanılarak ve şiddetle reddedildi. Kupitoris buna yanıt olarak Yunanların Hıristiyan olduklarında, tüm putperest geleneklerini terk edip, ayin müziği dahil Yahudi gelenekle-

42 Panayotis D. Kupitoris, *Περί του Ρυθμού εν τη Υμνογραφία της Ελληνικής Εκκλησίας* (Yunan Kilisesinin ilahilerinde ritim) (Atina: Petros Perri, 1878), 17. Ayrıca bkz. Kupitoris, *Λόγος πανηγυρικός*, 14: "Yunanlar paganizmin antik Yunancasını reddetmeyip, onu Hıristiyan dualarında sürdürdüler, paganizmin geleneklerinin ve eski ayinlerin çoğunu korudular; bu nedenle babalarının Yunan müziğini de reddetmedikleri, onu koruyup, kurtardıkları sonucuna varmalıyız."

43 *Hymnographie de l'église grecque*, 33–34: ayrıca bkz. age., 34.

44 Dimitri E. Conomos, *Byzantine Hymnography and Byzantine Chant* (Brookline, MA: Hellenic College Press, 1984), 15.

rini benimsemediklerini yazdı. Argümanını desteklemek için, Yahudilerin ayinlerinde müzik aletleri kullandıklarına, oysa Hıristiyan Ortodoks kilisesinin bunları asla kullanmadığına işaret etti.[45] Bir diğer makale de, aynı şekilde İngiliz bilim insanı Henry Stevenson'ın Yunan ilahilerinin şiirsel sisteminin kavranabilmesi için Süryani ve Ermeni ilahilerinin incelenmesi çağrısını reddederken, Yunan vezinlerinin ve müziğinin onlarınkinden çok daha zengin olduğunu, dolayısıyla onlardan bir şey almasının mümkün olmadığını söylüyordu.[46]

Asya-Türk Etkisi

Yunanistan'da biçimlenen tarih ve müzik araştırmacılığı "Asya etkisi" meselesini, antik Yunan kültürünün karakterine ilişkin çelişkili söylemleri seçici biçimde kullanarak çözmeye çalıştı. Kupitoris'e göre "Asya müziği" ile benzerlikler Yunan kilise müziğinin arılığını ve antik Yunan müziğiyle ilişkisini kanıtlıyordu, çünkü yazar Yunan ulusunun kökeninin Asya olduğu kanısındaydı. Şöyle yazıyordu:

> Antik dönemden günümüze kadar yaşayan Yunan müziğinin Asya müziğiyle akrabalığının asli ve doğal olduğu konusunda düşüncemiz ve inancımız tereddütsüzdür; bu onun doğasında ve karakterinde vardır, çünkü Yunan ulusunun ve müziğinin, aynı zamanda dilinin kökenleri Asya'dadır. Bu ilk akrabalık daha sonra Büyük İskender'in silahlarıyla güçlenmiş ve böylece Küçük Asya'daki vatanına dönmüş, yüzyıllar boyunca gelişmiş ve zenginleşmiş, sonra Bizans'taki Yunan devletinin kuruluşuyla yüzyıllar boyunca ve son olarak Konstantinopolis'in Türklerce alınmasıyla birlikte Hıristiyanların ve Osmanlıların kaynaştığı dört yüzyıl süresince sürdürülmüştür. Bunları bildiğimizden, eski ve şimdiki Yunan müziğinin Asyalı karakterine şaşmıyoruz.[47]

45 Kupitoris, *Λόγος πανηγυρικός*, 18–19. Yahudi bağlantısının reddi için ayrıca bkz. Panayotis Kilçanidis, *Διατριβαί περί της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Rum kilise müziği üstüne incelemeler) (Konstantinopolis: Anatolikos Astir, 1879), 13.

46 Kupitoris, *Περί του Ρυθμού*, 17.

47 Kupitoris, *Λόγος πανηγυρικός*, 23.

Kupitoris bu bağlamda Yunan harflerinin çok tartışılan Finikeli (Asyalı) kökenleri meselesini de yeniden canlandırdı.[48] 19. yüzyıl Yunan müzikal söylemi için tipik olarak, İskender'in fetihlerini ve Küçük Asya, Suriye, Filistin ve Mısır'da Helenistik kültürün yaygınlığını anımsattı. Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarının, bu lineer müzik tarihinin başlangıcını belirleyen ayrıcalıklı bir yeri vardı. Kupitoris'in Doğu Ortodoks ilahi söyleyişinin, esas olarak Doğudaki Helenizmin Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarıyla kesiştiği dönemde konumlanan belirli dönüm noktalarını vurgulayan tarih anlatısı, Yunan *pedia*'sı (eğitimi) ile Hıristiyan öğretisi arasındaki senteze ilişkin mevcut paradigmayla uyumluydu.[49] Şöyle yazıyordu:

> Yunanca ve Yunan müziği yüzyıllarca tüm Küçük Asya, Suriye, Filistin ve Mısır'a Büyük İskender tarafından tanıtıldı. Bu ülkelerde Yunan *pedia*'sı öylesine gelişti ki, İskenderiye, Antakya ve Tarsus, Efes ve Atina'ya rakip oldular... Yunan dili ve *pedia*'sı öylesine yaygındı ki, Nasıralı'nın [İsa] Yahudi havarileri Yeni Ahit'i Yunanca yazdılar. Okul müfredatında zorunlu bir ders olan Yunan müziği, Asya uluslarını uygarlaştırdı ve inişe geçtiği zaman bile, Ayios İoannis o Damaskinos, ilahi yazarı Ayios Kosmas Hagiopolitis ve kilisenin diğer ilahi bestecilerinin dönemine kadar o zengin melodileri kurtardı.[50]

Daha ilginci, Atinalı dilbilimcinin Osmanlı Türklerinin müziğini "Yunan müziğinin o zamanda yaygın dindışı melodisinin tüm dışsal ve seküler ezgilerini" koruyan, adeta bir muhafaza kabı olarak görmesiydi. Kupitoris'e göre kilise bu ezgileri Osmanlılara bırakarak, "antik melodiden mütevazi ve kutsal olanı ve İsa'nın kilisesine uygun olanı... ve *ochtoihos*'u oluşturanları" kendine almıştı.[51] Yazar devamında Atina Kilise Musikisi Cemiyetinin yalnızca kilise müziğini değil, dindışı müziği de (*eksoteriki*) geliştirip, yaygınlaştırmasını öneriyordu.

48 Age., 20.
49 Bkz. Gazi, *O Δεύτερος Βίος*.
50 Kupitoris, *Λόγος πανηγυρικός*, 36.
51 Age., 37.

Konstantinopolis/İstanbul: Rumların Geçmişi Sahiplenmesi

İstanbul'un Rum Ortodoks cemaatine döndüğümüzde, Skarlatos Bizantios'un üç ciltlik yapıtı *Konstantinupoli*,[52] Osmanlı dönemine ve onun kurumlarına, kentin çeşitli tarihsel geçmişlerine ve Hıristiyan Ortodoksların Müslüman Türkler ve diğer etnisiteler ve dinlerle birlikte yaşamasına yaklaşımıyla, ana akım Yunan tarihyazımını bilen her okur için şaşırtıcıdır.[53] Bizantios'un Bizans ve Osmanlı dönemlerine karşılaştırmalı yaklaşımı ve Osmanlı tarihini Bizans tarihi ile bir süreklilik içine sokma çabası içinde ortak sorunlara, etkilere ve benzeşimlere değinmesi örneği görülmemiş bir tutumdu.[54] Yaşadığı dönemin Türkiye'sinin dönüşmekte olduğunu görüyor, dinlerin ve yaşam tarzlarının kaynaşmasına değer veriyor ve Patrikhane ile Osmanlı idaresi arasındaki çıkar birliğini destekliyordu. Bizantios'un Osmanlı'nın geçmişine ve o gününe özgül yaklaşımı, Tanzimat döneminde İstanbullu Rum cemaatinin bazı kesimlerince paylaşılan özel bir ideolojik konum ve dünya görüşüyle bağlantılandırılabilir. Ortodoks milletinin yönetimi içindeki özgül bir "hizip" ya da "çıkar grubu" diyebileceğimiz bu kesim, yeni politik gelişmelerin ve jeopolitik kaymaların ürünüydü ve yeni dönemde Patrikhanenin yükselmesine ve etkisine desteğiyle öne çıkıyordu. Dimitris Stamatopoulos'un gözlemlediği gibi, romantik ideallerden etkilenen bu tutumun taraftarları, "Bizans'tan Osmanlı İmparatorluğu'na geçişi sorunsuz ve olaysız olarak algılayarak, geçmişi idealize etme çabasına" giriştiler.[55] Bu dönemde, kısmen söz konusu siyasal-ideolojik konumla örtüşerek, Osmanlı Rumlarınca yazılan romanlar 1826'da yeniçeri birliklerinin lağvedilmesi ve Tanzimat reformlarının başlaması gibi geçmiş olayları konu alıp, övü-

52 Skarlatos D. Bizantios, *Η Κωνσταντινούπολις, ήτοι περιγραφή τοπογραφική, αρχαιολογική και ιστορική της περιωνύμου ταύτης μεγαλοπόλεως και των εκατέρωθεν του κόλπου και του Βοσπόρου προαστείων αυτής* (Konstantinopolis: Bu ünlü mega kentin ve Boğaziçi'ndeki banliyölerinin topografik, arkeolojik ve tarihsel betimlemesi) cilt 1 (Atina: Andreas Koromilas, 1851).

53 Bkz. Stephanos Pesmazoglou, "Skarlatos Vyzantios's Konstantinoupolis: Difference and Fusion," *Economy and Society on Both Shores of the Aegean*, ed. Lorans Tanatar Baruh ve Vangelis Kechriotis (Atina: Alpha Bank Historical Archives, 2010) içinde, 23–78.

54 Age., 44-45.

55 Dimitrios Stamatopoulos, "Ecumenical Ideology in the Orthodox Millet (19th–20th c.)," *Economy and Society on Both Shores of the Aegean*, ed. Lorans Tanatar Baruh ve Vangelis Kechriotis (Atina: Alpha Bank Historical Archives, 2010) içinde, 201–247, 219'da.

yordu ve Ortodoks *genos*'unun yeni bir tarih şeridine ilerlediği duygusunu yansıtıyordu.[56]

Osmanlı geçmişinin ve bugününün edebi ve entelektüel alanlardaki değerlendirmesine ilişkin bu gelişmelerle uyumlu olarak, bu dönemde Rum Ortodoks eğitimli seçkinler araştırmacı gözlerini Patrikliğin kurumsal ve kültürel geleneklerine, onun konumlandığı Fener semtine ve Fenerlilere çevirdiler. Stephanos Pesmazoglou'nun kaydettiği gibi, Fenerliler "Rumlar ile Osmanlılar arasındaki ilişkinin anlaşılmasında merkezi önemdeydiler."[57] Fenerliler Patrikhane ile özdeşleşmiş ve Osmanlı yönetiminin topraklarına sağlam biçimde yerleşmiş, yerel Rum aristokrasisiydi. Konstantinopolis'in Osmanlıların eline geçmesinden sonra kaybolan asil Bizans ailelerinin soyundan geldiklerini iddia ediyorlardı. 17. yüzyılda taşra kökenli yeni bir seçkinler grubunun saflarından doğmuşlardı. Cyril Mango'nun ifadesiyle Fenerliler, "soyları nedeniyle değil, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki konumları, varlıklarının kaynakları ve kiliseyle özdeşleşmeleri sayesinde, temelde milliyetçilik karşıtı bir Bizans geleneğini temsil ediyorlardı."[58] Bu nedenle yüzyıl ortasındaki on yıllarda, İstanbullu Rum Ortodokslar, yerel Rum aristokrasisine duydukları nostaljik bir merakla, Fenerlilerin kültürel yaşamı ile entelektüel ve sanatsal yapıtlarına ilgi göstermeye başladılar. Skarlatos Bizantios *Konstantinupoli*'te Fener prenslerinin yazdığı iki yüzü aşkın şiiri içeren eski bir dergiyi tanıtıyordu.[59] Bir diğer örnek avukat Thalis Antoniadis'in Omonia Kulübünde "Fenerliler ve Başarılarının Tarihsel Nedenleri" konulu bir konferans vermesiydi.[60] Fenerlilerin, Fener ve Boğaziçi'ndeki görkemli saraylarınca kanıtlanan sosyal prestijleri ve ekonomik güçleriyle Konstantinopolis Patrikliğine destekleri, onları nostaljik olarak Bizans'ın görkemiyle ilişkilendiriyor ve toplumsal

56 Bkz. Evangelinos Misailidis, *Seyreyle Dünyayı (Temaşa-i Dünya ve Cefakâr-u Cefakeş)*, yayınlayan Robert Anhegger ve Vedat Günyol (İstanbul: Cem Yayınevi, 1986 [1872]).

57 Pesmazoglou, "Skarlatos Vyzantios's Konstantinoupolis," 57. Fenerliler için ayrıca bkz. Manuil İ. Gedeon, *Μνεία των προ εμού 1800–1863–1913* (Benden öncekilerin Anısı [1800– 1863–1913]) (Atina: Ta Hronika, 1934), 404.

58 Cyril Mango, "The Phanariots and the Byzantine Tradition," *Byzantium and Its Image: History and Culture of the Byzantine Empire and Its Heritage* (Londra: Variorum, 1984) içinde; ilk baskı *The Struggle for Greek Independence*, ed. R. Clogg (Londra: Macmillan, 1973) içinde.

59 Bizantios, *Η Κωνσταντινούπολις*, 599.

60 *Konstantinupoli*, Şubat 10, 1871.

bellekte onlara özel bir yer sağlıyordu. Bu hayranlık belki de manastır başrahibi ve âlim Germanos Afthonidis'in[61] Fenerlilerin konakları için yazdığı, bunların yok olmasından duyulan üzüntüyle karışık "methiyesi"nde en çarpıcı biçimde sergilenir. Fenerli Athanasios Komnenos İpsilantis'in 18. yüzyıldan elyazması *Ta Meta tin Alosin*'in (Fetihten Sonra) baskısının önsözünde Afthonidis Sina Başpiskoposu Konstantinos'un Fener'deki evine ziyaretini anlatır:

> Bu bina Fener döneminin saygın yadigarlarından biridir; Tsupaliu'dan [Cibali] Balata'ya [Balat] kadar, ayakta kalmış çok sayıdaki soylu konak ve saraylardan biri olarak, zaman onun görkeminin son izlerini de silmeden önce betimlenmesi, *genos*'un eğitimli mensuplarının gerçekleştirmesi gereken bir saygı görevidir.[62]

Fenerlilere duyulan bu yeni ilgi İstanbullu Rumların 1870'lerdeki günlük yayınlarında da görülebilir. Fener'de oturan bazı gazeteciler, mahallenin kulüp ve cemiyetlerindeki toplumsal ve kültürel yaşamı yeniden canlandırabilme çabasıyla, yazılarında mahalleyi öne çıkarmaya başladılar. 18 Haziran 1870'te Rum gazetesi *Konstantinupoli*'teki bir makale Patrikliğin merkezine evsahipliği yaptığı için Fener'i övüyor ve diğer tesisleri arasında kültür kulüpleri, iyi eczaneleri ve doktorları olduğunu duyuruyordu.[63] Bu bilimsel ve bilimsel olmayan çabalar topluca, mahalleyi Bizans sonrası geçmişin betimlemelerinde canlı ve esinlendirici bir imge haline getirme işlevini görüyorlardı.

61 Germanos Afthonidis (1830-1895) Fener'deki Milletin Büyük Okulundan mezun olduktan sonra, Romanya'daki Patriklik manastırlarının sekreteri oldu. Ruslar 1853'te Romanya'yı işgal ettiklerinde gönüllü olarak Rus ordusuna katıldı. 30 yaşında Kahire'ye gitti ve Sina Manastırında keşiş oldu. Orada bulduğu İpsilantis'in elyazması üstünde çalıştı ve yapıtı 1870'de yayınladı. Afthonidis 1869 ile 1874 arasında Londra'daki Rum Ortodoks cemaatin kilisesinde çalıştı ve burada kilise müziği üstüne bir makale yazdı. T. Gritsopoulos'un söylediği gibi Afthonidis "son Bizanslı entelektüel, Fener ruhunun karakteristik bir temsilcisi olarak görülüyordu." Bkz. Tasos Ath. Gritsopulos, "Αφθονίδαι" (Afthonidei), Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαιδεία (Din ve Etik Ansiklopedisi) içinde, cilt 3 (Atina: Ath. Martinos, 1963) içinde, 510-511.

62 Athanasios K. İpsilantis, *Εκκλησιαστικόν και πολιτικόν των εις Δώδεκα Βιβλίον Η` Θ` και Ι` ητοι Τα Μετά την Άλωσιν (1453–1789)* (On iki kitabın 8., 9. ve 10. ciltlerinde din ve politika, yani fetihten sonraki olaylar (1453-1789), yayınlayan Germanos Afthonidis (Konstantinopolis: I. A. Vretu, 1870), ια.

63 Evangelinos Misailidis, "Η ενεστώσα κατάστασις του περιπυστού και ιστορικού Φαναρίου" (Meşhur ve tarihi Fener'in şimdiki durumu), *Konstantinupoli*, 18 Haziran, 1870.

İronik olarak, tam da İstanbullu Rum Ortodokslar yakın geçmişi bir bellek mahalli olarak kucaklarken, kentin Bizans anıtlarına yönelik arkeolojik ilgideki patlama, metinlerin ve arkeolojik kalıntıların incelemelerini derleyen Avrupalı mimar ve tarihçilerin dikkat çekici yayınlarıyla sonuçlandı. Sanat tarihçisi Robert Ousterhout bu yeni ilgiyi şöyle yorumlamıştır: "Doğu Sorunu bağlamında, kentin geçmişine duyulan genel bir bilimsel merak, onu Avrupa tarihinin meşru bir parçası olarak özümseme isteğiyle buluşmuştu."[64] Bu Avrupalı bilim insanlarından bazılarının, kendi alanlarındaki kimi paradigmaların üstünlüğüne meydan okuyan, hırslı hedefleri vardı. Örneğin Fransız arkeolog Charles Texier'in *L'Architecture byzantine...* (1864, Bizans Mimarisi) başlıklı kitabını yayınlamaktaki amacı, Hıristiyan mimarisinin Gotikten önce uzun bir geçmişi olduğunu göstermekti.[65] Benzer biçimde, Avrupalı kilise müziği ve ilahi yazımı araştırmacıları, Batı Kilisesinin kutsal müziğinin kökenlerini anlamaya giden bir yol olarak Bizans ilahilerini incelemeye başladılar.

Ancak Ousterhout, Konstantinopolis Helen Edebiyat Cemiyetinin İstanbul'un yerel seçkinlerinden oluşan liderliğini kentin Bizans geçmişine ilgisinden ötürü övmekle birlikte, İstanbullu Rumların ürettiği arkeolojik çalışmalar konusunda kuşkuluydu.[66] Şöyle yazıyordu: "Geçmişe bilimsel olarak yaklaşmaya çalışmakla birlikte, kent Rumlarının bu tür çalışmalarının motivasyonu çoğu kez nostaljiydi, çünkü Bizanslıları kendi ataları, kendilerini ise Türk çağdaşlarından farklı olarak görüyorlardı."[67] Bu görüşü destekleyen Haris Exertzoglou 19. yüzyılda İstanbul'da yaşayan Rum Ortodoksların tarihsel bilinci hakkında değerli bir gözlemde bulunmuştur: "Bizans doğrudan bir geçmiş olarak yaşanırken, antik Yunan uygarlığı gibi daha eski aşamalar bir şekilde

64 Robert Ousterhout, "The Rediscovery of Constantinople and the Beginnings of Byzantine Archaeology: A Historiographic Survey," *Scramble for the Past: A Story of Archaeology in the Ottoman Empire, 1753–1914*, ed. Zainab Bahrani, Zeynep Çelik ve Edhem Eldem (İstanbul: SALT, 2011) içinde, 182.
65 Age., 191.
66 Rum Doktor Aleksandros G. Paspatis kentteki Bizans anıtlarına ilişkin bir kitap yayınlamıştı: A.G. Paspatis, *Βυζαντιναί Μελέται Τοπογραφικαί και Ιστορικαί μετά Πλείστων Εικόνων* (Bol resimli, topografik ve tarihsel Bizans çalışmaları) (Konstantinopolis: Koromilas, 1877).
67 Ousterhout, "The Rediscovery of Constantinople," 197.

farklı algılanıyordu."[68] Exertzoglou'ya göre bu iki tarihe tepkideki fark, antik Yunan'ın ve uygarlığının bunu kendi çağdaş kültürlerini anlamanın bir yolu olarak gören Avrupalılar tarafından incelenmesi, dolayısıyla bunun tam olarak bir Yunan meselesi olmamasından kaynaklanıyordu. Bir grup İstanbullu Rum Ortodoks aydın ve meslek sahibi tarafından 1874'te Ortaçağ Araştırmaları Cemiyetinin kurulması, Bizans tarihinin incelenmesine artan ilgiyi ve verilen önemi sergilemektedir.[69]

İstanbul'un Rum Ortodokslarının, Yunanistan Krallığı'nda genel araştırmaların ve tarihsel söylemin odağı olan çok farklı ya da eskimiş bir geçmişe değil, şimdiyle ilişkili "yaşayan" bir geçmişe dönmeleri, tarihyazımı bakış açısından çarpıcıdır. Belli ki, kent Rumlarının tarihi araştırmalarına, çok eski bir geçmişin uzaklığı ve tümüyle ulaşılamazlığıyla artan esrarı dokunmamıştı.[70] İstanbul'da tarih (özellikle Bizans ve Bizans sonrası geçmiş) konusundaki söylem, son dönemde Balkanlar'da meydana gelen ve Patrikliğin meşruiyetinin geri kazanılmasını gerektiren ulusal rekabet ve çatışmaların gereksinimleriyle biçimleniyordu.[71] On yıllardır Ortodoks cemaati parçalayan ayrı bir etnik kimlik fikrinin bölücü etkisi, Doğu Hıristiyan halklarının ortak geçmişini ve ortak kaderini vurgulayan bir söyleme öncelik kazandırıyordu. Siyasal dilde bu, Helenizmin asimilasyoncu misyonunun başarısızlığını kabul edip, Ortodoks milletinin ruhani birliğini ve ortak tarihini vurgulayan söylemlere dönmek anlamına geliyordu.

Osmanlı egemenliği döneminin değerlendirilmesine ilişkin birkaç gözlem yapmaya ihtiyaç vardır. Burada halk kültürü ve sözel anlatılar bize tarihyazımından daha ilginç bir malzeme sağlamaktadır. Yunan toplumsal belleği için Konstantinopolis'in Osmanlı Türkleri tarafından alınmasının önemini kaydeden ünlü antropolog Margaret Alexiou, muhtemelen tarihteki diğer hiçbir tek olay için, Konstantinopolis'in 1453'te

68 Haris Exertzoglou, *Εθνική Ταυτότητα στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο Αι.* (19. yüzyılda Konstantinopolis'te ulusal kimlik) (Atina: Nefeli, 1996), 147-148.

69 Bkz. Cemiyetin tüzüğü: *Κανονισμός του εν Κωνσταντινουπόλει Συλλόγου των Μεσαιωνικών Σπουδών* (Konstantinopolis Ortaçağ Çalışmaları Cemiyetinin tüzüğü) (Konstantinopolis, 1874)

70 Bkz. David Lowenthal, *The Past Is a Foreign Country* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 52-61.

71 İpsilantis, *Εκκλησιαστικόν και πολιτικόν*, δ'.

düşüşü için Yunanca'da bestelenenler kadar çok ağıt yakılmadığını söylemektedir.[72] Konstantinopolis'in düşüşü de dahil, tarihsel olayların yasını tutan halk şarkıları ilk kez 19. yüzyılın ikinci yarısında kaydedilmiştir.[73] Kentin yıkılmasına ve Osmanlı Türklerinin eline geçmesine ilişkin ağıtlar kuşkusuz halk şarkıları derlemelerinin yayınlanmasından çok önce Yunan kültürel belleğinin bir parçasıydılar. Ancak bunlar müzikal geçmişe romantik bakışların öne çıktığı, Türklerle uyumlu bir arada yaşanan bir geçmişin ifadeleriyle yanyana var olmuşlardı. Osmanlı egemenliğindeki dört yüzyılın resmi tarihyazımında bir kara delik gibi gösterilmesine karşın, popüler kültür ve bellek bu geçmiş hakkında kararsız mesajlar veren öyküleri koruyordu. Osmanlı hükümdarının zorba ve keyfi, ama aynı zamanda merhametli bir imajını sergileyen ve onu müziğe karşı sevgisi, hatta zafiyeti olan biri olarak betimleyen iki anekdota değinmek isterim. Her ikisi de İpsilantis'in tarihi *Ta Meta tin Alosin*'den alınmıştır ve muhtemelen Osmanlı başkentinde dolaşan sözlü anlatılardan kaydedilmişlerdir.

Birinci örnekte IV. Murad'ın, müzik bilgisinden ve yeteneğinden istifade etmek üzere İstanbul'a getirttiği ünlü İranlı ozan Şah Kulu'nun öyküsü anlatılmaktadır. Şah Kulu, daha İpsilantis zamanında bile artık kimsede bunu çalacak beceri olmadığı için unutulmuş olan, altı telli müzik aleti şeşdar'ı tanıtmıştı. Öyküye göre, 1638'de Bağdat'ın alınması sırasında otuz bin İranlı Osmanlı sultanı IV. Murad'ın gözleri önünde katledilmişti. Halk ozanı Şah Kulu öldürülmeden önce padişahın huzurunda türkü söylemek istediğini söylemişti. IV. Murad onun çalgısını çalıp, Bağdat'ın alınmasına ilişkin türküsünü söylemesine izin vermiş, türkü padişahı ağlatmıştı. Şah Kulu'nun türküsünden etkilenen padişah onun hayatını bağışlamış, diğer İranlı tutsakları da serbest bırakmıştı.[74] İkinci anekdot, Osmanlı padişahının kayığıyla evinin önünden geçerken şarkısını duyup

72 Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1974), 86.

73 İlk iki büyük halk şarkısı antolojisi şunlardı: Arnoldus Passow, *Popularia carmina Graeciae recentioris* (Leipzig: Aedibus B. G. Teubneri, 1860) ve Mihail S. Lelekos, *Δημοτική Ανθολογία* (Halk Şarkıları Antolojisi) (Atina: Nikolaos Rusopulos, 1868).

74 İpsilantis, *Εκκλησιαστικόν και πολιτικόν*, 140-141.

ödüllendirdiği bir Rum müzisyeni ilişkindir.[75] Birinci öyküdeki Osmanlı egemenliğinin sert, zorba ve keyfî imajına rağmen, bu iki öykü birlikte okunduğunda müzisyenin padişahın ve toplumun gözündeki ayrıcalıklı konumu hakkında geçmişe nostaljik bir bakışı sergilemektedir.

Üçüncü anekdot ilginç biçimde müzik tarihi ile toplumsal bellek arasındaki ayrıma köprü kurmaktadır. Öykü 18. yüzyılda Büyük Kilisede [Patrikhanede] lambadarios olan Rum muganni Petros Peloponnisios hakkındadır.[76] Bu öyküden günümüz Türk ve Yunan müzik metinlerinde "Hırsız Petros/Petraki" diye bahsedilir. Türk müzikolojisinde öykünün baş karakteri, dönemin müzik yaşamına devasa bir katkıyla anılan III. Selim'in sarayındaki ünlü müzisyen Petraki'dir. Yunan müzikolojisinde kahraman, eski melodilerin açıklaması ya da yorumlaması (*eksigisi*) doğrultusundaki çalışması 19. yüzyıl müzik reformunun öncüsü sayılan, Patrikhanenin ünlü lambadariosu, Petros Peloponnisios yani Moralı Petros'tur.[77] Öyküye göre III. Selim'in sarayında diğer müzisyenler ne zaman yeni bir ezgi çalsalar, Petros bunu gizlice notayla yazar, sonra da bu melodiyi tanbur eşliğinde söylerdi. Bu nedenle ona Hırsız Petros denirdi.[78] Başka versiyonları[79] da olan bu öyküye 18. yüzyıldan bu yana değişik anlamlar verildiğini düşünmek güç değildir. Müzik repertuarının korunmasına dair öneminin yanı sıra, 19. yüzyıl Rum anlatılarındaki popülerliğine ilişkin olarak, Petros hakkındaki bu anlatı, III. Selim'in Osmanlı sarayındaki Rum Ortodoks bir

75 Aynı anekdotlara değinen 20. yüzyıl Türk bilim insanları, 17. yüzyılda yaşamış Moldovyalı Prens Dimitri Cantemir'in *Osmanlı İmparatorluğu'nun Tarihi*'ne atıf yaparlar; bunlar 17. yüzyılda muhtemelen Osmanlı başkentinin sözel geleneğinin birer parçasıydılar. Günümüz Yunan müzikolojisinde de bu öykülere (Afthonidis'in bastığı İpsilantis yapıtına atıfta bulunarak) yer verilmektedir. Bkz. Giannis Plemmenos, *Το μουσικό πορτρέτο του νεοελληνικού διαφωτισμού* (Neo-Yunan Aydınlanmasının müzikal portresi) (Atina: Psifida, 2003), 17 ve 28.

76 Yakın dönemde Osmanlı İstanbul'unun Rum bestecilerine verilen değer için bkz. Eleni Kallimopoulou, *Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in Modern Greece* (Aldershot, UK: Ashgate, 2009).

77 Petros Peloponnisios'un yaşamı ve yapıtları için bkz. Grigorios Stathis, "Πέτρος Λαμπαδάριος ο από Λακεδαίμονος" (Lakedeimonlu Lambadarios Petros), ΛακωνικαίΣπουδαί 7 (1983): 108–125.

78 Chrysanthos of Madytos, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής* (Büyük Müzik Kuramı), ed. Panayotis G. Pelopidis (Trieste: Michele Weis, 1832), XL ve L.

79 Bülent Aksoy bu öykünün (Mevlevi dervişlerinin Petros Peloponnisios'a duydukları saygıya işaret eden ilginç ayrıntılar içeren) daha uzun bir versiyonunu vermektedir. Aksoy'un kaynağı Başmuganni Petros'un, Arşivci Hurmuzios ile Başmuganni Petros Bizantios'un katkılarıyla hazırladığı kitaptır: *Ειρμολόγιον των καταβασιών Πέτρου του Πελοποννησίου* (Galata, Konstantinopolis: Castru, 1825). Bkz. Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003), 191-192.

müzisyenin farklı etnik-dinsel kökenlerden diğer müzisyenlere üstünlüğü fikrini öne sürerek, Rum Ortodoksların etnik gururunu okşama amaçlı olarak da oluşturulmuş olabilir.

Sözlü anlatıların eski müzisyenlerin romantikleştirilmiş anılarını aktarmakta etkin olduğunu görmüş bulunuyoruz. Ama müzikal geçmiş yalnızca efsanevi müzisyenlerin öykülerinden değil, bu ustalardan günümüze geldiği düşünülen belli bir müzik malzemesinin hatırlanmasından da esinlenerek yeniden inşa edilmişti.

"İfos" (Tarz) Kavramı, Müzik Aktarımı ve Bellek

Rum Ortodoks ayin musikisinin aktarımında yaşamsal önemde bir kavram *ifos*'tur. Alexander Konrad Khalil'in kaydettiği gibi, *ifos*'un gerçek içeriğini tanımlamak nereyse olanaksızdır; bu, fiili performansla birlikte yolculuk edip, bir kişiden ötekine geçirilen müzikal malzemedir.[80] Bu kavram bir tür belleksel birikimle yakından ilişkilendirilmiştir. Khalil'in sözcükleriyle, "ilahi söyleme fiili, hatırlanan gerçekleşmelerin kimi belirli *psaltis*'lerle (muganniilerle), kimi yalnızca gelenekle bağlantılı çok sayıda katmanını akla getirmektedir."[81] Ben de 19. yüzyılda *ifos* tartışmamda, özellikle İstanbul Rum Ortodoks Patrikhanesinin kendini Doğu Ortodoks Kilisesinin musiki geleneğinin sürdürücüsü ve koruyucusu olarak sunma stratejisiyle onun İsa'nın Büyük Kilisesinde yani Patrikhane Kilisesinde *ifos* fikrini öne çıkarması arasındaki ilişkiyi göstereceğim.

İfos terimi genellikle, ilahi söyleme geleneğinin otantikliğine değinen bir bağlamda kullanılırdı. 1870'te Patrikhaneden Amasya Metropoliti Sofronios'a gönderilen bir mektupta, Sinop'taki bir Rum Ortodoks ailesinin elinde 11. yüzyıldan kalma, içinde Bizans döneminin o zaman kullanılan notalarla yazılmış eski müzik dersleri bulunan, ince deriden (membran) bir elyazması olduğu kaydediliyordu. Metropolitten aileyi kita-

80 İfos'un etnografik bir tanımlaması için bkz. Alexander K. Khalil, "Echoes of Constantinople: Oral and Written Tradition of the *Psaltes* of the Ecumenical Patriarchate of Constantinople" (Doktora tezi, University of California, San Diego, 2009), 4-12.

81 Age., 20-21. İfos terimiyle muganniilerin kolektif olarak bildiği fakat yazıya dökülmemiş bir dizi geleneğin kastedilmesi de akla yatkındır. 1930'larda Yunanistan'daki muganniilerle Batılı müzikologlar arasında Bizans notalamasındaki sorunlar üstüne tartışmalar için bkz. Alexander Lingas, "Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant," *Acta Musicae Byzantinae* 6 (2003): 65.

bı Patrikhaneye göndermeye ikna etmesi isteniyordu.[82] Böylece kitabın içerdiği eski notalama biçimi uzman müzisyenlerce incelenecek ve kilise müziğinin *ifos*'unun aslına döndürülmesinde kullanılabilecekti. Patrikhane ayrıca metropolitlerle işbirliği yaparak, başkent dışında dolaşımda olan "zararlı" müzik kitaplarının etkilerini önlemeye çalışmış ve onlardan bunların kullanımını yasaklamalarını istemişti. Patrikhane 1886'da Selanik Metropoliti Grigorios'dan, Dimitrios Vulgarakis'in yayınladığı *Enkolpio İeropsaltu* (Muganninin elkitabı) adlı kitabı reddetmesini isterken, Kutsal Sinod'un bunu eski geleneksel *ifos*'u yozlaştırdığı ve kilise ilahilerinin eski orijinal biçimlerinde değişiklik yaptığı için yasakladığını söylüyordu.[83] Bu iki örnek *ifos*'un kavramsallaştırılmasında eskilik ve otantiklik fikirlerinin merkezi önemini kanıtlamaktadır.

Kilise müziğini araştıran 20. yüzyıl bilim insanı Antonios Alygizakis *ifos*'un estetik bir kategori değil, mistik bir dini deneyimi gerçekleştirmenin aracı olduğunu vurgulamıştır. İlahi söyleme pratiğinde *ifos*, "söz"ün melodiye göre bağımsızlığına gönderme yapar. Alygizakis'in ifadesiyle, *ifos* "yaratılan ile yaratılmamış arasındaki ilişki, Kutsal Komünyon ayininde meskun dünyanın İsa'nın şahsında tecellisi ve dünyanın ebediyete ve kutsal üçlemeye gönderme yapması gibi ekümenik, tarihsel ve varoluşsal gerçekliklere değinen" ontolojik bir kategoridir.[84] Dolayısıyla *ifos* ile Patrikhanenin evrenselliği birbirlerine atıfta bulunan ve birbirlerini besleyen iki kavram olmuştur.

İfos terimi, İstanbul'daki kilise ilahi söyleme tarzının kendine özgü özellikler geliştirdiği 18. ve 19. yüzyıllarda bir tarihte, kilise ilahi derlemelerinin başlıklarında ortaya çıkmıştır.[85] İstanbullu muganni Kiryakos Filoksenis, *Theoritikon* (1859) başlıklı yapıtında, "Büyük Kilisenin *ifos*'u" kullanımının, 1736 ile 1770 arasında İstanbul'daki İsa'nın Büyük Kilisesi [Patrikhanenin] başmugannisi Trabzonlu İoannis'e atfedilebilece-

82 Patriklik Yazışmaları, Kodeks A' 41, no. 1497, 1 Nisan 1870.
83 Patriklik Yazışmaları, Kodeks A' 56, no. 2673, 15 Temmuz, 1886.
84 Antonios Alygizakis, "The Patriarchal Style Hyphos of the Great Church of Constantinople," *The Protopsaltis of the Holy Great Church of Christ, Iakovos Nafpliotis* içinde [CD-metin] (İstanbul: Kalan Müzik, 2008), 72.
85 Age., 75.

ğini yazmıştır.[86] Belki de "patriklik *ifos*"unun güçlü vurgulanması, Büyük Kilisenin protopsaltisi Konstantinos Bizantios'un editörlüğünü yaptığı *Büyük İsa Kilisesi İfos'una göre Kilise Tipikonu*'nun ilk patrikhane baskısına (1838; 2. Baskı 1842) atfedilmelidir.[87] Protopsaltis Konstantinos ayin pratiğinin standardlaştırılmasına büyük katkıda bulunmuştur, çünkü onun *Tipikon Ekklisiastikon* adlı yapıtı ayin düzeni için ana kaynak haline gelmiş, 1851'de Romence'ye, 1853'te Slavca-Bulgarca'ya çevrilmiştir.[88] Daha sonraki yıllarda *ifos* motifi ayin müziği kitaplarında sık sık ortaya çıkmış ve müzikal söylemin ana unsurlarından biri olmuştur. Ayin ilahileri derlemesi *Tamion Anthologias*'ın (Antoloji Hazinesi, 1851) dördüncü baskısının önsözünde yayıncı-muganni Foçalı Theodoros, "kurumsallaşmış kilise müziğinin *ifos*'u ve *melos*'u [melodisi]" ile "yüzyıllardır kurumsallaştırılmış olan kilise *ifos*'u"na değinmiştir.[89]

İfos kavramı, İstanbul'daki İsa'nın Büyük Kilisesinde [Patrikhane Kilisesinde] görev yapan usta muganniler zincirinin bir parçası olma fikriyle bağlantılıydı. Bu nedenle de Patrikliğin doğru ilahi söylemeyi ya da kısaca söylersek geleneği tanımlama yetkisine güçlü bir işaretti. *Musiki Kipseli*'nin (Müzik Kovanı; 1857) ilk baskısının önsözünde muganni Stefanos Lambadarios kitabında, Başmuganni Konstantinos'un himayesinde yirmi beş yıl görev yaptığı sırada büyük çaba ve zahmetle öğrendiği ayin ilahilerini İsa'nın Büyük Kilisesinin [Patrikhane Kilisesinin] ritim (*hronikon*

86 Kiryakos Filoksenis, *Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικής* (Temel Müzik Kuramı) (Selanik: P. Purnara, 1992); ilk baskı Konstantinopolis: S. Ignatiadis, 1859, 200.

87 Konstantinos Bizantios (1777-1862) İstanbul'da doğdu. Kilise ilahilerini, diğer çok sayıda öğrencisi daha sonra ünlü muganniler olan Giritli Yeorgios'tan öğrendi. Konstantinos Büyük Kiliseye [Patrikhane Kilisesine] ikinci domestikos olarak girdi, giderek muganni saflarına yükseldi; Büyük Kilisede 1821 ile 1855 arasında başmuganni olarak ilahi söyledi. Patrikhane Kilisesinin yeni yöntem öncesi notalamasıyla ilahi söylediği ve bestelediği ve doğrudan daha önceki muganniler silsilesinden geldiği için, *psaltik* geleneğin gelişmesinde çok etkindi. Bkz. Konstantinos Terzopoulos, *Ο Πρωτοψάλτης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας: Κωνσταντίνος Βυζάντιος και η Συμβολή του στην Ψαλτική Τέχνη* (İsa'nın Büyük Kilisesi Baş muganisi Konstantinos Bizantios ve ilahi söyleme sanatına katkısı) (Atina: Yunan Kilisesi Kutsal Sinodu'nun Bizans Müzikolojisi Enstitüsü, Meletei 9, 2004).

88 Konstantinos Terzopoulos, "Observations on the Exegematic Notation through the Prism of the MS Exegesis of the Protopsaltes of the Great Church, Konstantinos Byzantios: An Example," *Papers Read at the 12th Meeting of the IMS Study Group Cantus Planus, Lillafüred, Hungary, August 23–28, 2004* (Budapeşte: Macaristan Bilimler Akademisi Müzikoloji Enstitüsü, 2006) içinde, 7–8.

89 Foçalı Theodoros, *Ταμείον Ανθολογίας* (Antoloji Hazinesi), cilt 1 (Konstantinopolis: de Castrou, 1851); bkz. Önsöz.

rithmon) ve *ifos*'una uygun biçimde aktardığını dikkatle vurgulamıştı.[90] Stefanos burada ilahilerin ustasından öğrendiği versiyonuna sadakatini vurgulamanın dışında, Konstantinos gibi büyük bir müzisyenin izleyicisi olduğunu ilan ederek konumunu güçlendiriyordu.[91] Stefanos örneği Rum Ortodoks muganniler kendilerini bir müzik ustaları zincirine, patrikhane *ifos*'unun temsilcileri olarak Bizans sonrası ayin müziğinin kanonunda yerlerini kazanmış saygın muganniler bağladıklarına işaret ediyordu. Stefanos daha sonra, kuramsal yapıtında, ilahi söyleme bilim ve sanatının eski kurucuları ve öğretmenlerinin kuşaktan kuşağa geçirdikleri ilkeleri (*arhei*) ve kanunları (*kanones*) tam olarak bilmeden, kilise müziğini öğrenme doğrultusundaki çabaların boşuna olacağının altını çizmişti.[92] Muganni, 6. yüzyılda tanınmış ilahi yazarları Kosmas ve Romanos ile başlayan, 12. yüzyılda yaşayan müzik reformcusu İoannis Kukuzelis ve Stefanos'a göre "kilise *ifos*"unu öncellerinden alan 18. ve 19. yüzyılların en ünlü Patriklik muganniler tarafından devam ettirilen, sürekli bir müzik geleneğine atıfta bulunuyordu. Gelenek ve müzikal geçmiş söylemi, hareketli müzik yayıncılığı alanında dile getiriliyordu. Müzik tartışmasının anlaşılabilmesi için bu yayıncılık alanının da incelenmesi gerekiyor.

Antik Yunan'la Bağlanti ve Arap-Türk Etkisinin Yeniden Helenleştirilmesi: Bir Helen Kilise Musikisi Sözlüğü

Sözlükler 18. yüzyılın başları ile ortası arasındaki sınıflandırma faaliyetlerinin önemli işaretleriydi. Bunlar aynı zamanda seçme ve arındırmanın, sözlük yapımcı otoritenin dili sabitlemesine hizmet ettiği bir dönemin ürünleriydi. Ayrıca sözlük oluşturulması, buna içkin olan seçme

90 Stefanos (Mihail) Lambadarios, *Μουσική Κυψέλη* (Müzik Kovanı), ed. D. İoannis Protopsaltis (Konstantinopolis: I. Pallamari, 1882); bkz. 1857'deki ilk baskının önsözü. Stefanos Lambadarios *Ανθολογία* (Antoloji) (Konstantinopolis, 1863) adlı yapıtında da kullandığı tarzın tümüyle kiliseyle bağlantılı olduğunu vurgulamıştı.

91 Bu, Osmanlı saray müzisyenleri arasında da çok yaygındı. Eğitim zinciri (meşk), öğretmenlik ve çıraklık için bkz. Cem Behar, *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* (İstanbul: YKY, 1998), 99-109.

92 Stefanos Lambadarios, *Κρηπίς ητοι Νέα Στοιχειώδης Διδασκαλία του Θεωρητικού και Πρακτικού της Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Temel, yani kilise müziğinin teori ve pratiğinde yeni temel eğitim), ed. D. İoannis Protopsaltis (Konstantinopolis: Patriklik Yayınları, 1875), γ'. Stefanos Lambadarios 1864'te vefat etti. Kitap damadı I. Protopsaltis tarafından yayınlandı; dolayısıyla önsözün 1864'ten önce yazılmış olması gerekir.

göreviyle ilgili olarak ve sözlüklerin müzik tarihi yazımıyla bağlantıları düşünüldüğünde, estetik yargılama sorununu gündeme getiriyordu.[93] Modern Fransız müzikolojisinin ilk anıtsal yapıtı, François-Joseph Fétis'in, 1864'e kadar sekiz cildi yayınlanmış olan *Biographie universelle des musiciens* (1837) adlı kitabıydı. Alman sözlük yazarı Hermann Mendel de on iki ciltlik *Musikalisches Conversations-Lexikon* adlı yapıtının yayınlanmasına 1870'te başlayacaktı. Bu ön kronolojik bilgi Kiryakos Filoksenis'in İstanbul'da 1868'de yayınladığı *Leksikon tis Ellinikis Ekklisiastikis Musikis*'in (Helen Kilise Musikisi Sözlüğü) önemini açığa çıkarabilir.

İstanbullu Rum müzik uzmanları arasında müzikal geçmişin çelişkili ve rakip yorumlarını görebilmek için, Filoksenis'in müzik sözlüğü, gerek metni, gerekse yayın süreci açısından incelenmeye değer niteliktedir. 1870'lerin sonlarında vefat eden muganni Kiryakos Filoksenis hakkında biyografik bilgilerimiz çok az. Aslen Efes yöresinden olmasına karşın, muhtemelen yaşamının çoğunu imparatorluk başkentinde geçirmişti.[94] Çağdaş bir kaynağa göre Filoksenis oldukça değişik bir eğitim görmüştü. İlk hocası, kaynaklarda –her ne anlama geliyorsa– "Helenist" olarak tanımlanan İoannis Taksis'ti; ilahi söyleme eğitimini ise Efes'te çok iyi bir muganni olan büyükbabasından aldı. Daha sonra muganni Giritli İosif'in öğrencisi oldu, ayrıca Silifkeli Athanasios'tan müzik kuramı dersi aldı. Doğum yeri Kıbrıs olan Athanasios, Giritli Yeorgios'un öğrencisi olmuş ve din dışı müzikle birlikte, eski ve yeni müzik notasyonunu öğrenmişti. Öğretmeninin eski müzikal elyazmaları Filoksenis'e miras kalmıştı.[95]

İstanbul Rum Ortodoks cemaatinin az ya da çok önemli kişilikleri hakkında bize önemli bilgiler bırakan Manuil İ. Gedeon, *Aposimeiomata Hronografu* (Tarihçinin Notları) adlı eserinde Kiryakos Filoksenis'ten kısaca bahsetmiştir. Patrikhanenin bu bilgili arşivcisinin Filoksenis'in karakterini

93 Bkz. Warren Dwight Allen, *Philosophies of Music History: A Study of General Histories of Music 1600-1960* (New York: Dover, 1962), 63-65.

94 Manuil Gedeon, *Αποσημειώματα Χρονογράφου* (Tarihçinin notları) (Atina: Phinikos, 1932), 192. Kiryakos Filoksenis *Leksikon* yapıtının birinci sayfasına adını bizzat "Efesiomagnitoslu (Efes-Magnesialı) Kiryakos Filoksenis" diye yazarak memleketini belirtmişti.

95 Yeorgios İ. Papadopulos, *Συμβολαί εἰς την Ιστορίαν της Παρ'ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Kilise müziğimizin tarihine katkılar) (Atina. Kusulinos & Athanasiadis, 1890), 360-361; Athanasios Selevkias'ın biyografisi için bkz. 338.

ve davranışlarını fazla tasvip etmediği anlaşılmaktadır. Onun yapıtında Filoksenis halk tipi tavırları kimi zaman bayağılığa kaçan, tartışmalarda çabuk öfkelenen kaba biri olarak görünmektedir.[96] Aynı kaynaktan diğer bir bilgi, Filoksenis'in kentin yüksek rütbeli din adamlarıyla ilişkileri hakkında bize ilginç bir ipucu verebilir. Kilise Merkezi Komitesi 1868-1869'da, felçli olduğu ve koltuk değneğiyle yürüdüğü için Filoksenis'in papazlığa atanmasına izin vermeyi reddetmişti.[97]

1867 yılının sonuna doğru Filoksenis *Leksikon tis Ellinikis Ekklisiastikis Musikis*'i (Helen Kilise Musikisi Sözlüğü) yayınlamak için Patrikhaneye izin başvurusunda bulundu. Metni incelemek ve basılıp, basılmamasına karar vermek için dört muganniden oluşan bir komisyon kuruldu. Sonunda sözlüğün A-M bölümü 1868'de, komisyonun uzun raporu da eklenerek, imparatorluk posta idaresinin iki görevlisi, Sofronios Ratzopulos ve Anastasios Hatzinikolaos'un sponsorluğunda, gazeteci-yayıncı Evangelinos Misailidis'in yayınevi tarafından basıldı. Komisyon üyeleri, bilim insanı ve müzisyen Arşimandrit Germanos Afthonidis, Patrikhane kilisesi domestikosu Nikolaos, Ayios Nikolaos Kilisesi (Galata) muganisi Keyveli İoannis Zografos ve Ayios İoannis ton Hion Kilisesi (Galata) muganisi Yeorgios Violakis'ti. Bunlardan son üçü Beşinci Patrikhane Musiki Okulunda (1868-1872) hocalık yapıyordu.

Filoksenis sözlüğü yazma motivasyonunu, ulusun müziğine (*ethniki musiki*) duyduğu ateşli tutku olarak belirliyordu. Amacı müzikal bilgilerin şimdiki durumunu düzeltmekti, çünkü bu durumda Rumların ataların çok eski zamandan beri bildikleri müzik usulleri ve ezgiler, ihmal ve yabancı (Arap-Türk) adların benimsenmesi nedeniyle kendi adlarını yitirmişlerdi.[98] Sözlüğünden bir örnek vermek gerekirse, *vasilikon* (Yunanca "kraliyete ait") maddesi özellikle ilginçtir. Muganni, ikinci plagal modda bestelenmiş kilise ilahisi "Ayios o Theos"un (Kutsal Tanrı) bazı eski prototip elyazmalarının başlığında müzikal modu olarak *"vasilikon"* adının var

96 Gedeon, *Αποσημειώματα Χρονογράφου*, 192.

97 Gedeon'un anlattığına göre, Filoksenis birkaç yıl sonra Patrik Grigorios'tan kiliseye kabulü için onay aldı ve papaz oldu. Age., 296-297.

98 Kiryakos Filoksenis, *Λεξικόν της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Helen Kilise Musikisi Sözlüğü) (Atina: Kultura, 2005; ilk baskı Konstantinopolis: Evangelinos Misailidis, 1868), "Önsöz".

olduğunu kaydediyordu. Filoksenis bu müzikal modun zamanla Türk ve Arap müzisyenlerince *hümayun makamı* diye adlandırıldığını söylüyordu. Filoksenis'in burada ima ettiği Osmanlı Türklerinin müziği Bizanslılardan almalarına karşın, Yunanca/Rumca terminolojinin yerine kendilerininkini koyduklarıydı. Böylece *vasilikon* Osmanlıcaya doğrudan *hümayun* olarak çevrilmişti.[99] Kuşkusuz bu iddialarla Filoksenis'in nihai hedefi müziğin kelime hazinesini "yeniden Helenleştirmek"ti. Filoksenis'in Osmanlı dindışı/saray müziğinin Bizans müziğinden geldiği ya da en azından ikisinin arasında bir akrabalık bulunduğu yargısının bir diğer örneği, onun hem dindışı müziğin (*eksoteriki*), hem de Rum Ortodoks kilise müziğinin temellerini oluşturan dört ana ezgi/gam tipi olduğu iddiasıydı.[100]

Filoksenis'in *Leksikon*'u, "öteki" ile bir arada var olduğu gerçeğiyle yüz yüze gelince, kendini esas olarak Rum Ortodoks kilise müziğinin antik yunan kökenli olduğunu kanıtlamaya adamıştır. Gene de o, müziği antik Yunanlardan Araplara geçen bir gelenek olarak düşünüyordu. Örneğin, daha önceki müzik kuramına ilişkin kitabında, kilise müziğinin antik Yunanların müziğinden türeyen sekiz modluk dizilişi ve üç tür dizisi (diyatonik, enharmonik ve kromatik) hakkında yazarken, Filoksenis Yunanların zamanın kesirlere bölünmesini ve *martiria* (bir ezginin ilk sesine işaret eden özel sembol) ile *fthora* (rastlantısal) kavramlarını, Araplar sayesinde bildiklerini kabul ediyordu. Ancak, kuramsal incelemesi ile *Leksikon* arasında geçen dokuz yılda Filoksenis Rum kilise müziğinin kökenleri konusunda daha iddialı bir dil benimsemişti. *Theoretikon*'da, "Kilise müziğimizin Arap, Rum ya da Asyalı olması bizim için tümüyle konu dışıdır," diye yazıyor ve hedefinin "Ortodoks Kilisesi tarafından kabul edilen müziğin eksiklerini düzeltmek, onu arıtmak ve yenilemek" olduğunu belirtiyordu;[101] Oysa *Leksikon*'un önsözünde güvenle şöyle yazmıştı: "Müziğimizin gelenek ve metinler aracılığıyla bize atalarımızdan geldiğine karşı çıkmak imkânsızdır."

99 Age., 33. Filoksenis'in sözlükte "makam dalları," "bozuk" gibi çeşitli Türkçe müzik terimleri kullanmasının onun *eksoteriki* (dindışı) müziği iyi bildiğine işaret ettiğini düşünüyorum.
100 Bkz. *İdos* (tür) maddesi, age., 68-69.
101 Bkz. "Giriş," K. Filoksenis, *Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικής* (Temel Müzik Kuramı) (Selanik: P. Purnara, 1992; ilk baskı Konstantinopolis: S. Ignatiadis, 1859).

Filoksenis antik Yunan müziğinin klasik ve geç antik kaynaklarının varlığını sürdürmesinin önemini belirtiyor ve yakın dönemde Avrupalı bilim insanları tarafından uluslararası kamuoyunun dikkatine sunulanlara değiniyordu.[102] Özellikle de kimi eski modların kulağa nasıl geldiğinin tanımları konusunda sık sık Platon, Plutarkhos, Aristoksenos, Vakhios o Yeron (Yaşlı Vakhios) ve Aristidis Kointilianos'tan alıntı yapıyordu. Muganni antik modlar ile kilise modlarının özelliklerinin sözlü tanımlarını, iki sistemin sekiz modunun her biri arasındaki inkâr edilemez bağın kanıtları olarak sunuyordu. Daha sonraki sayfalarda göreceğimiz gibi, inceleme komisyonu onu metodolojisinden dolayı şiddetle eleştirmişti.

Filoksenis'in klasik geleneğin, 19. yüzyıl başlarındaki Yeni Yunan Aydınlanmasıyla bağlantılı destekçilerinin fikirlerine ve yapıtlarına gönderme yapması da çarpıcıdır; bu kişiler arasında Harissios Megdanis[103] ile yapıtları Yunan dili ve sanatının kültürel birliğinin ve sürekliliğinin ilk örnekleri olan A. Pizipios'un daha geç izleyicilerinden Kiryakos Melirritos da vardı. Filoksenis Rum Ortodoks kilise müziğinin modları ile antik Yunanların kullandığı modların tümüyle aynı olduğu fikrini desteklemek için, Kiryakos Melirritos'un *Hronologia istoriki*'sine (Tarihsel kronoloji) atıf yapıyordu. Melirritos, Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında kilise yetkililerinin, antik Yunanların modlara Dor, Lidya, Frig tarzı gibi adlar verme uygulamasını terk ettiklerini –bunların ezgisel özlerini koruyup– yerlerine birinci, ikinci ya da üçüncü mod terimlerini getirdiklerini iddia etmişti.[104] Filoksenis ayrıca, Yunan geleneğinin sürekliliğini vurgulayarak, Hıristiyan ilahi yazarlarının metinlerinde eski şiir vezinlerini kullandıkları gibi benzer bir iddiada bulunmuştu. Muganni, Yunanistan'daki antik Yunan diline ve şiirine ilişkin

102 Filoksenis, *Λεξικόν της Ελληνικής Εκκλησιαστικής*, "Önsöz," ιζ'. Örneğin, Vakhios o Yeron'un *Εισαγωγή τέχνης μουσικής* (Müzik sanatına giriş) adlı yapıtının Latince ve Yunanca, 1841 tarihli bir baskısına atıfta bulunuyordu. Vakhios o Yeron için bkz. Ch.-Emille Ruelle, *Collection des Auteurs Grecs relatifs à la Musique*, cilt 5: *Alypius et Gaudence. Bacchius l'Ancien* (Paris: Imprimerie Nationale, 1895).

103 Filoksenis, H. D. Megdanis'in *Περί Μουσικής των παλαιών* (Eskilerin müziği hakkında) (yayın tarihi bilinmiyor) ve *Καλλιόπη παλινοστούσα ή περί ποιητικής μεθόδου* (Kalliopi'nin dönüşü ya da şiirsel yöntem) (Viyana: Ioannes Sneirer, 1819) adlı yapıtlarına değiniyordu. Megdanis ikinci kitapta şair adaylarına değişik şiir vezinleri hakkında açıklamalar içeren bir el kitabı sağlamayı amaçlamıştı.

104 Filoksenis, *Λεξικόν της Ελληνικής Εκκλησιαστικής*, ιε'. Ayrıca bkz. Selanikli Kiryakos Melirritos, *Χρονολογία ιστορική* (Tarihsel kronoloji) (Odessa: Yunan Tüccarlarının Okulu, 1836).

yakın tarihli literatürden haberdardı. Siroslu Yeorgios Seruios'un çok okunan kitabı *Kalliopi*'nin[105] bir şekilde kütüphanesine girdiği anlaşılmaktadır. Seruios'tan şöyle alıntı yapıyordu: "Kilise müziğimiz, eskilerin müziğidir, Greko-Romenler ve Hıristiyan âdetleri nedeniyle bazı değişikliklere uğramıştır... bu nedenle birçok dua ve ilahinin eskilerin şarkılarıyla örtüştüğünü kendiliğinden fark ederiz."[106] Filoksenis bu inancı daha da öteye götürerek, 8. yüzyılda yaşamış olan Ayios İoannis o Damaskinos'un şiir veznini Homeros'un *Odysseia* destanından aldığını yazıyordu.[107]

Böylesine sarsıcı iddiaları içeren bir metnin Patrikhanenin denetim ve eleştirisinden kaçamaması şaşırtıcı değildi. Patrik VI. Grigorios (1867-1871) *Leksikon*'u incelemek üzere bir komisyon topladı. Komisyon üyeleri 13 Aralık 1867'de patriğe, metin hakkındaki görüşlerini belirten ve yazara önerilen çizgiler doğrultusunda bazı düzeltmeler yapmasını tavsiye eden bir rapor gönderdiler. Komisyon üyeleri birkaç ay sonra, 8 Nisan 1868'te patriğe, bu kez kitabın yayınlanmasını onaylayan ikinci bir rapor gönderdiler, ama şunu da ekliyorlardı: Filoksenis komisyonun tavsiye ettiği düzeltmelerin hepsini yapmamıştı, ama kitap yayınını engelleyecek hiçbir şey içermediğinden, komisyon üyeleri bunu onaylamışlardı. Ancak, "görevlerini yerine getirmek için," iki raporun da (bunu gerekli bulduklarını söyleyerek) kitapta yayınlanmasını talep ediyorlardı.[108] Benim burada incelediğim basılı *Leksikon* yalnızca A harfinden M harfine kadar maddeleri içermektedir. *Leksikon*'un geri kalanı muhtemelen yayınlanmamıştır.

Denetim komisyonundaki muganniler –Germanos Afthonidis, Nikolaos Domestikos, Yeorgios Violakis ve İoannis Zografos– Filoksenis'in antik Yunan müziği modlarının (Dor, Lidya, vd.) kilise modlarıyla (birinci, ikinci, üçüncü, vd. *ihi*) ile aynı olduğu iddiasını kabule özellikle isteksizdiler. İki müzik sistemi arasındaki ilişki üzerine görüşlerini dikkatle ifade etmişlerdi: "Bu önemli konuda, kimileri *ihi'lerin aritmetik dizilişi* arasındaki

105 Yeorgios Seruios, *Καλλιόπη, Ήτοι Θεωρία συνοπτική προς διδασκαλίαν Περί Ποιήσεως εν γένει, περί Βουκολικής, Περί Εποποιϊας, περί Δραματικής, Περί Λυρικής* (Kalliopi, genel olarak pastoral, romans, dramatik, lirik şiir öğretimi kısa teorisi) (Ermupoli, Siros: N. Varvaresou, 1845).
106 Seruios, *Καλλιόπη. Ήτοι Θεωρία*, 10.
107 Filoksenis, *Λεξικόν της Ελληνικής Εκκλησιαστικής*, 39 ve 45.
108 Age., γ'.

bir uyumu kabul etmektedir, ancak ezginin aynılığından herkes kuşkuludur." Muganniler ayrıca Filoksenis'in, metninin birçok bölümünde müzik hakkındaki argümanlarını eskilerin prozodisiyle ilgili müphem bir kuram üzerine inşa etmesini cüretkâr bulmuşlardı.[109]

Komisyon raporundan şu alıntı bize muganniler in o dönemde antik Yunan müzikal kaynaklarına ilişkin araştırmalar ve bunların antik Yunan müziğinin sesini kavramaktaki güvenilirliği hakkındaki görüşleri konusunda önemli bir ipucu vermektedir: "Ne yazık ki Platon, Eukleides, Pythagoras, Vakhios o Yeron gibi antik Yunan yazarlarının tanıklıklarının uygunluğunu ve yararlılığını değerlendirecek bir konumda değiliz, çünkü bildiğimiz kadarıyla Avrupa'daki tüm son dönem arkeolojik araştırmalara ve incelemelere karşın, müzik hakkındaki bilimsel yapıtlar bizim için çetrefildir; üstelik günümüzün antik müzik bilgileri tahminlere ve olasılıklara dayanmaktadır."[110]

Dahası, komisyon üyelerinin belirttikleri gibi, Filoksenis'in müzik sözlüğü açıklık ve anlaşılırlıktan yoksundu ve "işitme duyusunun yerine kuram geçirilmişti."[111] Bu komisyondaki muganniler in *eksoteriki* müzik icra ettiklerini de belirtmek gerekir. Filoksenis'in metninde, dindışı müzik sistemi olan makamlar için Yunanca/Rumca adlar icat etmeye çalıştığını görmüştük. Komisyon üyelerinin raporlarında Filoksenis'in türettiği sözcükleri reddetmeleri ve onun kimi Yunanca olmayan (Arapça, Türkçe) sözcüklerin etimolojisi konusundaki yanlışlarına işaret etmeleri de dikkat çekicidir.[112]

İlginçtir ki, Filoksenis'in kitabının *Leksikon tis Ellinikis Ekklisiastikis Musikis* (Helen Kilise Musikisi Sözlüğü) adıyla yayınlanmasına karşın, komisyon her iki raporunda da kitaba *Leksikon tis Musikis Epistimis* (Musiki Bilimi Sözlüğü) olarak değinmiştir. Eğer Filoksenis komisyonun raporlarının eline geçmesinden sonra bir noktada yayının başlığını değiştirmediyse, bu değişiklik komisyondaki muganniler in Filoksenis'in sözlüğünü, müziği bilim sayan

109 Age., δ'.
110 Age., β'. Konseyin 13 Aralık 1867 tarihli raporundan naklen.
111 Age., γ.
112 Örneğin Filoksenis *saba zemzeme* makamının adını Rumca "ninni" anlamında *βανκαλικόν* terimiyle değiştirmişti, ama belli ki *zemzeme* sözcüğünün anlamı konusunda yanılıyordu. Bkz. Filoksenis, *Λεξικόν της Ελληνικής Εκκλησιαστικής*, 34. Saba iyi bilinen Arapça bir makam adıdır. Zemzeme, tatlı bir ezgi demektir, mutlaka uyutucu bir ezgi anlamına gelmez.

eski ve uzun Yunan-Arap-Osmanlı geleneği uyarınca, müzik bilimi terimlerini tanımlama doğrultusunda bir çaba olarak gördüklerini akla getirebilir.

Komisyon üyelerinin, Doğu Ortodoks Kilisesi geleneğini dar bir etnik geleneğe indirger gibi görünen bir başlıktan kaçınmak istedikleri de düşünülebilir. Bu noktayı tam olarak anlamak için komisyondaki muganniler, özellikle Zografos ve Violakis'in dindışı müzik tarzında şarkıların –hatta Osmanlı padişahı için bestelenmiş eserlerin– bestecileri olduklarını akılda tutmalıyız. Zografos'un şarkı antolojisinin önsözü, yazarın müziği doğanın bir parçası olarak gördüğünü ve Arap-Fars-Osmanlı müziği ile Rum müziği arasındaki ilişkiyi anlama biçimini sergilemektedir. Onun *Musikon Apanthisma*'sı müziğin doğada her yerde olduğu ifadesiyle başlar ve 19. yüzyıl müzik incelemelerinde yaygın bir uygulamayı izleyip, Eski Ahit'ten müziğe ilişkin bölümler alıntılayarak, Yunan mitolojisinin efsanevi müzisyenlerine ve antik Yunan yazarların kendi zamanlarında müziğin önemi konusundaki tanıklıklarına değinerek devam eder.[113] Zografos Osmanlı saray müziğinin ünlü ustalarıyla Rum müzisyenler arasındaki müzik bilgisi alışverişini, idealize edilmiş bir geçmişin bir parçası olarak anımsar. Bu, Zografos'un fikrince anıtsal ve son derece saygın, bilgili bir imparatorluk müzik geleneğinde Rum müzisyenlerin konumunu vurgulama çabası olarak yorumlanabilir.[114] Bu nedenle Filoksenis'in *Leksikon*'una ilişkin raporu yazan müzisyenlerin kendilerini, içinde dindışı müzik ile kilise müziğinin *ifos*'una ilişkin olarak sınırların sağlam tutulması gereken ayrı alanlar olduğu, ama ses dünyalarının benzer ilkelere göre düzenlendiği, geniş ve bağlantılı bir müzikal geleneğin parçası olarak düşündüklerini varsaymak yanlış olmayacaktır.

Öte yandan komisyon eleştirilerine rağmen, Filoksenis'in öncü girişimini takdir etmişti.[115] Yazarın antik Yunan bilimsel müzik incelemele-

113 Ioannis G. Zografos Keyveli, *Μουσικόν Απάνθισμα* (Müzik antolojisi), cilt 1 (Konstantinopolis: İ Anatoli, 1872), γ'–ε'.

114 Age., 174. Yazar ünlü 18. yüzyıl müzisyeni Zakharia'ın *eksoteriki* müzikteki önemli çalışmasına değinerek, "dolayısıyla, diğer uluslardan kişilerin de bizim ustalarımızdan müzik öğrendiği anlaşılmaktadır," diye ekliyordu. Ayrıca, 129. sayfada, İsmail Dede'nin şarkısının başında "bu 'eşsiz' müzisyen her zaman müzisyenlerimizle müzik konusunda fikir alış verişi yapardı" diye kaydediyordu.

115 Zografos şarkı derlemesinde Filoksenis tarafından Bizans notasyonuyla kaydedilen Raif Efendi'nin Bestenigar makamındaki şarkısını yayınlamış, şarkıyı "saygıdeğer Kiryakos Filoksenis" tarafından notalanmıştır" gibi dostça bir ifadeyle sunmuştu. Bkz. Zografos, *Μουσικόν Απάνθισμα*, 266.

rine dayanması konusunda da yumuşamış ve şöyle yazmışlardı: "Bununla birlikte, K. Filoksenis'in antik Yunan'ın ilmi eserlerinin incelenmesi için gayretli bir çaba göstermesini ve antik dönemin tükenmez kaynağının anımsanması yolunu açmasını övgüye değer buluyoruz."[116]

Gene de komisyon Filoksenis'in 18. yüzyıl öncesi müzikal sistemleri yetersiz ve sistematik olmayan biçimde ele almasından hoşnutsuzdu. Raporda belirttikleri gibi, Hrisanthos'un icat ettiği yeni notasyon sistemi kilise müziği öğretimini kolaylaştırmasına karşın, eski yöntemin kuramsal değerinden yoksundu.[117] Bu nedenle Filoksenis'in üretmeyi başaramadığı şeyi istiyorlardı: (farklı manastırlarda bulunan) kilise müziği hakkındaki elyazması kitapların geriye dönük bir analizi ve daha sonra kullanılmış sistemlerin ve notasyonların 8. yüzyıla kadar geri gidilerek izlerinin sürülmesi.[118] Bu da Filoksenis ile komisyon üyelerinin önceliklerinin aynı olmadığını gösterebilir.

Komisyon, kilise ilahilerinin yeniden canlandırılması için, ortaçağ müzik metinlerinin incelenmesi gerektiğini düşünüyordu. Dolayısıyla onlar için antik Yunan müziğiyle muğlak bağlantılar ve bu müzikten gelme iddiaları bir işe yaramıyordu. Filoksenis'in *Leksikon*'u bazı Avrupalı bilim insanları ile Osmanlı İmparatorluğu dışındaki Yunan müzisyenlerinin de eleştirisine maruz kaldı. Münih'teki Yunan ve Latin filolojisi uzmanı Wilhelm Christ çağdaş Yunan yazarlarını sağduyu eksikliği, önyargıları ve yeterli yöntem eksikliği nedeniyle eleştiriyordu. Özellikle Filoksenis'in *Leksikon*'una saldırarak, şöyle yazıyordu: "Bizim için Bizans müziğinin antik Yunan ile ilişkisi hakkındaki düzinelerce haykırış hiçbir işe yaramıyor, Hıristiyan ilahilerinin ezgilerini Homeros ve Euripides'in dizeleriyle eşleştirmek için bitmez tükenmez denemeler ise daha da yararsız. Böylesi bilinmez bir alanda, insanın kendini boş çağrılara ve hayallere kaptırmasından önce eski kaynaklar incelenmeli ve bağlantı unsurları ortaya çıkarılmalıdır."[119]

116 Filoksenis, *Λεξικόν της Ελληνικής Εκκλησιαστικής*, γ'.
117 Komisyon üyesi Germanos Athonidis'in yeni, basitleştirilmiş notalamayı eleştirisi için bkz. *Κανονισμός της Πατριαρχικής Σχολής της Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Patriklik Kilise Musikisi Okulu Tüzüğü) (Konstantinopolis: Anatolikos Astir, 1866), 3.
118 Filoksenis, *Λεξικόν της Ελληνικής Εκκλησιαστικής*, δ'.
119 Christ, Über die Harmonik des Manuel Bryennius, 38.

Kiryakos Filoksenis "kendi" kelime dağarcığı ve görkemli bir tarihi olan Rum müziğini yeniden canlandırmak istiyordu. Rum Ortodoks Kilisesinin müziğinin, batılılaşmış çoksesli kilise müziğinin destekçileri tarafından ayaklar altına alındığı bir zamanda, *Leksikon* bu müziğe şatafatlı bir soyağacı sağladı. Onun erken Hıristiyan ayinleriyle antik Yunan müziği arasında bağlantı kurma çabası, son dönemlerde örneklerini gördüğümüz Helenizm ile Hıristiyanlık arasındaki ilişkinin yeniden kavramsallaştırılmasıyla çok uyumluydu.[120] Daha önceki paragraflarda, Filoksenis'in Rum Ortodoks kilise müziği üzerindeki Osmanlı-Türk etkisi meselesiyle yüzleşme biçimini kaydettim. Daha sonraki on yıllarda İstanbullu müzisyenler ve muganniler bu sorunu değişik tartışma forumlarında ele almayı sürdüreceklerdi.

1875'te, Almanya'da eğitim görmüş Yunan müzisyen İoannis Çeçis'in İstanbul'daki bir konferansının ardından gerçekleşen ilginç tartışma, İstanbullu muganniler in ilahi geleneklerinin sağlamlığını savunmakta ne denli ateşli olduklarını gösteriyordu. Alman filolog ve ilahi araştırmacısı Wilhelm Christ'in öğrencisi olan Çeçis 16 Şubat 1875'te Konstantinopolis Helen Edebiyat Cemiyetinde, 1874'te Münih'te yayınlanan Über Die Altgriechische Musik in der Griechischen Kirche (Yunan Kilisesi'ndeki Antik Yunan Musikisi Hakkında) adlı kitabının argümanlarını özetleyen, halka açık bir konferans verdi.[121] Çeçis konferansında kilise müziğinin, temel unsurunu yani eski kilise ezgilerinin armonik kuramını ve eski müzik notasyonunu tümüyle yitirdiğini öne sürdü. Ayrıca 19. yüzyıl başlarındaki müzik reformcularını da (Üç Hoca) eleştirerek, onları Batıdan yanlış bir kuramı ithal etmekle suçladı. Çeçis tek çözümün en eski ilahilere dönerek, onları bilimsel yöntemlerle incelemek ve bunlara egemen kuralları sistematize etmek olduğunu öne sürüyordu.

120 Özellikle bkz. Effi Gazi, "Reading the Ancients: Remnants of Byzantine Controversies in the Greek National Narrative," *Historein* 6 (2006): 144-149.

121 EFSK 9 (1874-1875): 226-229, YKT'nin 16 Şubat 1875 tarihli oturumu tutanakları. Katy Romanou, Batılı eleştirmenlerden etkilenen Çeçis'in ikinci kitabında Almanca ilk baskısında yazdığını reddettiğini kaydeder. Bkz. Katy Romanou, "Η Μουσική 1871–1909: Από την Παράδοση στο Αστικό Πρότυπο" (Müzik 1871–1909: Gelenekten kentsel örneğe), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770–2000* (Modern Helenizm'in tarihi 1770-2000), cilt 5 içinde (Atina: Ellinika Grammata, 2003), 221.

Konstantinopolis Helen Edebiyat Cemiyetindeki izleyiciler Çeçis'in görüşüne itiraz ettiler ve ilahi geleneğinin sürekliliğini ve sağlamlığını tartışmaya başladılar. Kilise müziğinin tarihinde, süreklilik meselesinin ciddi biçimde sorgulanmasına yol açan iki dönüm noktası Konstantinopolis'in düşmesi ve böylece Osmanlı-Türk kültürel etkisinin başlaması ile Üç Hocanın 19. yüzyıl başlarında yaptıkları reformdu. Daha önceki Rum muganniler in dini bestelerinden bilindiği gibi, 19. yüzyıl kilise müzisyenleri özellikle 18. yüzyılda kilise müziğinin melodik yapısına dünyevi (*eksoteriki*) müzikten yeni deyimler ve ezgiler sokulduğu konusunda genellikle görüş birliğindeydiler. Ancak İstanbullu muganniler bu değişime, abartılı biçimde Konstantinopolis'in düşmesinden sonra müziğin tamamiyle tahrip olduğunu söyleyen Çeçis'ten tümüyle farklı biçimde bakıyorlardı.

Tartışma sırasında İstanbullu Rum muganniler, Patrikhane Kilisesinin 18. yüzyıldaki en önemli muganni lerinden Petros Peloponnisos'un katkılarını hararetle savundular. İoasaf Rossos gururla şu gözlemde bulundu: "Petros Osmanlılara bizim müziğimizden birçok şarkı öğretti; onlardan değişik deyimleri almış olsa bile, bunları dini bestelerinde değil, yalnızca saray müziğine katkılarında kullandı." Rossos, onun ilahilerinin, ifade tarzına uygun olduğu için kullandığı ve melodiyle ilgili olmayan iki üç tıngırtı (*krotema*) dışında, Osmanlılarınkiyle değil, eski ustaların melodileriyle uyumlu olduğunu ekledi.[122] Bilge Arşimandrit Konstantinos Valiadis, Rossos'a katılarak onu desteklemek üzere, Türk ve Venedik unsurlarının dönemin müzik zevkine uygun olarak, yalnızca *papadika* ilahilerinde kullanılmış olduğunu savundu.

Yunanistan'ın Geçmişi, Avrupa'nın Bugünü: Avrupa Çokseslilığine karşı Tarihsel bir Argüman

Yunan müzikal söylemi Avrupalı bilim insanlarının yöntem ve bulgularıyla etkileşim içinde ve bazen bunları reddederek gelişti. 19. yüzyılda Fransızca, Almanca ve İngilizce okuyabilen eğitimli Rumlar giderek büyüyen bir Avrupalı araştırma tabanına ulaşabildiler. "Klasik" müzik zamanla batı Avrupalı kimliği için merkezi olurken, bunun kökenleri –daha somut olarak, antik Yunan kaynakları– dikkatle incelenmeye başlandı. En erken

122 EFSK 9 (1874-1875): 226-229.

analizlerden biri Fransız matematikçi ve bilim insanı A. J. H. Vincent'ın *Notice sur trois manuscrits grecs relatifs à la musique* (Müzikle İlgili Üç Yunan Elyazmasına İlişkin Not) başlıklı uzun incelemesiydi.[123] Ünlü Belçikalı bilim insanı François-Joseph Fétis 1859'da Yunanlar ve Romalılarda ses armonisi üzerine bir makale yayınladı.[124] Vincent 1865'te neo-Platoncu, geç antik dönem yazarı Aristidis Kointilianos'un (MS 3.-4. yüzyıl) *De musica*'sından bir bölümü çevirdi, açıklayıcı notlar ekledi ve bunu, bir diğer Fransız bilim insanı, M. Th. Henri Martin'in geç antik dönem astronomu Klaudios Ptolemaios'nin dönemine ve yapıtlarına ilişkin bir yazısını ekleyerek yayınladı.[125] MS 4. yüzyıl sonlarında yaşayan düşünür Aristoksenos'un armoniyi ele alan yapıtı –ki bir yandan kendisinin ritim üzerine öğretisiyle, diğer yandan da gamlar kuramıyla ilişkiliydi– armoni kuramının en bilinmez noktalarını açıklığa kavuşturmaya ve büyük antik tiyatro oyunlarının ritmik yapılarını yeniden canlandırmaya çalışan bilim insanlarınca incelendi.[126] Diğerleriyle birlikte, Vincent'ın çalışmaları ile dilbilimci Rudolf Westphal'ın *System der antiken Rhythmik* (1865, Antik Ritimler Sistemi) adlı yapıtı çok etkili oldu ve Belçikalı besteci François-Auguste Gevaert'in antik dönemde müziğin tarihi ve kuramı üstüne çok ciltlik ve kapsamlı çalışması gibi daha sonraki girişimleri esinlendirdi.[127] Gevaert kitabının girişinde, özü gereği yenilikçi görülen ve görünüşte gelenekten tümüyle bağımsız görünen modern sanatın, aslında pagan dünyasıyla kesintisiz biçimde bağlantılı olduğunu ve eski ilkelerin hâlâ egemen olduklarını söylüyordu.

123 Alexandre J. H. Vincent, *Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique, avec une traduction française et des commentaires* (Paris: Imprimerie Royale, 1847).

124 François-Joseph Fétis, *Mémoire sur cette question: Les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons? En ont-ils fait usage dans leur musique?*, 9 Nisan 1858'de verilen konferans(Brüksel: M. Hayez, 1858).

125 Alexandre J. H. Vincent ve Th. Henri Martin, *Passage du traité de la musique d'Aris- tide Quintilien relatif au nombre nuptial de Platon: Traduit et annoté. Suivi de deux notes de Th. Henri Martin, l'une sur l'époque de Aristide Quintilien et sur celle de l'astronome Claude Ptolémée, l'autre sur la chronologie de la vie et des œuvres de Ptolémée* (Roma: Impr. des sciences mathématiques et physiques, 1865).

126 Charles-Émile Ruelle, "Étude sur Aristoxène et son école," *Revue archeologique* 14 (Paris, 1857): 413–422 ve 528–555; Rudolf Westphal, *Harmonik und Melopoeie der Griechen* (Leipzig: B. G. Teubner, 1863); *System der antiken Rhythmik* (Breslau: F. E. C. Leuckart, 1865).

127 François Auguste Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 2 cilt (Ghent: Annoot-Braeckman, 1875–1881). Ayrıca bkz. Charles-Émile Ruelle, *Études sur l'ancienne musique grecque* (Paris: Imprimerie nationale, 1875).

Bestecі, modern sanatın estetik gelişiminin hareket noktasının Helenler olduğunu belirten ünlü müzisyen Richard Wagner'den alıntı yapıyordu.[128]

Gerçekten de, 18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa'da bir alan olarak büyük gelişme gösteren müzik tarihi yazımı, müzik ve kültürün çizgisel gelişimi kavramıyla biçimlenmişti. Müzik tarihçisinin başlıca işi dönemlendirme, bestecilerin yüceltilmesi ve üslup ve tarzların doğuşunu incelemekti.[129] Trevor Herbert'in, sürekli bir pozitif toplumsal ve kültürel ilerleme hattı anlatısında belirttiği gibi, "müzik tarihçisinin görevi müziğin 'görkemli öyküsü'ne daha fazla ayrıntı eklemekti." Milli tarihyazımı ile müzik tarihi, kökenlere olan ilgilerinde birleşiyorlardı;[130] modern Yunanistan'ın durumunda, antik Yunan'a referans ikisinde de öne çıkıyordu. Bundan sonraki sayfalarda irdeleyeceğim müzik incelemesi, *Peri tis Musikis ton Ellinon ke idios tis Ekklisiastikis* (Helenlerin Musikisi ve Özellikle de Kilise Musikisi Üstüne, 1875), milli tarihyazımıyla müzik tarihi yazımının kesişme noktalarını gözlemlemek için ilginç bir kaynaktır.[131] Bu inceleme tam olarak bir müzik tarihi değildir; daha çok, o dönemde Rum Ortodoks Kilise müziğinin Avrupalılaşması konusundaki tartışmaya katkı olarak yazılan bir metindir. Yazarı, hem geleneksel kilise müziği, hem de Avrupa müziğinde bilgili bir din adamı olan Zakinthoslu Arşimandrit Efstathios Therianos'tur (?-1881).[132]

İncelemenin basım yeri olan Trieste, 1740'lardan beri Yunanca yayınlar için önemli bir merkez olmuştu. Batı Yunanistan'daki Yunan eğitim kurumlarına ve yeni bilimlerin öğretildiği ve Aydınlanmacı eğitimin uygulandığı İyonya Adaları'na yakındı. 19. yüzyılda, Avrupa'daki diğer Yunan ticaret diasporası merkezleri gibi Trieste'de de Rum Ortodoks Kilisesinin geleneksel teksesli müziği konusunda değişik görüş ve söylemler ifade ediliyor, (bunun korunmasını destekleyenler ile batılılaşmasını

128 Fr. Aug. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, cilt 1 (Hildesheim: Georg Olms, 1965; ilk baskı Ghent, 1875), viii–ix.

129 Trevor Herbert, "Social History and Music History," *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, ed. M. Clayton, T. Herbert ve R. Middleton (New York: Routledge, 2003) içinde, 146–156, 149'da.

130 Fransız müzik tarihi yazımında kökenlere yoğun ilgi hakkında bkz. Katharine Ellis, *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nenieteenth-Century France* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 147-177.

131 Efstathios Therianos, *Περί της Μουσικής των Ελλήνων και ιδίως της Εκκλησιαστικής* (Helenlerin Musikisi ve Özellikle de Kilise Musikisi Üstüne) (Trieste: Austro-Hungarian Lloyd, 1875).

132 Bkz. Papadopulos, *Συμβολαί εις την Ιστορίαν*, 360.

talep edenler arasındaki) anlaşmazlığın her iki tarafında da, bu müziği Avrupa müziğiyle karşılaştıran polemikçi kitapçıklar yayınlanıyordu.

Alman filolog Wilhelm Christ, *Anthologia Graeca, Carmina Christianorum* adlı yapıtının önsözünde, kitabının müzik disiplinini tartıştığı dördüncü bölümünün girişini Efstathios Therianos'un düzenlediği melodilerle örneklendirdiğini söylüyordu.[133] Therianos'un kendi bilimsel yapıtında yazdığına göre, Christ ondan Rum Ortodoks ilahileri antolojisine dahil edilmek üzere Kutsal Cumartesi ve Yeniden Diriliş Kanonlarını armonize etmesini istemişti.[134] Therianos biraz denedikten sonra, isteğinin yerine getirilmesinin imkânsız olduğunu söyleyerek Christ'in talebini reddetmiş, daha sonra da Ortodoks ilahilerinin neden Avrupa tarzında armonize edilemeyeceğini açıklamak üzere *Peri tis Musikis* başlıklı risaleyi yazmıştı. Therianos birbiriyle ilişkili iki noktanın doğruluğunu göstermeye çalışıyordu: bunlardan birincisi, tarihsel olarak Rum Ortodoks kilise müziğinin antik Yunan müziğinin bir ürünü olduğunu göstermek; ikincisi ise Avrupa armonisini kilise ilahilerine uygulamanın imkânsız olduğunu "bilimsel olarak" kanıtlamaktı.[135] Ancak bu meseleleri incelerken, önce eskilerin müziğiyle çağdaş Avrupalılarınki arasındaki ilişkiyi ele alması gerekiyordu.

Ana amacı Ortodoks ilahilerinin armonize edilemeyeceğini göstermek olduğundan, Therianos'un risalesine Avusturyalı müzisyen Benedict Randhartinger'in bazı ilahilerde yaptığı armonik düzenlemeleri karalayarak başlaması şaşırtıcı değildi; Randhartinger, bu müziği Viyana'daki Rum Ortodoks kiliselerinden birine getiren muganni İoannis Haviaras ile işbirliği yapıyordu. Therianos'a göre Avusturyalı müzisyen "ritimde başarısızdı," çünkü Yunanca sözcüklerin anlamı, telaffuzu ve Yunancanın prozodisi (antik Yunancada kullanılan uzun ve kısa heceler) hakkında hiçbir bilgisi olmadan kilise ilahilerini armonize etmeye çalışmıştı.[136] Bu iddiayı

133 *Anthologia Graeca Carminum Christianorum*, adornaverunt W. Christ et M. Paranikas, (Lipsiae: In Aedibus B. G. Teubneri, 1871), vii. Wilhelm von Christ, Münih Üniversitesinde Yunanca ve Latince profesörüydü. Yunan ilahileri antolojisini İstanbul'dan Rum bir bilim insanı, Mattheos Paranikas ile işbirliği içinde yayınlamıştı.
134 Therianos, *Περί της Μουσικής των Ελλήνων*, 8.
135 Age.
136 Age., 5-6.

dikkatle incelersek, onun 19. yüzyıl Yunan bilim insanlarının Helenizm üzerine çalışan Avrupalı bilim insanlarına karşı genel güvensizliklerinin temel varsayımlarından birini paylaştığını fark edebiliriz. Bu tutuma göre, Yunanların Yunan tarihinin incelenmesini Avrupalılara bırakmamaları gereksiniminin ana nedenlerinden biri Avrupalıların Yunanca bilmemeleriydi. Ayrıca, 19. yüzyılın daha önceki müzik metinlerinin işaret ettiği gibi, nasıl dilin bir ulusa özgü olduğu kabul ediliyorsa, müzik de bunun doğuştan uygulayıcısı olan bir grup insana ya da ulusa özgü olarak görülüyordu.[137] Öte yandan Yunan dili ile müziği arasındaki bağlantı, bunların her ikisinin de etnisite ve milliyetin ana belirticileri olmasından öteye gidiyordu. Therianos'a göre, dil ve müzik yabancı egemenliğinde benzer bir kaderi paylaştıkları için, müziğin iyileştirilmesi dilinkine benzer bir yol izleyecekti. Bu nedenle mevcut zayıf düşmüş müziğin de, dil durumunda olduğu gibi, sabırla, yavaş yavaş ve kendi kaynaklarıyla düzeltilmesi gerekiyordu. "Ulusa ve Tanrı tarafından öğretilen ve konuşulan Yunancaya ne olduysa, Yunan müziğine de o olmuştur. Eğer kaderinde yükseltilmesi varsa, onun sakince ve yavaş yavaş, uzun bir dönemde, pek çok çaba ve mücadeleyle ve araştırmalar sonucunda, ama *en önemlisi, kendi gücüyle* yükseltilmesi gerekir."[138]

Metinden bu alıntının ve diğer bölümlerin ima ettiği gibi, Therianos antik Yunan müziği ile çağdaş Rum Ortodoks kilise müziği arasındaki ilişkinin ayrıntılı biçimde araştırılmasının, bu ikincisinin gerçekten rehabilitasyonu için gerekli olduğuna inanıyordu. Doğal olarak, bir kez veraset sorunu meseleye dahil olup, mevcut kilise müziğinin Avrupalılaştırılması gündemde olunca, çağdaş Avrupa müziğinin kaynakları tartışmaya açıldı. Therianos eskilerin müziğiyle çağdaş (Avrupai) müzik arasında büyük bir fark olduğunu kabul ediyordu. Şöyle yazıyordu: "Bu ikisi arasındaki fark, eski ve modern ulusların yaşamlarındaki fark kadar büyük ve geniştir."[139] Sonra devam ederek çağdaş Avrupa müziğinin hangi açılardan eskilerin müziğin-

137 Hrisanthos, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, adlı yapıtında şöyle yazıyordu: "Eğer diyatonik türden bir ezgiyi, kromatik türde bir çalgıyla çalarsanız, bunun Homeros'tan Yunanca bir kıtanın Yunanca bilmeyen bir Arap'ın ağzından telaffuz edildiğinde söylenen sözün değiştiği kadar değiştiğini görürsünüz." Bkz. Maditoslu Hrisanthos, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής*, 104-105.

138 Therianos, *Περί της Μουσικής των Ελλήνων*, 54; vurgu metnin orijinalindedir. Ayrıca bkz. 4.

139 Age., 9.

den "saptığını" açıkladı. Çağdaş Avrupa müziğinin, biri antik Yunan müziğinin, öteki bunun yoksullaşmış bir versiyonunun mirasçısı olarak iki temsili arasındaki gerilimin korunması gerekliydi. İkisi arasındaki kalıtımsal bağlantı çoğu kez "kızı" gibi akrabalık metaforları aracılığıyla ifade ediliyordu, bu da Avrupa müziğinin antik Yunan müziğine yakın olduğu, ama aynı olmadığı anlamına geliyordu.[140] Therianos, eskileri ve çağdaş Avrupalıları karşılaştırarak, estetik bir yoksullaşmayla birlikte müziğin ahlaki değerinin de düşüşte olduğunu kaydediyordu. Antik Yunan'da müziğin eğitici ve bireyi ahlaki olarak yükseltici (*itho-plastikon*) işlevleri olmasına ve insani talihsizliklerin ritüel arındırılmasına (*katharsin pathimaton*) hizmet etmesine karşın, onun zamanında müziğin zevk verici bir şey haline geldiğini ve eğlenceye yöneldiğini savunuyordu.[141] Therianos'un çağdaş Avrupa kültürü ile klasik antikiteye ilişkin ifadesindeki ahlaki ima ilginçtir. Antonis Liakos'un yerinde ifadesiyle, modern Yunanistan'da antikitenin yeniden canlandırılması yalnızca soyağacının meşrulaştırılmasına yönelik değildi. Klasik antikite, modern toplumun düzenlenmesi için ideal model olarak gösteriliyordu ve antik Yunan'ın kültürler ötesi bir geleneğin parçasını oluşturan örnek bir işlevi vardı.[142] Diğer bir deyişle, antik Yunan mirasının hem Yunanlara, hem de dünyaya ait olduğu kabul ediliyordu. Therianos antik Yunan'ın örnek olma işlevini vurgularken dikkatliydi, ama bu modern Avrupalıların saptıkları bir örnekti.

Bu "sapma"nın ikinci veçhesi eski dünyada müziğin şiirle bir bütün olmasıydı, oysa modern Avrupa'da ikisi birbirlerinden kopmuşlardı. Modern Avrupalılar böylece antik Yunan şiir ve müzik sanatının ana ilkelerinden birini izlemekte başarısız olmuşlardı. Therianos antik Yunan'da güfteyle melodinin ayrılmaz bir bütünlük oluşturduğunu, öyle ki genellikle güfte yazarının müziği besteleyenle aynı kişi olduğunu, ama çağdaş Avrupa müziğinde durumun böyle olmadığını kaydediyordu.[143] Bu değerlendir-

140 Ayrıca bkz. Anonim, "Περί της Παρ'ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής" (Kilise müziğimiz üstüne). *Εθνικόν Ημερολογίον* (Ulusal almanak), cilt 3 (Paris: M. Vretos, 1863) içinde.

141 Therianos, *Περί της Μουσικής των Ελλήνων*, 11.

142 Liakos, "Hellenism and the Making of Modern Greece, 206.

143 Therianos, *Περί της Μουσικής των Ελλήνων*, 13. Therianos eskilerin ve modernlerin müzik-şiir ilişkisi konusunda tutumlarındaki farklılık fikrini desteklemek için, Alman klasikçi Rudolf Westphal'ın yapıtlarına atıfta bulunuyordu.

menin iki işlevi vardı: birincisi, çağdaş Avrupa müziğinin şiirin vezniyle müziğin ritmi arasında organik bir bağ olmadığı için kusurlu olduğunu öneriyordu. İkincisi, Therianos böylece Randhartinger'in girişimini karalayabilirdi, çünkü onun Ortodoks ilahilerinin çoksesli düzenlemeleri, müzisyenin besteleri ilahi metinlerinin yapılarından ve anlamlarından kopuk olduğu için kabul edilemezlerdi.

Üçüncüsü, Therianos çağdaş çoksesli Avrupa müziğinin, antik Yunanların melodi açısından zengin müziğine kıyasla melodik çeşitlilik ve ifadede yoksul olduğunu iddia ediyordu.[144] Yazarın ana amacı okurlarını, antik Yunan müziğinin ve onun zenginliğinin gerçek mirasçısı olan Rum kilise müziğinin çağdaş Batı müziğinden üstün olduğuna ikna etmekti. Antik Yunanların müziğinin kendisinin günümüze kalmadığı herkesce bilinmektedir. Yunan ve batılı bilim insanlarınca 19. yüzyılda yazılan müzik hakkındaki incelemelerin ve polemikçi risalelerin çoğunda olduğu gibi, Therianos da, "antik Yunan müzik kuramı" hakkındaki yapıtlarıyla tanınan bir dizi yazara gönderme yapıyordu. Thomas J. Mathiesen'e göre bu terimle topluca değişik kaynaklardan alıntılanan Pythagoras'ın pasajlarından, Porphyrios, Aristidis Kointilianos, Alipius ve Vakhios o Yeron'un MS 3. ile 5. yüzyıllar arasında yazılmış incelemelerine kadar yayılan uzmanlaşmış literatür kastedilmektedir. Antik Yunan müziği üzerine yazılmış bilimsel çalışmalar, daha sonraki Latin, Bizans ve Arap müzik yazını üzerinde derin etki gösteren bu kaynakların değerini kabul etmiş, ama aynı zamanda bunların antik Yunan müziğinin doğru bir resmini yansıtmaktaki kısıtlı-

144 Bkz. Therianos, *Περί της Μουσικής των Ελλήνων*, 15-20. Therianos müzik terminolojisini kullanırken çok dikkatliydi. Örneğin, çokseslilik ile çoksesli *heterotonia* arasında ayırım yapar. Çağdaş bilimin antik Yunan'da armoni ve çokseslilğin var olduğu doğrultusundaki mevcut ifadelerin farkındadır, ama aynı zamanda bu ifadelerin kilise müziğinde çokseslliği destekleyenlerce taleplerini meşrulaştırmak için kullanılabileceğinden korkmaktadır. Bu nedenle antik Yunanlarda bir armoni fikri olmasına karşın, onlar için bunun tonların belli bir sırada birbirini izlemesi anlamına geldiğini savunur: diğer bir deyişle, armoni konusundaki fikirleri Avrupalılarınkiyle aynı değildir. Eukleides'de armonik biliminin, birçok tonun eşsesliliği değil, yalnızca bir ezgisel ilişki hakkında olduğunu söyler. Therianos'a göre antik Yunan'da düşünebileceğimiz tek çokseslilik, ezgiye çok sayıda aletin eşlik etmesidir. Westphal'e atıfta bulunarak, çoksesli ezginin, doğal olarak antik Yunanların bilmediği Hıristiyan sanatının bir ürünü olduğunu belirtir. Bu nedenle "armoni"ye ya da "çoksesliliğe" Avrupalıların kullandıkları kavramlar olarak değinmek istiyorsak, birçok homotonik sesin basit tınlamasından farklı olan "çoksesli heterotonia" terimini kullanmamız gerektiğini savunur.

lıklarını da itiraf etmişti.[145] Gene de Therianos, geç antikite döncmi yazarı Gaudentius'a (MS 3. – 4. yüzyıl) değinirken, yazarın dönemine gelindiğinde anarmonik ve kromatik türlerin artık kullanılmadığını kaydediyordu; bu benzer 19. yüzyıl Yunan müzik yazınında sık tekrarlanan bir noktaydı.[146] Therianos daha sonra antik Yunanların müziğinde diyatonik, kromatik ve anarmonik olarak üç farklı türün bulunduğunu, bu nedenle yalnızca tek diyatonik türü olan çağdaş Avrupa müziğinden daha zengin olduğunu iddia etmekteydi –bu da 19. yüzyılın Doğu ile Batı müziklerini karşılaştıran müzik tartışmalarında sık rastlanan bir argümandı.[147] Modern Batı Avrupa müziğinde olduğu anlamıyla armoni (birden fazla tonun ahenkli tınlaması), yalnızca diyatonik gamın kullanılması ve majör tondan küçük tonların ve yarım tonların çıkarılmasıyla mümkün olmuştur. Therianos, okurlarını armoninin Yunan müziğine yabancı bir unsur olduğuna ikna etme niyetiyle, antik Yunan müziğinde, terimin çağdaş anlamıyla armoninin olup olmadığı sorusunu ele aldı. Yanıtı onun Yunan müziğini Doğu müziği alanında gördüğüne ilişkin kuvvetli imalar taşıyordu. Şöyle yazmıştı: "Doğası itibariyle teksesli melodiye yatkın olan Doğulu, her şeyden çok ruhun tatlı bir melodiyle duyurulan o sakin dışa vurumunu sever; çok çalgılı Avrupa çokseslilliği bunu göz ardı eder. Bu nedenle Yunanistan halk şarkılarının birçoğunu armonize etmek olanaksızdır."[148]

Therianos bu özcü betimlemeye ek olarak, antik Yunanların çoksesli melodiyi bilmediklerini, çünkü bunun Hıristiyan sanatının bir ürünü olduğunu kaydediyordu.[149] Eski müzik sistemlerinin yüzyıllar boyunca nasıl aşama aşama geliştiğini açıklıyordu. Onun "tarihselci" bakış açısı, antik Yunan müziğine bakışta yaygın olan basite indirgenmiş, düz ve nüanssız yaklaşımlara karşıydı. Ayrıca, Therianos'un sunduğu müzik tarihi, hem müzik konulu Avrupalı bilimsel çalışmaların onun anlatısı üze-

145 Thomas J. Mathiesen, *Apollo's Lyre: Greek Musicand Music Theory in Antiquityand the Middle Ages* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1999), 289–291.
146 Therianos, *Περί της Μουσικής των Ελλήνων*, 19. Gaudentius'un türlere değinmesi için bkz. Mathiesen, *Apollo's Lyre*, 502.
147 Therianos, *Περί της Μουσικής των Ελλήνων*, 20.
148 Age., 17.
149 Age., 18.

rindeki etkisi, hem de yazarın çağdaş Yunan milli tarihyazımıyla uyumu açısından ilginçtir.

Therianos Yunan müziğinin tarihini iki dönemde sınıflandırmaktaydı: Peloponnessos Savaşlarıyla (MÖ 431-404) sona eren klasik dönem ve bundan Roma çağına kadar uzanan ikinci dönem.[150] Birincisinin başlıca niteliği müziğin gelişip, doruğa ulaşmasıydı; ikincisi ise gerilemeyle, ama aynı zamanda eski müzik sanatıyla kuramsal uğraşıyla tanımlanıyordu. Bu anlatıda "doruk" ve "gerileme" gibi belirli kavramların kullanılması, Avrupa müzikolojisinin etkisini kanıtlamaktadır.[151] Therianos ikinci dönemin ana özelliklerini çağdaş Avrupa bilimsel çalışmalarında, daha somut olarak Droysen'in Helenistik döneme ilişkin yapıtında ayrıntılandırıldıkları biçimde vurguluyordu; Droysen'in bu dönemi yorumlamasına damgasını vuran imparatorluğa yönelik coşku, Yunan ulusunun "asli" tarihçisi sayılan Konstantinos Paparrigopulos'un yazdığı Yunanistan tarihinde izlenebilir. Therianos Büyük İskender'in Asya'daki fetihlerini, bunun sonucu olarak Yunan kültürünün Yakındoğu kültüründe önemli bir faktör haline gelmesini ve Helenist eğitimin Doğuya yayılmasını yücelterek belirtiyordu.[152] Yakın dönemde Avrupa'da eski düşünür Aristoksenos (MÖ 4. yüzyıl) ile astronom Klaudios Ptolemaios'un (MS 2. yüzyıl) yaşamları ve yapıtları üstüne yapılan çalışmaların, Therianos'un bu iki düşünüre ikinci (Helenistik) dönemin en öne çıkan temsilcileri olarak değinmesindeki etkisi kuşkusuzdur.[153] Therianos Doğudaki Yunan eğitiminden bahsederken, Yunan müziğindeki Doğulu unsurları yabancı sayan görüşleri çürütmeyi amaçlıyordu. Yunan kültürü ve sanatının, imparatorluğun 4. yüzyıldaki genişlemesi yoluyla Doğuya yayıldığını göstererek, Yunan müziğinde Arap ve Fars müzikal unsurların ve deyimlerin yabancı değil, özünde Yunan olduklarını öne sürüyordu. Benzer biçimde, eski Part ve Sasani devletlerini de Helenistik krallıkların kalıntılarından doğmuş gibi gösteriyor, bunların

150 Age., 23-24.

151 Bkz. Katy Romanou, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης 1901–1912* (Ulusal müzikte gezintiler, 1901-1912) (Atina: Kultura, 1996), 6-7.

152 Therianos, *Περί της Μουσικής των Ελλήνων*, 30.

153 Bkz. age., 22, ayrıca 25-27. Therianos bu ve diğer eski yazarlar hakkında Bellermann, Vincent ve Westphal gibi Avrupalı bilim insanlarının yakın tarihli yapıtlarına çok sayıda atıfta bulunur.

antik Yunan müziğiyle ona dayanan Arap müziği arasında bir köprü işlevi gördüğünü söylüyordu.[154]

Therianos'un, ikinci dönemi MÖ 4. yüzyıl düşünürü Aristoksenos'tan, 14. yüzyıl Bizanslı bilim insanı Manuil Vriennios'a kadar on yedi yüzyıla yayılan, birleşik bir kuramsal ve analitik müzik inceleme geleneği olarak kabul ettiğini kaydetmek önemlidir.[155] Thomas J. Mathiesen'in yazdığı gibi –günümüze kalmış en erken bağımsız kuramsal yapıt olan Aristoksenos'un *Harmonica* ve *Rhythmica*'sı ile başlayıp, Vriennios'un *Harmonika*'sı ile sona eren– müzik kuramcıları topluluğunu otorite olarak tanımlayıp kabul eden Bizans bilim insanları, bu yapıtları neredeyse tam bir set olarak korumuşlardı. Daha sonraki bilim insanı kuşakları antik Yunan müzik kuramı araştırmalarını bu eski bilim insanları grubunun yapıtları üzerine inşa etmişlerdi.[156]

Therianos'un müzik tarihinin birinci dönemi olarak belirlediği zamana ilişkin algısı, Paparrigopulos'un, Birinci Helenizm diye adlandırdığı tarihsel şemayla çok uyumluydu. Yunan müzisyen-bilim insanı ayrıca ortaçağ Helenizmini incelemenin gerekliliğine kuvvetle inanıyordu. Bir noktada, muhtemelen Spiridon Zambelios'un çalışmasından esinlenerek, "özellikle tarihsel zincirin farklı halkalarının araştırılması" çağrısında bulunmuştu.[157] Aslında ortaçağ Helenizminin, daha somut olarak Bizans ilahi söyleyişinin, antik Yunan müziğinin temel ilkelerini koruduğuna, oysa Batıdaki ortaçağ müziğinin bunu yapamadığına inanıyordu. Dolayısıyla ortaçağ Helenizmine prestijli bir misyon atfediyor, onu Avrupa tarihinde önemli bir kültür taşıyıcısı olarak konumlandırıyordu: "Almanların, Fransızların ve İtalyanların ortaçağ müziğinin temelini oluşturan antik Yunan yedili armoni sistemi kesintiler sonucu yoğun değişimler nedeniyle yozlaşmıştır. Ama bu yedili armoni sistemi Doğuda görece daha saf

154 Age., 33.

155 Age., 22. Katy Romanou bunun birçok 19. yüzyıl Yunan müzikal metni için tipik olduğunu kaydetmiştir. Ayrıca bkz. Romanou, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης*, 10.

156 Mathiesen, *Apollo's Lyre*, 293.

157 Therianos, *Περί της Μουσικής των Ελλήνων*, 38: *"να εξετασθώσι κατ`ιδίαν οι διάφοροι κρίκοι της ιστορικής αλύσεως."* Aslında Wilhelm Christ'in yapıtından (1870) "die verbindenden Glieder blosgelegt werden" terimini o (kendi metninde) Yunanca'ya böyle çevirmiştir; Christ yalnızca "bağlayıcı unsurların açığa çıkarılması"ndan söz etmektedir; Yunan tarihçi Spiridon Zambelios'un bulduğu bir ifade olan "tarihsel zincirin halkaları"na değinilmemektedir.

bir biçimde sürdürülmüştü... Bizans müziği eski biçimleri korumakta rol oynamış ve Batı Avrupa'nın müzik sistemlerini etkilemiştir."[158]

Therianos'un risalesi Rum Ortodoks kilisesinin teksesli müzik geleneğinin savunulması için seküler ve tarihselci bir argüman sunuyordu. Bu açıdan, ayin müziğine çokseslilığin getirilmesini esas olarak kilise kanunlarının ve ekümenik konseylerin düzenlemelerine işaret ederek kınayan, erken Hıristiyan kilisesinin ritüelinin bilgisine dayanan geleneksel, normatif argümanlardan farklıydı. Tekrarlarsak, Therianos çokseslilığin müzikte daha geç bir gelişme, daha somut olarak Hıristiyan sanatının bir ürünü olduğu için, antik Yunanların çoksesli müziklerinin olmasının mümkün olmadığını iddia ediyordu. Therianos böylece kilise ilahilerinin armonize edilmesine karşı tezinde, dinin otoritesine karşı tarihin otoritesine ve Yunan geleneğinin sürekliliğine üstünlük veriyordu.

158 Therianos, *Περί της Μουσικής των Ελλήνων*, 35. Yazar bir başka yerde (sayfa 34) Gerbert'in sözcüklerini kullanarak, ikonoklast hareketi sonucu olarak birçok din adamının ve sivilin Konstantinopolis'ten İtalya'ya gittiğini ve bazı Latin yazarların Bizans Yunanlarından yalnızca onların kilise tonlarına ilişkin kuramlarını değil, teknik müzik terimlerini de aldıklarını ve bunların 16. yüzyıla kadar kullanımda kaldıklarını itiraf ettiklerini kaydeder. Buna benzer şekilde, Aydınlanma geleneğinde Konstantinopolis'in Türklerin eline geçmesi ve Bizanslı bilim insanlarının İtalya'ya kaçmasının, İtalyan hümanizmasına katkıda bulunan olaylar olarak yorumlandığını hatırlayalım.

Dördüncü Bölüm

MÜZİK TARTIŞMASI VE GELENEK

Konstantinopolis Musiki Cemiyetinin feshinden neredeyse on yıl sonra, kentin Rum Ortodoks aydınları ile varlıklı ve eğitimli katmanları, "musiki meselesi" diye adlandırdıkları konuyu çözmek üzere kolları sıvadılar. Konstantinopolis Helen Edebiyat Cemiyeti içinde 1877'de oluşturdukları musiki komisyonunun profili, Avrupa eğitimli üyelerin sayısının yüksekliğiyle dikkat çekicidir. Müzik reformu konusunda tek bir model üzerinde görüş birliğine varamayan bu eğitimli seçkinler arasında Bizans ilahileri araştırmacısı Mattheos Paranikas da vardı.[1]

Konutları ve yaşam alanları Pera/Beyoğlu ve çevresinde yoğunlaşan Rum Ortodoks üst sınıflar, Batılılaşmış kilise müziği taleplerini daha baskıcı ve görünür bir biçimde ifade etmeye başladılar. Osmanlı üst sınıflarının, özellikle Osmanlı İmparatorluğu için çok talihsiz sonuçları olan Osmanlı-Rus Savaşının (1877-1878) arifesinde Avrupa'nın kültürel yeniliklerini benimsemelerini, kaybedilen savaşların ve iç siyasi karışıklığın yarattığı bir belirsizlik duygusuna atfetmek eski moda gözükebilir. Öte yandan reform döneminin iyimserliğinin önce 1871'de Tanzimatın azimli reformcusu Ali Paşa'nın ölümü, daha sonra da II. Abdülhamid'in Ruslarla savaşı bahane ederek, anayasayı feshetmesiyle zayıfladığı da bir gerçektir. 3 Mart 1878 tarihli Ayastefanos Antlaşması Rusya'nın Osmanlı Balkanlar'ına en büyük yayılmasını onaylamakla kalmadı, özerk bir Bulgar prensliğinin kurulması koşulunu getirip, bazı bölgeleri Romanya ve Sırbistan'a bırakarak, İstanbul'daki Patrikliğin yetki alanındaki Ortodoks cemaatini büyük ölçüde azalttı.

Rum Ortodoks seçkinler kendilerine, Avrupalıların gözünde değerli, zarif ve uygar sayılabilecek bir dini müzik istiyorlardı. Bu açı-

1 Mattheos Paranikas (1832-1914) Almanya'da öğretim gördü ve ünlü dilbilimci ve ilahi uzmanı Wilhelm Christ'in öğrencisi oldu. *Beitrage zur byzantinischen Literatur* (Münih, 1870) adlı kitabını hocasına adadı. Paranikas Hıristiyan ayini ve ilahi yazımı tarihi eğitimi aldı. 1860'larda ve 1870'lerde Helen Edebiyat Cemiyetinde, "Konstantinopolis'in Fethinden (1453) 19. yüzyıl Başlarına Kadar Yunan Ulusunda Edebiyatın Durumu Üstüne Makale" ve "Yunanların Hıristiyan Şiiri" başlıklı iki konferans verdi. 1876'da Konstantinopolis Helen Edebiyat Cemiyetinin Musiki Komisyonuna seçildi. Kilise ilahilerinin ritmi üstüne araştırmalarıyla tanınıyordu.

dan, onların müziğine ilgi gösteren Avrupalı müzisyenlerin ve bilim insanlarının fikirlerini ve tavsiyelerini almaya hevesliydiler. Ne var ki bu bilim insanları çoğu kez aynı anda hem oryantalist, hem de Helenizm hayranı olmalarıyla biçimlenen, karışık ve çelişik mesajlar veriyorlardı. İyi ya da kötü, kendi ülkelerinde ortaçağ müzik geleneklerinin yeniden canlandırılmasıyla meşgul oldukları gibi, tecrübelerini Rum kilise müziğinin reformuna da aktardılar. Örneğin, onların eski notaları inceleyerek Gregoryen ilahilerini diriltme yöntemleri, müzisyenler arasında anlaşmazlıklar olsa da, Bizans ilahileri araştırmalarına 20. yüzyılın ortalarına kadar ilham verdi.

İstanbul'da, özellikle 1870'lerin ortalarından itibaren, Ortodoks milletinin ruhani lideri patrik kilise düzeni, dini ritüel ve ritüel müziği üstündeki otoritesini korumaya çalışırken, Batılılaşan üst ve orta sınıflar ve Rum Ortodoks aydınlarının ve profesyonellerinin bazı kesimleri müzik reformunu hararetle tartışıyorlardı. Ortodoks Hıristiyan topluluklarını birbirine ve Patrikliğe bağlaması gereken Doğu Ortodoks ilahi okuma sanatı, sonunda çağdaş talepleri karşılamak üzere "modernleştirildi," ama gene de otantik diye tanımlanıyor ve yeni geleneklerle pekiştiriliyordu. Patrik bu konudaki inisiyatifi ne hevesli kent üst ve orta sınıf seçkinlerine, ne de gönüllü bir musiki cemiyetinde örgütlenen muganniler bırakmaya istekliydi. Patrik III. İoakim'in 1881'de bizzat bir musiki komisyonu toplamasından önce, İstanbul'un Rum gazeteleri, müzik kuramı hakkında küçük sorunlara ilişkin gibi görünen tartışmalarla doluydu, ama bu aslında müzikal miras, Rum kimliği ve Rum geçmişi konusunda bir mücadeleydi.

* * *

28 Nisan 1877'de, yeni oluşturulan musiki komisyonunun raporunu Konstantinopolis Helen Edebiyat Cemiyetindeki dinleyicilerine okuyan Amfipolis (Serez'de) Metropoliti İakovos'un ilk cümleleri müziğin, İstanbul'un Rum Ortodoks cemaatinin ulusal mirası saydığı şeyin bir parçası olarak tartışılmaz konumunu açıkça ortaya koyuyordu:

> Baylar! Kilise müziğimiz hakkında uzun yıllardır kamuoyunda söylenen ve yazılanlardan cemiyetimiz, ulusal müziğimizin gerçekten

de kendi kan akrabası (*omoemon*) olan Dil[imiz] gibi, ruhani annemiz Kutsal Kilise tarafından kurtarılmış ve beslenmiş olduğunu anlamıştır.[2]

Rum milli söyleminde kilise eskiden beri milli geleneklerin koruyucusu olarak görülmüştü. Dil, ulusal kimliğin en somut unsuruydu ve 18. yüzyıla geri giden uzun bir arılaştırma tarihi vardı. 19. yüzyıl Rum müzikal söylemi büyük ölçüde Rumcayı kilisenin mirası ve Rum milletinin otantik karakteri olarak gören bu söylemden yararlanıyordu.[3]

Başkan Amfipolisli İakovos'un dışında Musiki Komisyonunun diğer üyeleri, feshedilen Konstantinopolis Musiki Cemiyetinin başkanı Dimitrios Paspallis, Milletin Büyük Okulunda fizik ve matematik öğretmeni olan Andreas Spatharis, İoasaf Rossos, Pera'daki İsodia Kilisesi'nin mugannisi Efstratios Papadopulos, Mattheos Paranikas, bir süre Londra'daki Ortodoks cemaatinin kilisesinde görev yapan bilgili Arşimandrit Germanos Afthonidis ile diyakoz Daniel'di.

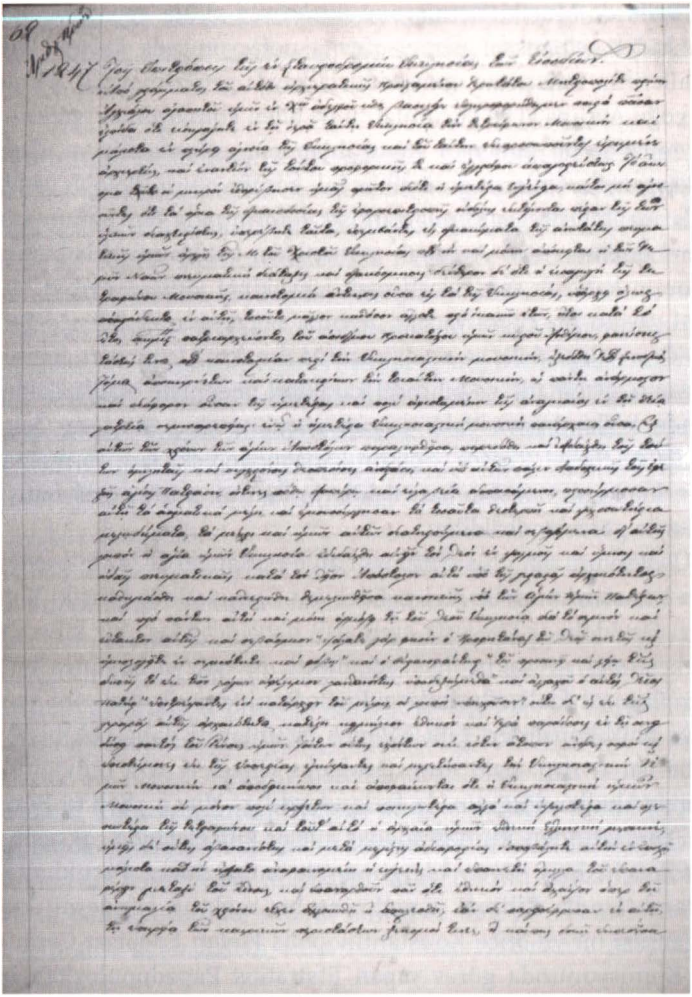
Göründüğü kadarıyla komisyon, iddiaya göre "çıkmaza girmiş ve kısır kuramların" sonucu olarak dağılan Musiki Cemiyetinin tecrübesinden ders almış[4] ve bunun sonucu olarak da pratik bir yaklaşıma yönelmişti. Komisyon, öncülünden farklı olarak, müzik eğitiminin geniş kamuoyuna yayılmasına öncelik verdi. Bu doğrultuda, "uygar milletlerin" kullandığı müzikal-pedagojik yöntemler, Rum Ortodoks okullarında kullanılacak bir müzik eğitimi sistemi yaratılması için temel oluşturacaktı. Musiki Komisyonunun üyeleri, programlarında açıkladıkları gibi, aynı zamanda sıradan insanlarda standart bir müzik zevki geliştirmeyi hedefliyorlardı.[5] İstanbullu Rumların daha önceki müzik örgütlerinin amaçlarına benzer şekilde, müzik tarihinin değişik aşamalarını aydınlatmak için eski kaynakların daha fazla araştırılmasının gerektiğini de vurguluyorlardı.

2 "28 Nisan 1877'de 498 no.lu Oturum," EFSK 12 (1877-1878) (Konstantinopolis, 1879), 172.
3 Michael Herzfeld, *Anthropology through the Looking-Glass: Critical Ethnography in the Margins of Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 51–53.
4 "28 Nisan 1877'de 498 nolu Oturum," 173.
5 Age.

Belki de Musiki Komisyonu üyelerinin aldığı en sarsıcı karar –o zamana kadar geleneksel Bizans *nevma* notasyonunda kalan– Ortodoks ayin ilahilerinin Batı porte notasyonuyla kayda geçirilmesiydi. Bunun ana nedeni, çoğu Avrupa'yı ve kurumlarını iyi bilen komisyonun eğitimli bireylerinin, müziklerini ilgilenen Avrupalılar için anlaşılabilir ve ulaşılabilir yapma kaygısıydı. Onların görüşünce bu, komisyonun filolojik ve bilimsel çalışmalarına, bilimsel yardımları müzik reformunda bir çözüme ulaşmak için temel önemde olan Avrupalı uzmanların katılımını kolaylaştıracaktı. Komisyonun kararını meşrulaştırmak için ikinci iddiası, özgün bir Rum müziğini yaygın bir coğrafyadaki, Avrupa notasyonunu bilen diğer Rum Ortodokslara "ulaşılabilir ve ortak unsur" kılmaktı. Üçüncüsü, Batının porte notasyonu sistematik ve bilimsel karakteri nedeniyle okullardaki müzik eğitiminde kullanılmaya daha uygun görülüyordu.[6] Böylece Germanos Afthonidis ve İoasaf Rossos, onların kanaatince eski tarz ve melodilerini (*ifos ke melos*) korumuş olan bazı ilahilerin Batının porte notasyonuyla kaydedilmesiyle görevlendirildiler.

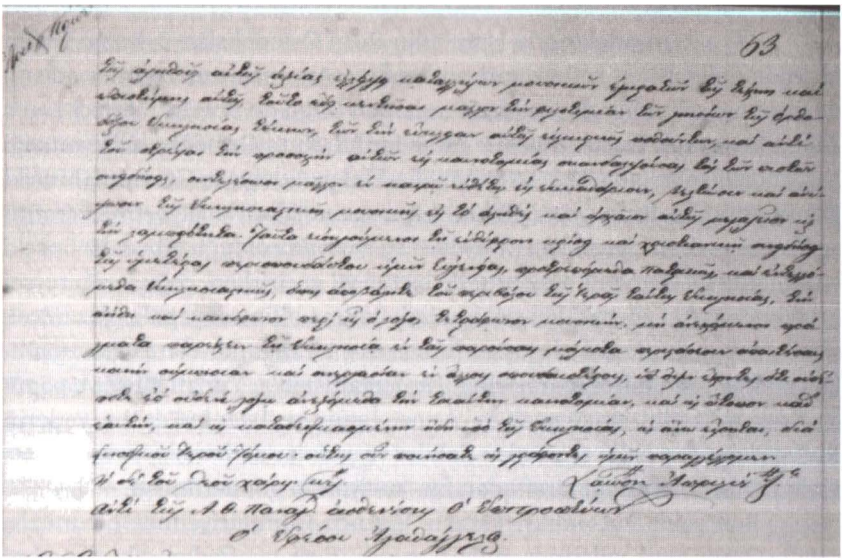
Üyeleri müziği ulusal mirasın dille eşit düzeyde bir bileşeni olarak savunan Konstantinopolis Helen Edebiyat Cemiyetinin Musiki Komisyonu, Rum Ortodoks üst ve orta sınıfların daha "çağdaş" bir kilise müziği isteyen kesimleriyle yakın ilişki içindeydi. 19. yüzyıl boyunca bu ikinci kesim toplumsal faaliyetlerinde giderek Batılı müzik türlerini ve opera, operet ve halk konserleri gibi eğlence biçimlerini daha çok benimsedi. Ayrıca bunlar Avrupa'daki Rum Ortodoks kiliseleri ayin müziğinde çoksesli ilahiler kullanıldığının da farkındaydılar. Nisan 1878'te Pera/Stavrodromi cemaatinden Rum Ortodoks aileler kiliselerinde çoksesli müzik kullanmak için kısa süren bir girişimde bulundular. Patrikhane buna tepki olarak İsodia Kilisesi yönetimine bir mektup gönderdi; kilisenin başmugannisi bir yıl önce Konstantinopolis Helen Edebiyat Cemiyetinin Musiki Komisyonunda görev yapan Efstratios Papadopulos'tan başkası değildi. Patrik, yönetim kurulu üyelerini "bir kilise yönetim kurulunun yetki alanının, hiçbir şekilde mali işlerin idaresinden öteye gitmeyen

6 Age.



Κῶδιξ Α΄49, Ἀριθμ. Πρωτ. 1247, σελ. 62-63, ἡμερ. 7 Ἀπριλίου 1878

Resim 6. 7 Nisan 1878'de, İsodia Kilisesi'nde çoksesli ayin müziğinin uygulanmasına ilişkin olarak Stavrodromi/Pera Rum Ortodoks cemaatine gönderilen patriklik mektubu. Kaynak: İstanbul Ekumenik Patrikliği arşivinden. Büyük Arşimandrit Vissarion Komzias'ın izniyle yayınlanmıştır.



sınırlarını göz ardı" etmekle suçluyordu. Ayrıca onları "kiliselerin ruhani düzenlemelerinin ve beslenmelerinin dayandığı en yüksek ruhani otoritenin, yani Büyük Kilisenin [Patrikhane Kilisesinin] haklarına müdahale etmemeleri" için uyarıyordu.[7] Patrik mektupta Pera'nın Rum Ortodoks ailelerine, 1846'da ayinlerinde çokseslilik kullanımları üzerine o zamanki Patrik Anthimos'un Viyana Rumlarını nasıl kınadığını hatırlatıyordu. Ne yazık ki, elimizde bu olayın kilisenin başmugannisi Efstratios Papadopulos tarafından bir anlatısı bulunmamaktadır. Olayın çok daha geç "muhafazakâr" bir anlatısında Papadopulos, Rum Ortodoks cemaatinin ileri gelenleri ve bağışçıları olarak kontrolü ele geçiren Pera'nın varlıklı sakinlerince kiliseye yabancı müziği sokmaya zorlanan bir muganni olarak gösterilmektedir.[8]

7 Patriklik Yazışmaları, Kodeks A' 49 062, no. 1247, 7 Nisan 1878.

8 K. A. Psahos, "Ευστράτιος Γ. Παπαδόπουλος" (Efstratios G. Papadopulos), *Formiks*, dönem 2, yıl 5, no. 3-4, 15-31 Mayıs 1909, 2. Psahos bu olayı yanında ilahi okuma sanatını öğrendiği Efstratios Papadopulos'un "müzik yaşamında kederli bir sayfa" olarak görmektedir

1870'lerin ortalarında İstanbullu Rum Ortodoksları öylesine yoğun biçimde ilgilendiren müzik sorunu kendine Avrupalı müzisyenler arasında kimi hevesli rehberler buldu. Bunlardan birisi de Fransız besteci Louis Albert Bourgault-Ducoudray'di.[9] Yakın tarihli, Rum Ortodoks kilise müziği hakkındaki kitabında Konstantinopolis Helen Edebiyat Cemiyeti Musiki Komisyonunun Rum ayin ilahilerini Avrupa notalarıyla kaydetme kararını açıklayan ve destekleyen kişi de oydu.[10] 19. yüzyılda olduğu gibi daha önceki yüzyıllarda da Osmanlı başkentinde birkaç yıl geçirirken, çoğu kez bireysel merakla hareket ederek, kentteki müzik üstüne bilimsel yapıtlar yazan çok sayıda Avrupalı gezgin olmuştu. Bunlardan biraz farklı olarak Bourgault-Ducoudray Osmanlı İmparatorluğu ve Yunanistan'a, Yunan kilise ve popüler/halk müziğini araştırmak ve Atina, İzmir ve İstanbul'da bu yerlerin Rumca konuşan halkı arasından ilahiler ve şarkılar derlemek üzere Fransız Halk Eğitimi Bakanlığı tarafından bir "misyon"la gönderilmişti.

Bourgault-Ducoudray, Fransız Üçüncü Cumhuriyetinde bir müzisyendi. Onun aktif yıllarında müzik, cumhuriyet tarafından sıkı denetimi ulusal kültürün yeniden icadına ve onaylanmasına katkıda bulunan, simgesel bir kültürel alan haline geldi.[11] Fransız-Prusya Savaşını sona erdiren yenilginin ardından, Fransız hükümetleri ulusa yenilenmiş ve güçlendirilmiş bir kimlik duygusu vererek, siyasal, sivil ve kültürel yaşamda bir yeniden

9 Louis Albert Bourgault-Ducoudray (Nantes, 1840-Yvelines, 1910), Fransız bilim insanı ve bestecisi. Bourgault-Ducoudray 1860'larda Palestrina'nın zamanının (16. yüzyıl) müziğine ilgi duymaya başladı. 1868'de Nantes'tan Paris'e taşındı ve kısa süre sonra Lassus, Palestrina, Janequin, Bach, Handel'in de müziğini icra eden amatör bir koro grubu olan Société Bourgault-Ducoudray'i kurdu. 1871'de Société nationale de musique'ün kurucularından biri oldu. 1874'te eski ve popüler Yunan müziğini incelemek için Yunanistan'a gitti; daha sonra Bretanya müziği için de benzer bir araştırma yaptı. 1878'de Konservatuar'da müzik tarihi öğretmeye başladı. Paris'te, Rus müziğinde milliyetçiliğin savunucularından, Rus besteci Mily Balakirev'in yapıtlarının icrasını destekledi. 1888'de kendisine Legion d'honneur nişanı verildi. Sadie Stanley, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cilt 3 (Londra: Macmillan, 1980), 110-111.

10 Louis A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque: Mission musicale en Grèce et en Orient, janvier–mai 1875* (Paris: Librairie Hachette, 1877), vii.

11 Bunun dikkat çekici bir örneği Üçüncü Cumhuriyet'in Marseillaise'i nasıl Fransız Devrimi'nin bir simgesi olarak kullanıp, kitlelerin devrimci bir şarkısını saygın bir milli marşa dönüştürdüğüdür. Barbara L. Kelly, Introduction: The Roles of Music and Culture in National Identity Formation," *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*, ed. Barbara L. Kelly (New York: University of Rochester Press, 2008) içinde.

canlanma sağlamaya çalıştılar. Çoğu aydın için uçarılık, ahlaksızlık simgesi ve toplumsal çözülme nedeni olan operetlerin ve şansonetlerin egemen olduğu İkinci İmparatorluk müzik sahnesi şiddetle kınandı. Savaş sonrasının Fransız devlet adamları yalnızca eğlendirmekle kalmayacak, eğitici değeri de olacak sanatı geliştirmeyi amaçladılar. Bu nedenle Güzel Sanatlar Dairesi, Halk Eğitimi Bakanlığına bağlandı. Bu bürokratlar güzel sanatların ulusu eğitme ve uygarlığın ilerlemesini sağlayacak ve Fransız ulusunu yüceltecek bir estetik duygusu geliştirme potansiyeli olduğunu kabul ediyorlardı.[12]

Bourgault-Ducoudray 1871'de kendini Camille de Saint-Saëns, César Frank, Jules Massenet, Gabriel Fauré ve Vincent d'Indy gibi ünlü genç müzisyenler arasında buldu. Bu müzisyenler diğerleriyle birlikte, "ciddi" bir Fransız müzik tarzı yaratmak amacıyla Fransız müziğinin Fransız-Prusya Savaşı sonrası yeniden canlanışında ön plana çıkan, Société nationale de musique'i (Ulusal Müzik Derneği) kurdular.[13] Ulusal bir müzik yaratılması, tarihsel inşayı olası kılmak için müzikte Fransızlığın kaynaklarını ortaya çıkarma kampanyasıyla el ele ilerledi.[14] Bu yıllarda tarih makalelerinde, editörlerin önsözlerinde ve müzik icrası eleştirilerinde *la musique française*'in Fransızlığı yeniden tanımlandı.

Yunanistan'daki müzik söylemi üstünde etkili olan, Batılı müzisyenlerin müzikal milliyetçiliği öne çıkaran ifadelerinin daha geniş ulus ötesi bağlamı, kendi müzikleri için belirgin ulusal kimlik iddia eden Avrupa ulusları arasındaki rekabetti. Diğer "genç" uluslar gibi Yunanlar da modern bir müzik elde ederek uygar uluslar arasına katılmak istiyorlardı. Kendi müzik kültürlerinin Batı Avrupa'da müzikte meydana gelen karşılıklı ilahi okuma usulü, kontrpuan müzik yazımı ve diyatonik gamın aralıklarının tamperamanı ve çokseslilik gibi gelişmelerin etkisi dışında kaldığı hissindeydiler. Bourgault-Ducoudray, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient* adlı yapıtında Batılı olmayan ulusların (dolayısıyla Yunanların) ilerleme yolunda

12 Ben-Amos Avner, *Funerals, Politics, and Memory* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 249, Kelly, "Introduction"dan naklen, 5.

13 Michael Strasser, "The Société nationale and Its Adversaries: The Musical Politics of L'Invasion germanique in the 1870s," *19th-Century Music* 24, no. 3 (İlkbahar 2001): 225–251.

14 Bkz. Katharine Ellis, *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 147–177.

kendi müziklerinin kendi halklarının düşünce yapısını ve mizacını yansıtan özgün niteliklerini terk etmemeleri görüşünü savunuyordu.[15] Oryantalist düşüncenin en emperyalist ifadelerinden farklı olan bu görüş, gene de aynı derecede özcü bir görüştü. Dahası, Bourgault-Ducoudray "aşırı gelişmeden yorgun" olan Avrupa müziğinden farklı olarak Doğu müziğini, dolayısıyla çağdaş Yunan müziğini, "durağan" olarak görüyordu. Aslında Batı ve Doğu müziklerinin bu kutuplaşmış bakış açısında, "otantiklik" –bu bazen "doğaçlama" özelliğiyle kaynaşmıştı– Doğu müziğinin bir özelliği olarak görülürken, Batı müziğine "değişim" ve "modernite" atfediliyordu.

Öte yandan Bourgault-Ducoudray müziğin ulusal karakterinden söz etmesine karşın, Rum Ortodoks kilise müziğiyle eskilerin müziği arasında tıpa tıp bir ilişkiyi savunan Yunan kültürel milliyetçiliğinin standart iddialarına kesinlikle katılmıyor, (modern) Yunan müzisyenleri ve bilim insanlarının kilise ilahileriyle antik Yunan müziği arasında açık bir bağlantı kurma çabalarını "yalnızca Helenist ruhta canlı ve kalıcı bir bütünlük isteği" diye adlandırıyordu.[16] Onun şu ifadesi çağdaş Yunan müzisyenleri arasında müzik üstüne çalışmaların durumuna ışık tutabilir: "Bazen iddialarını desteklemek için alıntı yaptıkları eskilerden pasajları yanlış anlıyorlar ve bazen de eski kuralları aslında amaçsızca tekrarlıyorlar, çünkü bunlar uygulamadan kaybolmuş olgulara değinmektedirler."[17]

Üçüncü Bölümde kimi Avrupalı ve Yunan bilim insanlarının, özünde Aryan olarak kavramsallaştırdıkları antik Yunan uygarlığı üzerindeki Asyalı ve Semitik etkilere ilişkin görüşlerinin ana hatlarını vermiştim. Antik Yunan kültürünü kendi değerlerinin ve başarılarının kaynağı olarak gören Avrupalı

15 Louis A. Bourgault-Ducoudray, *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*, 2nd ed. (Paris: Hachette, 1878 [1876]), 9: "Que leur engouement pour le progrès n'aille pas jusqu'à l'abandon de leur propre génie et à l'oubli du véritable tempérament de la nation!" Ayrıca bkz. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, vii.

16 Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, 1.

17 Age., 1. Bourgault-Ducoudray *Souvenirs* adlı yapıtında (7-8) modern Yunancayı öğrenmekte ve özellikle de Atina'da kaldığı sürede Yunanca müzik terimlerini bilen ve bunları Fransızcaya çevirebilecek bir yardımcı bulmakta çektiği zorlukları anlatır. Müzik kuramı üstüne tüm kitapların Yunanca olmasından yakınır. Bu olguları dikkate aldığımızda, daha sonra modern Yunancayı öğrenmesine karşın, Yunan müziği araştırmalarının şimdiki durumunu birinci elden gözlemlediği ifadesine ihtiyatla yaklaşmalıyız; bunlar kimi müzisyenlerin Yunanistan ve Küçük Asya'daki gezisi sırasında Bourgault-Ducoudray ile paylaştıkları bir iddia olabilir.

bilim insanları için, antik tarihin katmanlarına ve farklı olarak hayal edilen Batı ve Doğu dünyaları arasında üstünlük, yenilgi ve dayatmanın tarihine kazılar yapmak temel önemdeydi. Dolayısıyla Yunan müziğinin anlaşılması, özel olarak Avrupa müziğinin kökenlerini, genel olarak da Avrupa kültür ve sanatının sınırlarını araştıran müzisyenler ve bilim insanları için özellikle önemliydi. Bazı örnekler verirsek: A.J.H. Vincent, Ch.-Emile Ruelle ve François-Joseph Fétis gibi Fransızca konuşan bilim insanları ve müzisyenler Yunan-Roma dünyasında armoni kavramının izlerini arıyorlardı.[18]

Bourgault-Ducoudray, antik Yunan'a ilişkin standart Batı söylemini tekrarlayarak, Yunan ırkının "Avrupa'nın sınırlarında, Semitik ırklarla temas içinde, daha doğrusu karşı karşıya konumlandığı"nı belirtiyordu.[19] Onun amatör klasikçilikle birleşen romantik Helenizm hayranlığı, Atina'daki Yunan karnavalını betimlemesinde göze çarpar. Yazarın anlatısında Yunanların flüte düşkünlükleri antikitenin hayatta kalan izi olarak Homeros'a işaret etmektedir.[20] Bourgault-Ducoudray Rum ayin musikisini, doğulu zevkinin tecavüzünden kaynaklanan bir müzik kültürünün türevi olarak görüyordu. Daha somut olarak, ona göre bu müzik "Doğuda Hıristiyanlıkla gelişen bir müzikal uygarlıktan türemiş"ti ve Yunanların halk müziğinden "halk şarkıları gibi doğrudan Helenizmin yaratıcılığından gelmemesi" açısından farklıydı, ama modern Yunanistan'ın müzikal mirasının bileşenlerinden biriydi.[21] *Etudes sur la musique ecclésiastique grecque* adlı yapıtında, Yunan müziğinin, Lidya ve Frigya'ya özgü modların gösterdiği gibi daha başlangıçtan Asya etkileri taşıdığını kaydediyordu. Ama bir kez daha paganizmi izleyen ve onu bastıran Hıristiyanlığın yayılmasıyla Yunan dünyasının daha sonraki çöküşünün, yabancı doğu

18 A. J. Vincent, *Notices et extraits des manuscrits relatifs à la musique grecque*, cilt 1 (Paris, 1847); Charles-Émile Ruelle, "Étude sur Aristoxène et son école," *Revue archéologique* 14 (Paris, 1857): 413–422 ve 528–555; Alexandre J. H. Vincent ve Th. Henri Martin, *Passage du traité de la musique d'Aristide Quintilien relatif au nombre nuptial de Platon: Traduit et annoté. Suivi de deux notes de Th. Henri Martin, l'une sur l'époque de Aristide Quintilien et sur celle de l'astronome Claude Ptolémée, l'autre sur la chronologie de la vie et des œuvres de Ptolémée* (Roma: Impr. des sciences mathématiques et physiques, 1865); F. J. Fétis, *Mémoire sur cettequestion: Les Grecs et les Romains ont-ilsconnu l'harmonie simultanée des sons? En ont-ils fait usage dans leur musique?*, 9 Nisan 1858'de sunuldu (B: M. Hayez, 1858).

19 Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, 4.

20 Bourgault-Ducoudray, *Souvenirs*, 9-10.

21 Age., 13.

etkisinin ve zevkinin içeri sızmasına olanak sağlayan başlıca koşullar olduğunu vurguluyordu.[22]

Bourgault-Ducoudray'ın daha geniş çalışmasındaki Oryantalizm unsurunu gözden kaçırırsak, onun Yunan halk ve kilise müziğine ilgisini kavramak mümkün olmayacaktır. Oryantalizm, Batı için Doğunun söylemsel olarak inşa edilmesidir ve tarihi 18. yüzyıla geri giden emperyalizmin projelerinin hizmetinde bir güç eylemidir.[23] Müzik konusunda, Oryantalist bakış açısının en çarpıcı örnekleri muhtemelen 19. yüzyıl operasında görülebilir.[24] Fransız sanat ve müziği özelinde egzotikleştirici unsurlar kullanımının daha geniş bağlamı, 19. yüzyılda ve 20. yüzyıl başlarında Kuzey Afrika, Ortadoğu ve Güneydoğu Asya'daki aktif Fransız sömürgeciliğiydi. Bourgault-Ducoudray bu açıdan zamanının bir bestecisiydi, çünkü onun *Rhapsodie cambodgienne*'i Batı dışı müzikte esinlendirici unsurlar arayışını gösteriyordu.[25]

Oryantalizm, halk kültürüne ilişkin, insanlara özselleştirilmiş bir bakışı ima eden romantik fikirlerle yakından bağlantılıdır. Batıda 18. yüzyıl sonlarındaki müzik söylemleri popüler ve yabancı müzik ile halk müziğine bunların özünde dolaysızlıklarını vurgulayan bir bakış açısını yaygınlaştırdı. Böylece, Avrupa'nın içindeki ya da kenarlarındaki çeşitli 19. yüzyıl ulusal hareketlerinde halk destanları, halk şiirleri ve halk şarkıları derlemelerinin ardındaki ana motif romantik dilsel ve müzikal "otantiklik" kavramları oldu.[26] Bir sonraki bölümde göstereceğim gibi, Rum ve Yunan halk şarkılarını derlemecilerini esinlendiren de bu motif ve kavramlardı.

Fransa'da ulusal bir müzik oluşturulmasında halk müziği de önemliydi. Didier Francfort bunu şöyle ifade eder: "'Ulusal' karakterini doğrulamaya çalışan eğitimlilerin müziği, yüzünü sistematik olarak

22 Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, 4.

23 Edward Said, *Orientalism* (Harmondsworth, UK: Penguin, 1978).

24 Bkz. Ralph P. Locke, "Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saëns's 'Samson et Dalila,'" *Cambridge Opera Journal* 3, no. 3 (Kasım 1991): 261–302. Ayrıca bkz. Jonathan Bellmann, ed., *The Exotic in Western Music* (Boston: Northeastern University Press, 1998); Martin Clayton, ed., *Music and Orientalism in the British Empire 1780s–1940s: Portrayal of the East* (Aldershot, UK: Ashgate, 2007).

25 Didier Francfort, *Le chant des nations: Musiques et cultures en Europe, 1870–1914* (Paris: Hachette littératures, 2004), 219; Stanley, *The New Grove Dictionary*, III.

26 Richard Middleton, "Musical Belongings: Western Music and Its Low-Other," *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, ed. Georgina Born ve David Hesmondhalgh (Berkeley: University of California Press, 2000) içinde, 59–86.

Volksmusik'e [halk müziğine] çevirdi."[27] Öte yandan bununla çelişkili bir akım da faaliyet halindeydi. Yerel şarkılara bayağı denerek küçümseyen gözle bakılıp, bunlar silinirken, gerek müzik, gerekse dansta ulusal biçim ve temalar yerli olanlara sızıyordu.[28] Fransa'da Bourgault-Ducoudray, popüler müziğin/halk müziğinin "bir halkın ebedi dehasını" temsil ettiği fikrini yerleştiren ve orada 1880'lere kadar küçümsenen popüler şarkılar mirasını eski konumuna getirmeye çalışan ünlü müzisyenlerden biriydi.[29] Ulusal müzik yaratma hareketinin ön saflarında olan Fransız müzisyenleri halk müziğini otantikliği ve doğallığı nedeniyle övüyorlardı. Bourgault-Ducoudray doğallığın eksik olduğunu düşündüğü öğrenilmiş müziğe kuşkuyla bakıyordu. Fransız-Flaman çoksesli şansonunu reddetmesi bu bakışın bir göstergesiydi.[30] Bu nedenle Yunanistan'daki şenlikli olayları betimlemesinde, Yunan halk müziğinin doğallığından ve doğaçlama niteliğinden duyduğu coşkuyu defalarca sergilemesi şaşırtıcı değildir.[31]

1875 ve 1876'da Yunanistan başkentinde ve iki büyük Osmanlı kentindeki "misyon"u sırasında, Bourgault-Docoudray değişik halk şenliklerinden ve bağlantı kurduğu, genellikle cemaatin üst katmanlarından kişilerin onu tanıştırdıkları profesyonel müzisyenlerden şarkılar derledi. Bu yıllarda Avrupa'da "popüler" teriminin anlamı bulanıktı. Popüler müzikle hem bestecisi bilinmeyen halk şarkıları, hem de o sırada popüler olan ticari müzik kastediliyordu. Bu nedenle Bourgault-Ducoudray'in Atina, İzmir ve İstanbul ziyaretleri sırasında kaydettiği şarkılardan oluşan kitabının hem halk şarkıları, hem de ticari şarkılar içermesine rağmen, "popüler" şarkılar adını taşıması şaşırtıcı değildi.[32] "Folklor" sözcüğünün İngilizceye göre Fransızcaya daha geç girdiğini, dolayısıyla Fransızların kırsal bölgelerden

27 Francfort, *Le chant des nations*, 193.

28 Eugen Weber, *Peasants into Frenchmen: The Modernization of Rural France, 1870–1914* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1976), 441–442.

29 Francfort, *Le chant des nations*, 196.

30 Fransız-Flaman çoksesli şansonunun nasıl karşılandığı ve Bourgault-Ducoudray'in bunu değerlendirmesi için bkz. Ellis, *Interpreting the Musical Past*, 155.

31 Bourgault-Ducoudray, *Souvenirs*, 10.

32 Louis A. Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient* (Paris, 1876). See Katy Romanou, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης 1901–1912* (Ulusal müzikte gezintiler 1901-1912) (Atina: Kultura, 1996), 173.

şarkı ve öyküler için "popüler" sözcüğünü kullandıklarını da kaydetmemiz gerekir.[33] Avrupa'daki halk türkülerini koro için armonik aranjmanlar ya da piyano için yazılmış bölümler eşliğinde yayınlama uygulamasına uygun olarak, Bourgault-Ducoudray Rum/Yunan şarkılarının partisyonlarını piyano eşlikleriyle birlikte yayınladı.

Fransız-Prusya Savaşından sonra, neyin "gerçek" Fransız müziği olduğu ve hangi bestecinin yapıtlarının Fransız müziği listesine dahil edileceği, kültür üzerine tartışmaların merkezindeydi. Bourgault-Ducoudray'in Ağustos 1876'da Dijon'da 18. yüzyıl müzisyeni Rameau'nun onuruna düzenlenen müzik festivaline katılması, onun 19. yüzyıl Fransa'sında erken dönem müziğinin yeniden canlandırılmasındaki kilit aktörlerden biri olarak rolünü kanıtlamaktadır.[34] Ben Bourgault-Ducoudray'in Rum/Yunan müziğine, özellikle de Rum Ortodoks ayin ilahilerine ilgisinin, onun erken dönem müziğine ve bunun tarihsel olarak uygun bir icra tarzı aracılığıyla yeniden inşasına derin ilgisinden kaynaklandığı kanısındayım.

Bourgault-Ducoudray'in Yunan kilise müziğine ilgisi ile onun Gregoryen ilahilerinin yeniden canlandırılması konusundaki hevesinin arasında güçlü bir bağlantı vardır. Fransa'da 19. yüzyılın sonlarında ortaçağ ve Rönesans müziği, özellikle de eski kilise müziği çok büyük bir canlanma yaşadı. Bu büyük ölçüde Schola Cantorum'un (Paris'te 1894'te kuruldu), Bourgault-Ducoudray'den etkilenen kurucuları Vincent d'Indy ve Charles Bordes sayesinde oldu. Bu besteciler Gregoryen ilahilerinin icrasına egemen ortaçağ kurallarını geri getirmek için Solesmes keşişleriyle işbirliği yaptılar.[35] Bourgault-Ducoudray'in 1870'lerde Gregoryen modlarını incelemesinin, Gregoryen ilahi söyleyişinin daha sonraki canlanmasına zemin hazırladığını söylemek mümkündür. Besteci *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient* adlı yapıtında eski kilise

33 Dimitris Papanikolaos, *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece* (London: Modern Humanities Research Association, 2007), 22.

34 Katharine Ellis, "Rameau in Late Nineteenth-Century Dijon: Memorial, Festival, Fiasco," *French Music, Culture, and National Identity, 1870–1939*, ed. Barbara L. Kelly (New York: University of Rochester Press, 2008) içinde, 197–214.

35 Elizabeth Emery ve Laura Morowitz, *Consuming the Past: The Medieval Revival in Fin-de-siècle France* (Aldershot, UK: Ashgate, 2003), 99. Ayrıca bkz. Katherine Bergeron, *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes* (Berkeley: University of California Press, 1998), 15–20.

müziğinin kökenlerini açıkladı. O romantik canlandırma ruhu içinde, uzak geçmişin melodilerinin orijinal biçimlerinde hayatta kaldığı Doğu'ya işaret ediyordu. Onun anlatışına göre Batıda eski kilise müziğinde kullanılan gamlar, "Doğunun yaşayan melodileriyle karşılaştırıldığında [bugün] ritimlerinden ve orijinal ilkel karakterlerinden yoksun bırakılmış mumyalara benziyorlardı."[36]

Fransız müzisyen de, çağdaşlarının birçoğu gibi, geniş anlatımcı nitelikleri olan müzik gelenekleri için esinlendirici arayışında, Batının müzisyenlerine Doğu müziğinin kromatik zenginliğinden yararlanmalarını tavsiye ediyordu. Öte yandan, Doğu müziğinin mikrotonal yapısını Avrupa müziğinin armonik akorlarıyla kaynaştırarak yaratılacak yeni bir müzik doğrultusundaki bu romantik oryantalist beklenti yeni değildi. 18. yüzyıldan beri Osmanlı topraklarını, özellikle de başkenti ziyaret eden ya da orada yaşayan çok sayıda Avrupalı gezgin, çevirmen ve müzisyen yazılarında bir "Oryantal Rönesans" kavramını dile getirmişti.[37] Bourgault-Ducoudray'in Doğu müziğine armoni uyarlanması özlemi bu yaklaşımın daha geç bir uzantısı olarak görülmelidir.

Doğunun kromatik zenginliği sayılan yarım tondan küçük tonlar, modern Yunanların kimliğini tartışmaya gelince, hassas bir konu oluşturuyordu. Bourgault-Ducoudray okurlarına Yunanların çağdaş müziğinde kullanılan kromatik modların aslında Yunanların kendi müzikal "mizacına" ait olmadığını, Türk ya da Arap etkisinin unsurları olduğunu açıklamaya özen göstermişti. İddiasını desteklemek için, Yunan popüler ve halk müziğinde çok kullanılan çalgı aleti buzukiye işaret ediyordu. Bourgault-Ducoudray'in anlatımına göre, buzuki iki melodik gam icra edebiliyordu: hem tam ve yarım tonlar içeren "Avrupa" gamını, hem de çeyrek ve daha altı tonlar içeren gamları. Ama buzukinin yukarı sapındaki üçte bir ve çeyrek tonlara karşılık gelen bölümlerin, şaşırtıcı biçimde, "yabancı, yani Türk ya da Arap melodilerin icrasına ayrıldığını" söylüyordu.[38] Daha sonra İstanbul'daki müzik tartışmalarını ele alırken ayrıntılandıracağım gibi,

36 Bourgault-Ducoudray, *Trente melodies populaires*, 7.

37 Bkz. Bülent Aksoy, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003), 160. Bu fikrin savunucularından biri 18. yüzyıl sonlarında İstanbul'da yaşayan Antoine Murat'tı. Murat doğu müziğinin sistemi üzerine bir inceleme yazmıştı.

38 Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, 69.

kromatik ve anarmonik modların otantik olarak kavramsallaştırılan Yunan müziğine yabancı olduğu ya da Yunan müziğinin başlangıçta yalnızca diyatonik modları olduğu görüşü daha sonra Pera'daki Panayia Kilisesi başmugannisi Efstratios Papadopulos gibi kimi müzisyenlerce benimsenmişti. Papadopulos kilise müziğinin, antik Yunanların yedi diyatonik modunu temel alan "orijinal" biçimine döndürülmesi çağrısında bulunmuştu.[39] Papadopulos'un kendisi bu niyette olsa da, olmasa da, kromatik modların ve yarım tondan küçük tonların ortadan kaldırılması, Rum Ortodoks ayin musikisine "çokseslilik" girmesini ve uyarlanmasını kolaylaştıracaktı.

19. yüzyılın Yunan aydınlarının ve edebiyatçılarının çoğu gibi, Bourgault-Ducoudray de Yunan müziğinin mevcut durumunun Yunanistan'ı Avrupa uluslar topluluğundan tecrit ettiğine inanıyordu. Müziğin Batının porte notasyonuyla kaydedilmesini ve çoksesli bir repertuar yaratılmasını bu uçurumu kapatmanın iki önemli yolu olarak görüyordu. Gene de Yunanlara verdiği genel mesaj ikircikliydi. Modern Yunanlar Batı modeliyle aralarına mesafe koymalı ve onların müziğini, iki gama (majör ve minör) dayalı çağdaş Batı müziğine göre daha zengin kılan gam çeşitliliklerini korumalıydılar. Ama aynı zamanda, aslında tam da bu farkın kaynağı olan kromatik ve anarmonik modları dışlamalıydılar.

Bourgault-Ducoudray Atina'yı ziyaretinden sonra, 1876 ilkbaharında önce İzmir'e, sonra da İstanbul'a gitti. İzmir'de, Fransız ve Yunanistan konsoloslarıyla ilişkileri sayesinde bir Rum, bir de Ermeni yerel şarkıcıyı dinleme fırsatı elde etti. Onun doğunun şarkı söyleme sanatı konusundaki görüşleri, Avrupalı izleyicilerin genel gözlemleriyle uyumluydu. Müzisyen *Souvenirs* adlı yapıtında Batılı dinleyicilerin Doğu müziğine atfettikleri, doğaçlama, ustalık ve yüksek perdeler kullanma eğilimi ve zevki gibi standart özelliklerin listesini tekrarlıyordu.

Bourgault-Ducoudray İzmir'de Ayios Dimitrios Kilisesi başmugannisi Misail Misailidis ile kilise müziği konusunda sohbetler yaptı. Belli ki İzmirli muganniyi bilgili ve müzik çalışmaları yapacak nitelikte bulmuştu ve onun, çağdaşlarının antik müziği Bizans müziğinin temeli gibi sunan

39 "Peri Ekklisiastikis Musikis," *Neologos*, 8, 15 ve 16 Ekim 1879.

müzikal-kuramsal yapıtlarla ilgili hatalı girişimlerine yönelik eleştirilerine katıldığı anlaşılıyordu. Bourgault-Ducoudray ayrıca Misailidis'in hazırlamakta olduğu bir karşılaştırmalı müzik "grameri" kitabından söz ediyor ve planlanan kitabının hem Doğu, hem de Avrupa notasyonunu öğreterek, iki dünya arasında köprü kurma potansiyeli taşıdığı sözleriyle muganniyi cesaretlendiriyordu.[40]

Bourgault-Ducoudray, gezisinin devamında Rum Ortodoks ayin musikisini incelemek üzere İstanbul'a gitti. Burada Rum Ortodoks aydınları ve müzisyenleriyle fikir alış verişinde bulundu. Ona bu müziği arayışında Arşimandrit Germanos Afthonidis ile ünlü İstanbullu Rum şair İlias Tantalidis rehberlik etti. Bourgault-Ducoudray *Souvenirs*'de, Patrikhanedeki ilahi söyleyişinin gerek İzmir'deki Ayios Dimitrios Kilisesi, gerekse Atina'daki ortalama bir icra düzeyinin altında olduğunu yazdığında, kentin müzik tartışmasıyla uğraşan Rumlarını belki şaşırtmadı, ama kesinlikle telaşlandırdı.[41] Müzisyen oradaki Rum Ortodoksların daha önce sözü edilen yakınmalarını yansıtarak, tekses (*ison*) söyleyen muganniler ya da koroda söyleyen çocukların (*kanonarh*) acımasız biçimde bağırdıklarını saptıyordu. Bourgault-Ducoudray, Germanos Afthonidis'e bilgili bir kilise müziği araştırmacısı olarak değer veriyordu. Bourgault-Ducoudray'in İstanbul kiliselerindeki mevcut ayin musikisi performansına ilişkin görüşünü –üzülerek– paylaşan Afthonidis, kilise müziğinin düşük standartlarını muganniler çoğunun cehaletine atfetmiş ve eğitimli olanların bile, iyi bir yöntemi olmayan mevcut müzik eğitiminden fazla yararlanamadıklarını eklemişti. Bourgault-Ducoudray kilise ilahi söyleyişinde daha iyi bir eğitim için uzun bir staj süresinin gerekli olduğunu belirtmişti. *Etudes* adlı yapıtında Rum Ortodoks Patrikhanesindeki ayin musikisi performansından hoşnutsuzluğunu bir kez daha ifade ediyor, özellikle de muganniler genizden söylemelerine, titrek seslerine ve abartılı tril ve akorlarına değiniyordu.[42]

40 Bourgault-Ducoudray, *Souvenirs*, 16-17.

41 Age., 18: "L'exécution du chant à l'église patriarchale ne parut non-seulement au-dessus de celle de Saint-Dimitri à Smryne, mais au-dessus de la moyenne de ce qu'on entend à Athènes."

42 Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, 7.

Öte yandan, Fransız müzisyen kenttcki kilisc korolarının icraları hakkındaki eleştirisini bir kenara bırakarak, özellikle İstanbullu Rum Ortodoksların kendi aralarında müziği nasıl hararetle tartıştıklarından etkilenmişti. Genç insanların kutsal müzikleriyle ilgili konuları tartışmaktaki becerilerini ve dini ilahileri ezberden okumalarını takdir ediyordu. Kuşkusuz aklında Fransız Üçüncü Cumhuriyetinin ruhban sınıfı karşıtı siyasi söylemiyle bunun yarattığı, diğer konular arasında Gregoryen ilahilerinin yeniden canlanışına da bir engel olarak gördüğü, gençlik kültürü vardı.[43] Her durumda Bourgault-Ducoudray'ın İzmir ve İstanbul ziyaretleriyle onun Rum müziği hakkındaki gözlemlerini ifade eden daha sonraki yayınları, İstanbul'da müzik tartışmasının yoğunlaşmasında çok büyük bir etki yarattı.

"Bunlarınki Lonca Zihniyeti!"

Bu arada Musiki Komisyonunun kilise ilahilerini Batı notalarıyla kaydetme girişimi, buna müdahale eden birkaç yerel muganni tarafından kesintiye uğratıldı. Daha önce belirttiğim gibi, sarayın himayesinde olan ya da olmayan Osmanlı müzisyenlerince, Osmanlı'da Batılılaşmanın 18. yüzyıl sonlarında başlayan ilk aşamalarıyla hemen hemen eşzamanlı olarak nota sistemleri icat etme girişimleri olmuştu. Ermeni kilise müzisyeni Baba Hamparsum Limonciyan'ın 19. yüzyıl başlarında icat ettiği nota sistemi Osmanlı müzisyenlerinin geniş bir etnik ve profesyonel yelpazedeki kesimlerinden kabul görmüştü. Batının porte notasyonunun uygulanması ve uyarlanması uzun bir süredir Osmanlı müzisyenlerinin gündeminde olmasına karşın, bunun uyarlanmış biçimi geleneksel müziğin kaydında ancak 20. yüzyılın ilk on yıllarında kullanılmaya başlandı.[44] Rum Ortodoks kilise musikisi durumunda ise, ilahilerin Batı notalarıyla kaydedilmesi meselesi gerek Batılı Bizans müziği

43 Bourgault-Ducoudray, Souvenirs, 22–23: "J'ai été bien des fois surpris d'entendre des jeunes gens discuter sur la valeur de telle ou telle de leurs mélodies sacrées et chanter de mémoire des exemples à l'appui de leur opinion. Combien en trouverait-on en France se plaisant à rai- sonner sur le chant grégorien et pouvant le faire avec quelque compétence?"

44 Cem Behar, *Klasik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler* (İstanbul: Bağlam, 1987), 44. Notasyon konusunda daha fazlası için bkz. Merih Erol, "Türkçe Matbu Nota ve Solfej Kitabı: Hacı Emin Efendi ve 'Nota Muallimi' 1885," *Müteferrika* (Yaz 2003): 103–140.

araştırmacılarını, gerekse Yunanistan'daki ilahi icracılarını 1930'ların ortalarına kadar meşgul edecekti.[45]

Muganniletin müdahalesi üzerine, Musiki Komisyonu üyesi Dimitrios Paspallis Rum Ortodoks cemaatine hitaben, komisyonun neden transkripsiyon projesini terk etmek zorunda kaldığını anlatan bir risale yayınladı.[46] Paspallis burada muganniletin ayin musikisinde reformun – yani, Batının porte notasyonuna geçişin– önünde durmalarının nedeninin, onları işlerini modern bilgilerle donatılmış kişilere kaptırma korkusuna düşüren "lonca zihniyeti" olduğunu yazıyordu.[47] Gerçekten de, müzisyenliğin yapısı açısından imparatorluğun birçok kesiminde müzik üretimi, iletimi ve icrası aşağı yukarı bir zanaatkâr loncasına benziyordu.[48]

Paspalles'in risalesini kaleme almasından birkaç ay önce, Rum Ortodoks seçkinlerin Batılılaştırıcı icatlarına muhalefetin ön saflarında olduğu tahmin edilen muganni Panayotis Kilçanidis Rum gazetesi *Neologos*'ta müzikolojik içerikli makaleler yayınlamaya başlamıştı. Birkaç ay içinde gazetenin sütunları, birbirlerinin Rum kilise musikisinin kökenleri ve bunun antik Yunan müziğiyle ilişkisi hakkındaki kuramlarına saldıran Panayotis Kilçanidis, Dimitrios Paspallis, Efstratios G. Papadopulos ve Misail Misailidis'in makaleleriyle doldu. Sonunda *Neologos*'un editörü Kilçanidis'in bir makalesini okurları için fazla teknik olduğu gerekçesiyle reddedince, muganni yukarda adı sayılan müzisyenlerin tüm makalelerini *Diatrive peri tis Ellinikis Ekklisiastikis Musikis* (Helen Kilise Musikisi Üzerine İncelemeler) başlığıyla bizzat yayınladı.[49]

45 1930'larda Institution Monumenta Musicae Byzantinae'nin ortaçağ Bizans ilahilerinin dizek notası transkripsiyonlarını yayınlaması Carsten Høeg, H.J.W. Tillyard ve Egon Wellesz gibi batı Avrupalı bilim insanları ile Rum ve Yunan muganniler Konstantinos Psahos, Thrasivulos Georgiadis ve Simon Karas arasında ateşli tartışmalara yol açtı; bkz. Alexander Lingas, "Performance Practice, and the Politics of Transcribing Byzantine Chant, "*Acta Musicae Byzantinae* (2003): 56-76. Ünlü Bizans müziği araştırmacısı Henry J. W. Tillyard 1920'lerde Konstantinos Psahos'un stenografi kuramını reddetti; bkz. Romanou, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης*, 152.

46 Paspallis'in broşür/mektubunun basılı bir kopyası Halki Ruhban Okulunun kütüphanesinde ciltli bir kitabın içinde mevcuttur. Mektubun başlığı yoktur. 15 Aralık 1879 tarihini taşıyan mektubun son sayfasında Dimitrios Paspallis'in ismi bulunmaktadır.

47 Paspallis'in mektubu, 5: "Bunlar cehalet, insan hastalığı ve sefaletinden kaynaklanmaktadır. Galileo'ya ve diğer birçok felsefeciye göre fanatiklik, inatçılık ve katılık suçlamaya yol açmaktadır."

48 Behar, *Klasik Türk Musikisi*, 27-31.

49 P. G. Kilçanidis (Bursalı), *Λιατριβαί περί της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Rum kilise müziği

Reform hareketleri tarihinde, yenilikleri otantiklik iddiasıyla meşrulaştırmaya çalışan kişiler bulmak şaşırtıcı olmamalıdır. Dimitrios Paspallis, kilise ilahilerinde Batının porte notasyonunun kullanımını desteklemek üzere, makalesinde Batı notasyonunun en mükemmeli olmanın dışında, antik Yunanların kullandığı nota sisteminin ilk biçiminden evrimleştiğini belirtmişti. Paspallis böylece bir yeniliği otantiklik iddialarıyla savunmanın içsel olarak çelişkili retoriğini, Yunan kültürel tartışmasında en sık kullanılan motiflerden biriyle –antik Yunan'ın Batı uygarlığının kaynağı olduğu övünmesiyle- birleştiriyordu.

Buna karşın Kilçanidis Rum Ortodoks ilahilerinin Batının porte notasyonunda kaydedilmesini, bunun geleneksel ilahileri yozlaştıracağı gerekçesiyle reddediyordu. Bizans müziği araştırmacıları Rum Ortodoks Kilisesi ilahilerinin 17. ve 18. yüzyıllarda daha bezemeli haline geldiğinde görüş birliğindedirler. Kilçanidis makalesinde, muhafazakâr bir duruş sergileyerek, yabancı ifade biçimlerinin ilahilere özellikle 18. yüzyılda, nota sisteminde dindışı müziğin yazılmasını mümkün kılan yeniliklerin sonucu olarak girdiğini yazmıştı.[50] Buradan Kilçanidis'in Batı notasyonunun kullanımına, bunun kilise müziğinde yeni etkilerin yolunu açabileceğini düşündüğü için karşı olduğunu çıkarabiliriz. Ayrıca Batının müzikal deneyimini ona özgü olarak görüyor ve Batı notasyonunun kendi gelişme süreci olduğunu ve bunun Doğu Kilisesinin ilahilerine uyarlanamayacağını kaydediyordu.[51] Bir anlamda Kilçanidis, Doğu Kilisesi müziğinin Batı Kilisesinin çalgı aletleri ve çoksesliliği olan müziğinden özünde farklı olduğuna inancıyla, Doğu Ortodoks Kilisesinin Batı Hıristiyanlığına ve onun ritüeline yönelik eleştirilerini paylaşıyordu. Onun gelenek söylemi, bunun da ötesinde, döneminin Osmanlı toplumunda Batıya duyulan yaygın kuşkuyu tekrarlıyor ve Batının diğer kültürleri yozlaştıracağı korkusunu yansıtıyordu.[52]

Bir ulusun halk müziği repertuarında egemen gözüken gamlar ya da modlar, milliyetçilerin iddialarında "otantik" ulusun belirleyicileri olarak

üstüne incelemeler) (Konstantinopolis: *Anatolikos Astir*, 1879).

50 Age., 3-4.

51 Age., 3.

52 Haris Exertzoglou, "Metaphors of Change: 'Tradition' and the East/West Discourse in the Late Ottoman Empire," *Ways to Modernity in Greece and Turkey: Encounters with Europe 1850–1950*, ed. Anna Frangoudaki ve Çağlar Keyder (Londra, I. B. Tauris, 2007) içinde, 43–59, 44'te.

tam merkeze oturmuşlardır. Rum müzik söylcminde, Üçüncü Bölümdc 19. yüzyıldaki müzik yayınlarından örneklerle gösterdiğim gibi, müzik modları ve ton aralıkları hakkındaki tartışma çağdaş kilise müziğiyle antik Yunanların müziği arasındaki akrabalık tartışmasıyla özellikle ilişkiliydi. Kilçanidis erken kilise ilahilerinin antik Yunan müziğinin modlarının ve türlerinin (*genera*) bir devamı olduğunu şiddetle savunuyordu. Şöyle yazıyordu: "Antik Yunanların bizim gibi kendi sekiz modları (*ihi*) vardı, yalnızca bunların adı farklıydı: Doryen, Lidyen, Frigyen, Miksolidyen, Hipo Doryen, Hipo Lidyen, Hipo Frigyen, Hipo Miksolidyen; bunlar bizim birinci, ikinci, üçüncü, vd. modlarımıza karşılık geliyordu (1., 2., 3., 4., *plagal* (Türkçesi 'yan') 1., plagal 2., vari, plagal 4.)."[53] Onun reform vizyonu geleneksel ilahinin, antik müzikal modlardan miras kaldığını düşündüğü mikrotonal aralıklarını tehlikeye atmayacaktı. Makalesinde, eskilerin anarmonik türünün MÖ 4. yüzyılda kaybolduğunu söyleyen tartışmadaki diğer müzisyenlere karşı, Rum müzik geleneğinde anarmonik türlerin, minör tonun (*elasson*) ve üçte bir ve çeyrek tonların otantikliğini ve varlıklarını sürdürdüklerini savunuyordu.[54]

Batı modelinin evrenselliği dogmasıyla biraz gerilim içindeki otantiklik fikri ve bunu koruma ideali, Batının Doğuyu temsil ve inşa biçimlerinde çok önemliydi. Özellikle de modern Yunanistan konu olduğunda, 19. yüzyıl Yunan ulusal söyleminde sık sık dile getirilen "Doğunun yeniden canlanması" teması Yunanlara somut bir yerel görev yüklüyordu.[55] Antik müzik üstüne çalışan Fransız araştırmacı Ch.-Emile Ruelle 3 Ocak 1878'te Yunan Çalışmalarını Teşvik Cemiyetindeki konuşmasında, modern Yunanların müziğinin reforme edilip, iyileştirilmesi halinde, bunun "Doğu halkları için gerçek ve uygun bir müzik dilinin yaratılması için başlangıç noktası" işlevi görebileceğini söylemişti.[56] Öte yandan bunun iyileştirilmesi için, önce Yunan geleneğinin eski haline getirilmesi gerekliydi. Dolayısıyla

53 Kilçanidis, *Διατριβαί περί της Ελληνικής*, 3.
54 Age., 24.
55 Exertzoglou, "Metaphors of Change," 52.
56 Ch.-Émile Ruelle, "Quelques mots sur la musique des Grecs anciens et modernes," *Revue des études grecques* (Paris, 1878), 238–246, 243'te. Dimitrios Paspallis'in mektubunda bu bölümü alıntılaması ilginçtir.

burada ima edilen varsayım, eski geleneklerini sürdürüp, Batının portc notasyonunu kullanmak gibi bilimsel olduğu iddia edilen yöntem ve araçların yardımıyla iyileştirerek, modern Yunanlar modernleşmiş, ama gerçek müzikleriyle Doğu halklarının izlemesi için bir model yaratacaklardı.

Gelenek söyleminin kendine has özelliği, "gelenek" fikrinin aynı anda geleneğin hem yokluğunu, hem de varlığını içermesiydi. Paspallis *Neologos*'daki makalesinde kilisenin müzik geleneğinin sürekliliğindeki bir kopuştan yakınıyordu; Kilise bu kopuşta Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarının müziğinden uzaklaşmıştı.[57] Bu nedenle Rum müzik geleneğinin gerilemesi konusundaki standart görüşü savunuyor, Konstantinopolis'in Osmanlı Türklerinin eline geçmesinden sonra –Athos Dağı dışında– müzik geleneğinin bir bütün olarak sürdürülemediğini kaydediyordu. Eski notasyon bilgisinin giderek azaldığını söylüyor ve tutkulu bir biçimde "bazı eski alimlerin kendi cehaletleri içinde o esrarengiz eski hiyeroglif notasyonu ve o anlaşılmaz işaretleri açıklamaya çalıştıklarını ve bunları sözel gelenekle tamamladıklarını" ifade ediyordu. Paspallis ayrıca özellikle kentlerde "kargaşa, müzikal karmaşa ve kötü zevkin" egemen olduğunu ve –şaka yollu– kilise müziğine "*tererismata* [tonun sürdürülmesi], *nanarismata, gagarismata ve gourgourismata*" gibi yabancı unsurların sokulduğunu ekliyordu.[58] Cemaatin ileri gelenlerinden, bankacı Paspallis makalesinde son olarak, kilise ilahilerinin icrasının iyileştirilmesi için şu reçeteyi öneriyordu. Önce "bilimsel" Avrupa müziğini de bilen, "tarafsız" müzisyenlerden[59] bir musiki komisyonu oluşturulmalıydı. Paspallis bununla, modern bilgilerle donatılmış müzisyenleri kastediyordu. Pozitif bir değer atfedilen bilimsel olma fikri, Rum seçkinlerinden kilise müziğinin mevcut performansını keyfi ve mantıksız olarak kınayanlarının söylemlerine dikkat çekici düzeyde nüfuz etmişti. İkincisi, bu musiki komis-

57 Kilçanidis, *Λιατριβαί περί της Ελληνικής*, "Eğer ilk müzik öğretmenimiz Ayios Ioannis kilise ayinlerimizden birine gelse, hemen bu mugannilerin hangi ırktan (*fili*) olduklarını ve hangi müziği kullandıklarını sorardı."

58 Age., 34. Deforme olmuş *tererisma* terimiyle Osmanlı şarkılarının nakarat kısımları –terennüm– kastedilmektedir. Terennüm, Fars vokal beste formunun her dizesinden sonra söylenen kısımdır. *Ten nen ni, ta te ne nen* gibi anlamsız hecelere dayanır.

59 Paspallis önyargılı müzisyenlerin fanatikliğinin, Viyana Rum Ortodoks Kilisesinde kullanılan Ioannis Haviaras'ın çoksesli kilise müziğinin eleştirildiği 1846'daki sinod toplantısında olduğu gibi, "komedi" yaratabileceğini söylüyordu.

yonu, Paspallis'in ifadesiyle "tüm kakofonik tuhaflıklardan ve efemine karakterden arındırılmış eski prototiplerle" uyum içinde, kilise ilahilerinin yeni, sistematik bir antolojisini hazırlayacaktı. Paspallis kiliselerde ilahi söyleyişinde düzenli, vakur ve bir örnek icraatın zorunlu kılınmasını gerekli görüyor ve ilahi söyleme sırasında disiplinsiz davranış sergileyen muganniler in cezalandırılmasını istiyordu. Son olarak da, belli başlı yortularda söylenen ağır giderli/tempolu ilahilerin revizyonu ve bunların içerdiği "anlamsız, barbarca ve yabancı hecelerin" çıkarılması çağrısında bulunuyordu.

Paspallis ve Kilçanidis, İstanbullu Rumların müzik reformu konusundaki düşüncelerini etkili bir platform olan günlük basın aracılığıyla biçimlendirmeye çalıştılar. Her ikisi de sonunda nitelikli uzman müzisyenlerden bir konsey toplaması ve müzik sorununu çözmek amacıyla bir genelge yayınlaması için Patrik III. İoakim'e başvurdu.[60] Kilçanidis patrikten atalarının kutsal mirasının "yenilik (*neoterismos*) ya da diğer bir böylesi yanıltıcı bir fikirle" değiştirilmemesini rica ederken,[61] Paspallis modernite söylemine başvuruyor ve muganniler in "lonca zihniyeti" diye adlandırdığı şeyi eleştiriyordu. Ayrıca patriğe estetik açıdan hoş olmayan müziğin, Hıristiyanların dini törenlere katılımında düşüşe neden olduğunu hatırlatıyordu.[62] Daha sonra ayrıntılandıracağımı gibi, Patrik İoakim bu taleplere yanıt verdi ve Ocak 1880'de İstanbul'daki Ortodoks kiliselerinde ayin performansının iyileştirilmesi konusunda iki genelge yayınladı.

İstanbullu Rum Ortodoks seçkinlerin müzik söylemlerinde değindikleri "gerileme" duygusu hem müziğin kendisinde, hem de etnik-dinsel topluluğun mensuplarının onunla ilgili estetik geleneklerindeki gerileme anlamına geliyordu. Somut olarak gerileme mecazı özünde ayin ilahilerinin icrasıyla ilgiliydi. Hoşnutsuzlukları çoğu kez *ifos* kavramıyla bağlantılı olarak ifade ediliyordu. Etnomüzikolog Kay Kaufman Shelemay, Suriye'deki Yahudi diasporasının *pizmon* geleneği üzerine çalışmasında, icra, toplumsal hafıza ve icra eyleminde şimdiki zamanın egemenliği arasında güçlü bağlantılar olduğunu kaydetmişti. Şöyle yazıyordu: "Geçmişin kolektif anıları

60 Kilçanidis, *Διατριβαί περί της Ελληνικής*, 6, 8.
61 Age., 17.
62 Paspallis'in mektubu, 12.

ile şimdiki zamanın gerçeklikleri, iletim sürecinin kendisinde daha da sıkı kaynaşmaktadır. Müzikal alanlar içinde, iletimin yalnızca olmasa da büyük ölçüde icra eylemine hasredilmesiyle, şimdiki zaman ağır basma eğilimindedir."[63] Benzer biçimde, İstanbullu Rumlarda ilahi icrasına ilişkin "gerileme" duygusunun, şimdiki zamanda cemaatin geçmişindeki kolektif bilgeliğin ya bilgilerle bağlantının yitirildiği hissiyle ilişkili olduğu düşünülebilir.

İlahiler, Yeniden Canlanış ve Simgelerin Ekonomisi

Ritüel

4 Aralık 1881 günü, sabah saat 11.00 dolaylarında şatafatlı bir kalabalık Galata'da, Karaköy ile Tophane arasındaki rıhtım yakınlarında konumlanan Ayios Nikolaos Kilisesi'nden ilahiler söyleyerek çıktı. Grubun önünde piskoposluk taçları, sırmayla bezenmiş cübbe ve atkılarından tanınabilen birkaç Rum Ortodoks metropoliti yürüyor, onları siyah cübbe ve başlıklarıyla çok sayıda papaz ve muganni izliyordu. Az önce biten kilise ayinine katılanlardan bazıları kentin Rum, Ermeni ve Avrupalı müzikseverleriydi; onlar da yürüyüşe katılmışlar, mugannilerin ilahilerini dinliyor ya da mırıldanıyorlardı. Değişik tarzlardaki giysileri ve şapkaları geniş bir etnik ve toplumsal arka plana işaret eden bu erkek kalabalığı, Konstantinopolis Helen Musiki Cemiyetinin (*O En Konstantinoupoli Ellinikos Musikos Sillogos*) kuruluşunun ikinci yıldönümünü kutlama amacıyla düzenlenen ayine katılmıştı; kuruluş aslında 24 Şubat 1880'de gerçekleşmişti. Ama çok geçmeden musiki cemiyeti Ayios İoannis o Damaskinos'un [Yuhannâ ed-Dımaşki] yortusu olan 4 Aralık'ı yıllık kutlamalarının resmi tarihi olarak seçmişti. O gün Ayios İoannis o Damaskinos'a saygı ayinini, musiki cemiyetinin kurucuları, hamileri ve üyeleri için bir dua izlemişti. Ayini Amasya, Midilli ve Sakız metropolitleri yönetmiş, sağ taraftaki koro Büyük Kilisenin [Patrikhane Kilisesinin] emekli başmugannisi Yeorgios Redestinos'un (Tekirdağlı) şefliğinde olmak üzere, ayin müziğini iki koro icra etmişti. Saygın muganni bu ayin için, hem 12. yüzyıl kilise müzisyeni Kukuzelis'in

63 Kay Kaufman Shelemay, *Let Jasmine Rain Down: Song and Remembrance among Syrian Jews* (Şikago: University of Chicago Press, 1998), 26.

"*Theotoke Parthene*"si gibi eski ilahileri, hem de kendi besteleri olan ilahilerden ağır ve vakur bir karışımı uygun görmüştü. Bu olağanüstü kalabalık daha sonra Konstantinopolis Helen Musiki Cemiyetinin Galata'daki ana salonuna yönelmişti. Kutlama orada musiki cemiyetinin kurucuları, hamileri ve üyelerinin kutsanması, sonra da anılmasıyla sürmüştü. Bunun ardından muganniler korosu, birkaç tatlı sesli çocuğun eşliğinde, Redestinos'un Ayios İoannis o Damaskinos için bestelediği bir ilahiyi icra etmişti. Tören, cemiyetin onursal başkanı, Sultan II. Abdülhamid'in özel doktoru Spiridon Mavroyenis'in konuşmasıyla devam etmişti.[64]

Helen Musiki Cemiyeti

Bu, Rum milleti içinde toplumsal hiyerarşi dinamiklerinin yeniden düzenlendiği bir dönemdi. Tam da musiki cemiyetinin kurulduğu dönemde, Patrik III. İoakim esas olarak milletin eğitim meselelerini denetlemek, böylece de imparatorluktaki Hıristiyan Ortodoksların eğitimi üstünde kilise dışından önemli kişilerin gücünü sınırlamak üzere Agapate Allilus kardeşliğini oluşturmuştu. Papazlarla sivil gruplar arasında güç dengesinin değişmesiyle aynı zamanda, İstanbullu Rum Ortodokslar ulusal kimliğin anlamını ve bileşenlerini yeniden değerlendiriyorlardı. İstanbul'un Rum Ortodokslarının daha önceki musiki cemiyetinin adında etnik bir belirteç yokken, bu kez etnik bir kimliğe gönderme yapan *Ellinikos* (Helen) terimi kullanılmıştı.

Rumca ve Ortodoksluk, Osmanlı Rum Ortodokslarının öz kimlik kavramsallaştırmalarının iki ana direğini oluşturuyordu. İstanbul'daki Ortodoks patriğin yönettiği cemaatin "Helenleşmesi"ne büyük ölçüde 19. yüzyılda katıldığı savunulmuştur.[65] Patrik III. İoakim'in 2 ve 8 Ocak 1880'de yayınladığı iki genelgesinde kilise müziğinin "antik Yunanların müziğinden doğan" değerli bir miras olarak övülmesi dikkat çekicidir.[66] Öncellerine benzer biçimde Konstantinopolis Helen Musiki Cemiyeti de kilise müziğini

64 "Επετηρίς του Μουσικού Συλλόγου" (Musiki Cemiyetinin yıldönümü), *Anatolikos Astir*, 16 Aralık 1881.
65 Sia Anagnostopoulou, "The Terms Millet, Génos, Ethnos, Oikoumenikótita, Alytrotismos in Greek Historiography," *The Passage from the Ottoman Empire to the Nation-States* (İstanbul: İsis Yayınevi, 2004) içinde, 42.
66 Yeorgios İ. Papadopulos, *Συμβολαί εἰς την Ιστορίαν της Παρ'ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Kilise müziğimizin tarihine katkılar) (Atina: Kusulinos & Athanasiadis, 1890), 420.

milli bir miras olarak düşünüyordu; dolayısıyla bu müziğin incelenmesi, iyileştirilmesi ve yaygınlaştırılması dile getirilen başlıca hedefiydi. Cemiyet ayrıca kilise (ve dindışı/halk) müziğinin tarihinin ve farklı çağlardaki gelişiminin ayrıntılı bir incelemesinin gerektiğinin altını çiziyor ve nihai hedefin bunu eski ve otantik biçimine döndürmek olduğunu vurguluyordu.[67]

Yeorgios Redestinos'un (1833-1889) Helen Musiki Cemiyetinde lider bir kişilik olduğu kuşkusuzdu. Daha önce Büyük Kilisenin[Patrikhane Kilisesinin] protopsaltisi olan ünlü muganni, o dönemde Galata'daki Ayios Nikolaos Kilisesi'nin koro şefiydi. Redestinos on altı yaşından beri İstanbul'un değişik kiliselerinde ilahi söylemişti. Patrik Konstantinos'un talebi üzerine ilahi söylemeye başladığı Balat'taki Sina Manastırı Kilisesi'nde, ünlü muganni Konstantinos Bizantios'un yanında kilise ilahileri eğitimi almıştı. Redestinos vakur ve arkaik tarzıyla ün yapmış, İstanbul kilise geleneğine güçlü bağlılığıyla da takdir kazanmıştı. Konferansları ve Konstantinopolis Helen Musiki Cemiyeti korosu ile performansları onun imajına olumlu katkıda bulunurken, kilise ilahi söyleyişinin en eski biçimlerine geri dönüşü teşvik eden söylemiyle cemiyetin hedeflerini tasdik ediyordu. Günlük Rum gazeteleri bu cemiyetin korosunun icra ettiği ilahilerin hem otantik, hem de vakur tarzından ve bunların icrasında sağlanan bir örnek sesten sık sık övgüyle bahsediyorlardı.[68]

Yirmi yıl geriye gidersek, 1860'larda kilise otoriteleri kilise korolarını iyileştirmek için girişimlerde bulunmuşlardı. Patrik VI. Grigorios'un 1868'teki inisiyatifi, Patriklik Musiki Okulunun yeniden açılması için önemliydi. Patriğin, kent kiliselerindeki ilahi söyleyişi için bazı "merkezileştirici" önlemler tasavvur ettiği ya da en azından bunları onayladığı anlaşılmaktadır. Patriklik Musiki Okulu tüzüğünde belirtildiği gibi, Rum Ortodoks kiliselerinde istihdam edilen muganniilerin her ayın iki pazar günü musiki okuluna devam etmeleri zorunluydu. Bu muganniler her yortunun ilahilerini bir koro halinde birlikte, özel olarak belirtildiği gibi, "okulun hocalarının denetimi altında aynı biçimde, gerekli değeri vererek,

67 *Κανονισμὸς του εν Κωνσταντινούπολη Ελληνικού Μουσικού Συλλόγου* (Konstantinopolis Helen Musiki Cemiyeti Tüzüğü) (Konstantinopolis: Thrakis, 1880), madde 1, 3.
68 *Anatolikos Astir*, 12 Ocak 1881.

net bir telaffuzla ve Büyük Kilisenin [Patrikhane Kilisesinin] ciddi tarzını koruyarak" söylemeye çalışacaklardı."[69]

Ayrıca, yeni başlayan her muganninin, bir kilisede istihdam edilmeden önce on iki üyeli bir eğitim konseyinin önünde bir sınavdan geçmesi ve Patriklik Musiki Okulunun mütevelli heyetinin yazılı iznini alması gerekiyordu.[70] VI. Grigorios Ortodoks Kilisesinin, müziği de dahil, geleneklerinin ateşli bir koruyucusuydu. 1868'te de kilise ayinlerinde çoksesli müzik kullanımına karşı yayınladığı genelgede, 1868'te de kilise ayinlerinde çoksesli müziğe karşı yayınladığı genelgede, "eğer yabancılar gibi söylenirse kilise ilahi ve melodilerinin karakter ve ritmi alışılmadık, içi boş bir soğukluğa dönüşür, cansızlaşır" deniyordu.[71]

Daha önce gösterildiği gibi, bu on yıllarda İstanbul'un Rum Ortodoks orta sınıfları ayin müziklerinde estetik bir iyileştirme talep ediyorlardı. Helen Musiki Cemiyetinin kuruluşundan neredeyse bir ay önce Patrik III. İoakim –muhtemelen Banker Paspallis'in ricasına yanıt vererek– İstanbul'un muganni̇lerine hitaben yukarda belirtilen iki genelgeyi yayınladı.[72] Patrik muganni̇lere sade biçimde söylemelerini ve ritmi mütevazı, sakin, vakur, net ve ağırbaşlı bir tarzda tutmalarını emrediyordu.[73] Genelgeler muganni̇leri ve koro üyesi çocukları ayin giysilerine özen göstermeleri için de uyarıyor, onlara düzgün ve bir örnek olmalarını emrediyordu. Patrikliğin özellikle ikinci genelgesi kilise yönetim kurulu üyelerinin ayin müziği konusundaki sınırlarını vurguluyor ve açıkça şunu belirtiyordu: "Kutsal kilisenin hiçbir başı, mütevellisi ya da önde gelen kişisi muganniyi bu genelgeye uymayan biçimde ilahi söylemeye zorlayamaz."[74]

Helen Musiki Cemiyetinin tüzüğünde kilise müziğinin icrasının iyileştirilmesi için pratik ve etkin yöntemler arayacağını açıklamasının,

69 *Κανονισμός της Πατριαρχικής Σχολής της Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Patriklik Kilise Musikisi Okulu Tüzüğü) (Konstantinopolis, 1868).
70 Age., madde 14.
71 Giannis Philopoulos, *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική* (Yunan çoksesli kilise müziğine giriş) (Atina: Nefeli, 1990), 90.
72 Bkz. Papadopulos, *Συμβολαί είς την Ιστορίαν*, 20–424.
73 Age., 421.
74 Age., 424.

patrik genelgelerine bir yanıt olduğunu varsaymak akla yatkındır.[75] Cemiyet, İstanbul'daki Rum Ortodoks bölge kiliselerinde söyleyen muganniler denetlemek üzere bir eğitim kurulu oluşturdu;[76] kurulun başlıca görevi muganniler bir envanterini hazırlamak ve bunu güncel tutmaktı.[77] Cemiyet kilise korolarının iyileştirilmeleri ve tek tip bir sesle icra edebilmeleri beklentisiyle, muganniler eğitmeyi amaçlıyordu.[78] Helen Musiki Cemiyetinin bunu daha etkin biçimde yapabilmek için açtığı müzik okulunda ilahi söyleme sanatı genç muganniler öğretiliyor, bunun yanı sıra kilise müziğinin tarihi ve filolojisi konusunda dersler veriliyordu.[79] İstanbullu Rum Ortodoksların ilk musiki cemiyetinden farklı olarak Helen Musiki Cemiyetini kuranların hemen hemen tümü kent kiliselerinde ilahi söyleyen muganniler.[80] Musiki Cemiyeti, üyelerinin çoğunluğu muganni olduğu için, yaşlı ve emekli muganniler için harekete geçti. Cemiyet, tüzüğünde açıklandığı üzere, "masraflar çıkarıldıktan sonra, çeşitli faaliyetlerden elde edilen gelirin üçte birini hasta olan muganniler tedavisi için yedek akçe olarak" tutacaktı.[81] Ayrıca, Helen Musiki Cemiyetinin kurucusu, muganni-müzik tarihçisi Yeorgios İ. Papadopulos'un ilahi söyleme sanat ve mesleğinin, özellikle de son dönem tartışmalarında cahil fanatikler olarak gösterilen muganniler itibarlarının iadesini amaçladığı anlaşılmaktadır.[82] Papadopulos cemiyette aktifti, başta kilise müziğinin tarihi olmak üzere çok sayıda konferans vermişti. Konferans başlıklarının bazıları, onun kamuoyunu kilise müziğinin tarihi ve bunun profesyonelleşmesi konusunda eğitmeyi amaçladığını göstermektedir.[83]

75 *Κανονισμός του εν Κωνσταντινούπολη Ελληνικού*, madde 2, 4.

76 Helen Musiki Cemiyetinin eğitim kurulu (Ocak 1881'de), muganniler Yeorgios İ. Papadopulos, Panayotis Kilçanidis, Yeorgios Redestinos, Aleksandros Bizantios, A. Georgiadis, Dimitrios Kifiotis, Hirakles Vasiadis, Odisseas İalemos ve Patrikhanenin hatibi Konstantinos Kalliadis'ten oluşuyordu.

77 *Κανονισμός του εν Κωνσταντινούπολη Ελληνικού*, madde 45, 13.

78 Age., madde 2(6), 4.

79 Age., madde 61.

80 Kurucuların tam listesi için bkz. *Κανονισμός του εν Κωνσταντινούπολη Ελληνικού*, 24.

81 Age., madde 77, 20.

82 Papadopulos'un Helen Musiki Cemiyetindeki konferanslarının ayrıntılı bir listesi için bkz. "Ο εν Κωνσταντινούπολει ΜουσικόςΣύλλογος" (Konstantinopolis Musiki Cemiyeti), *Grafikos Kosmos*, 1 Kasım 1881. Muganniler ilgili konuşmaları için bkz. *Anatolikos Astir*, 28 Ekim 1881.

83 *Grafikos Kosmos*, 15 Aralık 1881.

Konstantinopolis Helen Musiki Cemiyeti yüksek rütbeli din adamlarından dikkat çekici bir destek gördü. O zamanki patrik III. İoakim, "kutsal mirası yaygınlaştırma" çabaları için cemiyete desteğini ifade etti.[84] Helen Musiki Cemiyetinin 1881'de aralarında üst düzey din adamları, İskenderiye ve Kudüs patrikleri, Kıbrıs başpiskoposu, Edirne ve Amasya dahil otuzu aşkın piskoposluğun metropolitleri ve birkaç arşimandrit olmak üzere, yaklaşık seksen onursal üyesi vardı. Cemiyetin onursal başkan yardımcısı, Midilli Metropoliti Konstantinos Valiadis daha ayrıntılı bir ilgiyi hak etmektedir.[85] 1897'de patrik seçilecek olan Valiadis, geleneksel kilise müziğinin hararetli bir destekçisiydi.[86] Helen Musiki Cemiyetinde yaptığı ateşli konuşmalarda sık sık, Batı uygarlığının meyvelerini aşırı bir hevesle kucaklayan döneminin Ortodoks Hıristiyanlarını eleştirirdi. Ona göre, Batı Kilisesinin ayin müziğinde kullanıldığı biçimiyle çokseslilik, Tanrı'ya saygı gösterilmesine uygun değildi.[87]

Konstantinopolis Helen Musiki Cemiyeti ayrıca İstanbul'un Rum cemaatinin bürokrat ve eğitimli çevrelerinin de ilgisini çekti, desteğini aldı. Üyeleri arasında Spiridon Mavroyenis, Aleksandros Karatheodoris, Stavrakis Aristarhis, *Neologos* gazetesinin sahibi Stavros Vutiras, günlük Rum gazetesi *Anatolikos Astir*'in sahibi B.D. Kallifron, Manuil İ. Gedeon, ve Th. Georgiadis de vardı. Konstantinopolis Helen Musiki Cemiyeti, daha geniş Yunan dünyasına ulaşma isteğinin bir işareti olarak, önde gelen Yunan entelektüellerine ve bilim insanlarına –Konstantinos Sathas, Konstantinos

84 Patriklik yazışmaları, Konstantinopolis Helen Musiki Cemiyeti başkanına gönderilen mektup, Kodeks A' 52, no. 4882, 7 Kasım 1881.

85 Konstantinos Valiadis 1833'te Sakız Adasında doğdu. Kilise müziğini Sakız Metropolitan Kilisesi başmugannisi Nikolaos Poulakis'ten öğrendi. Halki Ruhban Okuluna devam ettikten sonra, eğitimini Atina Üniversitesinde sürdürdü, daha sonra Strasbourg ve Heidelberg'de ilahiyat ve kilise retoriği eğitimi aldı. 1876'da Midilli'ye metropolit olarak atandı. Patriklik seçimlerinde –1884, 1887 ve 1891'de– üç kez aday oldu. 1893'te Efes metropoliti oldu. 1897'de patrik seçildi ve "İoakimciler tarafından" görevini terk etmeye zorlanıncaya kadar patriklik tahtında oturdu. Valiadis 1914'te Halki'de vefat etti. Biyografisi için bk. Konstantinopolis Ekumenik Patrikliği web sitesi: http:/www.ec-patr.org/list/index.php?lang=gr&id=316.

86 Bkz. K. Valiadis, ""Παρατηρήσεις τινές επί του ζητήματος της εκκλησιαστικής ημών μουσικής κατ'αντιπαράθεσιν προς την τετράφωνον" (Kilise müziğimizin dört seslilikle karşılaştırıldığında sorunları hakkında bazı görüşler), *Neologos*, 9 ve 11 Temmuz 1870, Papadopulos, *Συμβολαί εἰς την Ιστορίαν*, 454–457'den naklen.

87 *Anatolikos Astir*, 17 Şubat 1882.

Paparrigopulos, Stefanos Kumanudis ve dilbilimci Dimitrios Semitelos'a onursal üyelik verdi.[88]

Geleneklerin Oluşturulması

Konstantinopolis Helen Musiki Cemiyeti dini sembolizmden yoğun biçimde yararlanıyordu ve halka açık kutlamaları sırasında kutsal ile dünyeviyi yan yana ve karşı karşıya getiren sembolik anlam yüklü bazı ritüeller geliştirmişti.[89] Günlük yaşamda kendisine yol gösteren ilke olan Ortodoks Hıristiyanlığa bağlılığının simgesel bir işareti olarak, cemiyetin çalışma devresi Ortodoks dini takvimine dayandırılmıştı. Bir örnek verirsek, cemiyetin yönetim kurulunu denetleyen üç kişilik komitenin seçimleri düzenli olarak Paskalyadan önceki pazar gününde (*Kiryaki ton Vaion*), cemiyetin başkanının seçimi ise Paskalya döngüsünün üçüncü pazar günü (bu pazar günü kutsal mür taşıyan kadınlara atfedilmiştir) yapılırdı.[90] Öte yandan Helen Musiki Cemiyetinin dünyevi ile dinseli birleştiren karışık uygulamaları da vardı. Örneğin simgesel mühür seçimi bunu belli etmektedir. Cemiyetin iki mührü vardı: esas mührünün üstünde mitolojik Orfeas ağaçlar ve hayvanlarla çevrilmiş olarak lir çalarken gösteriliyordu; eğitim kurulunun ise Ayios İoannis o Damaskinos resmiyle bezeli ayrı bir mührü vardı.[91] Cemiyetin her yıl yapılan kutlamalarının dikkat çekici bir özelliği de dini ile dünyevinin birbirini izlemesiydi. Bunlar genellikle Galata'daki Ayios Nikolaos Kilisesi'nde cemiyetin üyelerinden yüksek rütbeli bir din adamının yönettiği ayinle başlardı. Daha sonra cemiyetin onursal başkanı cemiyet binasındaki salonda bir konuşma yapar, bunu muganniler korosunun söylediği bir kilise ilahisi izlerdi. Son olarak genel sekreter cemiyetin yıllık faaliyet raporunu okur, ardından koro bir ilahi daha söylerdi.

Gelenekler ve icatlar ritüel kavramıyla yakından ilişkilidir. Kilise müziği için bir soyağacının yaratılması göreceli bir süreçti; bu süreçte kimi

88 Bkz. "*Ο εν Κωνσταντινούπολει Μουσικός Σύλλογος*" (Konstantinopolis Musiki Cemiyeti) *Grafikos Kosmos*, 1 Kasım 1881; *Anatolikos Astir*, 28 Ocak 1881.

89 Antropolog Catherine Bell, ayrıcalıklı bir muhalefet yaratılmasının ritüelleşmenin ana stratejilerinden biri olduğunu kaydetmiştir. Catherine Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice* (New York: Oxford University Press, 1992), 100-110.

90 *Κανονισμός τουεν Κωνσταντινούπολη Ελληνικού*, madde 82 ve 83, 21.

91 Age., madde 81.

biyografik ayrıntılar ve anlatılar, yeni bir anlam yüklenen tutarlı bir bütün halinde düzenlenmiş ve bugünü geçmişle bağlayan anma uygulamaları oluşturulmuştu. Böylesi gelenekler ve yeni anma uygulamaları yaratılması, modern Yunan kimliğinin değişik unsurlarının tartışıldığı ve ulusal anlatının tutarlı bir bütün halinde yeniden yapılandırıldığı bir dönemin özelliğiydi. 19. yüzyılda Helenist kültürün Hıristiyan etikle uzlaştırıldığı söylemsel alanda, kimi dini kutlamalara yeni anlamlar verilmişti; örneğin Üç Başpiskopos Günü (Büyük Vasilios, Nazianzoslu Grigorios ve İoannis Hrisostomos'un anıldığı 30 Ocak) Yunan Ortodoks eğitim (*pedia*) günü olarak kutlanmaya başlandı.[92] Ayios İoannis o Damaskinos'un şahsının (ve yapıtlarının) *oktoihos* sisteminin kurucusu olarak kilise müziği tarihine dahil edilmesini, bu yorumlayıcı çerçevede değerlendiriyorum.

Bizans liturjik şiirinin tarihi, 8. yüzyılda *Omilitiki* (Ortodoks teolojinin kilit temaları üzerine vaaz oluşturma sanatı ve pratiği) ile ilahi yazımı arasında yakın bir ilişki olduğu fikrini vermektedir. Girit piskoposu Metropolit Andreas, Ayios İoannis o Damaskinos ve daha sonra Mihael Sinkellos ve diğer birçok ilahi yazarı, vaazlarında ve ayin şiirlerinde aykırı fikirler ve sapkınlık sorunlarını ele almışlardı. Bu dönemin belirleyici özellikleri Bizans topraklarının Araplarca fethinin siyasal ve kültürel etkileri, İsa'nın öğretileri üzerine farklı görüşler arasında anlaşmazlıklar ve tasvirlerin teolojisi hakkındaki tartışmalardı –bu sonuncusuna Bizans tarihyazımında "ikonalara karşı savaş" olarak değiniliyordu ve aslında teolojik bir tartışmadan daha karmaşıktı; basitçe açıklarsak, bu hareket imparatorluk otoritesiyle kiliseyi birbirinden ayırmış ve patriklerin ve din adamlarının zulme uğramasıyla sonuçlanmıştı. Jaroslav Pelikan'ın belirttiği gibi, anlaşmazlığın sonunda imparator ve patrik olarak iki otoriteli bir yönetim ortaya çıktı; bu da Kilise'nin ortodoksluğunu kutsal kitaba ve havarilerin geleneğine riayet ederek tanımlayabileceği anlamına geliyordu.[93] Geleneksel kilise tarihi ikonalara karşı savaştaki rolü nedeniyle Ayios İoannis o

92 Özellikle bkz. Effi Gazi, *Ο Δεύτερος Βίος των Τριών Ιεραρχών: Μια Γενεαλογία του "Ελληνοχριστιανικού Πολιτισμού"* (Üç başpiskoposun ikinci yaşamı: "Heleno-Hıristiyan uygarlığın" bir soyağacı) (Atina: Nefeli, 2004).

93 Jaroslav Pelikan, *L'esprit du christianisme oriental 600–1700* (Paris: Presses Universitaires de France, 1994), 154–155.

Damaskinos'a onurlu bir yer ayırmıştır. Damaskinos ikona kırıcılara karşı yazdığı üç polemikçi vaazda, tasvirler teolojisine ve Baba, Oğul, Kutsal Ruh kavramına yeni bir yaklaşımı savunmuştu.[94]

Daha önce belirttiğim gibi Konstantinopolis Helen Musiki Cemiyeti her yıl kuruluşunu 4 Aralık'ta, Ayios İoannis o Damaskinos'u anma gününde kutluyordu. Cemiyet üyeleri 8. yüzyılda yaşayan keşişi Ortodoks ayin müziğinin "kurucusu" olarak kabul ediyor ve yaşamı ve yapıtları hakkında halka açık konferanslar düzenleyerek ve onun tasvirini eğitim kurullarının mührüne koyarak ona saygılarını gösteriyorlardı. Bir yanda Ayios İoannis'in Ortodoks ibadetin savunucusu olarak ikonalara karşı savaşta öne çıkan rolüyle öte yanda onun 19. yüzyılda kilise müziğinin kurucusu olarak azizlik mertebesine yükseltilmesi arasında yakın bir bağlantı olduğu kanısındayım. Musiki Cemiyetinin yıllık töreninde yaptığı konuşmada Spiridon Mavroyenis, Damaskinos'un yapıtları üstüne Batılı çalışmalara değinmiş ve azizin teolojik yazılarıyla ikona kırıcılara karşı benimsediği tutum üzerinde durmuştu. Mavroyenis, Damaskinos'a "kilise müziğimizin öğretmeni ve kurucusu" olarak değiniyordu.[95] Belki de Ayios İoannis'in geleneğin tersine çevrilmesini reddi ve Doğu Kilisesinin ibadet geleneğini kurtarması, kilise müziklerini Batı Kilisesinin çokseslilığinden kurtarmaya çalışırken, aynı zamanda da dindışı Arap-Fars-Osmanlı müziğinin etkilerini ayıklamayı amaçlayan İstanbullu Rum Ortodoksların duyarlılıklarına hitap etmişti. Helen Musiki Cemiyetinin başkanı Yeorgios İ. Papadopulos belki de bu duygularla, Ayios İoannis o Damaskinos'u kilise müziğine biçim veren ve bunda reform yapan, bu müziği ibadet amaçları için uygun görülmeyen pagan ve dünyevi tecavüzlerden arındıran kişi olarak yüceltiyordu. Papadopulos, Ayios İoannis o Damaskinos'un kilise müziğini, ilahilerinde [antik] tiyatro müziği kullanan müzisyenlerin cehalet ve keyfiliğinden koruduğunu ve *Oktoihos*'uyla

94 Leslie Brubaker ve John Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era, c. 680-850: A History* (New York: Cambridge University Press, 2011), 186. Ayios İoannis o Damaskinos hakkında daha fazlası için bkz. Brubaker ve Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era (c. 680-850): The Sources, an Annotated Survey* (Aldershot, UK: Ashgate, 2001), 261-262.

95 *Anatolikos Astir*, 17 Şubat 1882.

kilise ilahilerini bütünsel ve Hıristiyan ibadetine uygun duyguları ifade eder hale getirdiğini vurguluyordu.[96]

Martin Stokes'un belirttiği gibi, müzik bağlamında "otantiklik" fikri, "müzik hakkında bir konuşma yöntemi, hem içerdekilere, hem dışardakilere 'bu müzik hakkındaki gerçekten önemli olan budur,' 'bizi diğer insanlardan farklı yapan müzik budur' demenin bir yöntemi" üzerine odaklanan, büyük ikna gücüne sahip bir söylemsel mecazdır.[97] Otantiklik ve "ötekilik" üstüne konuşurken, kilise müziğinin kuruculuğu atfedilen Ayios İoannis o Damaskinos'un, Hıristiyan Ortodoksluğu İslam ve Yahudi geleneklerinden ayıran coğrafi ve metinsel sınırlarda yaşadığını unutmamalıyız. Dolayısıyla dini kimliklerini simgesel olarak güçlü, otantik bir kaynağa dayandırmak isteyenlerin, Ortodoks inancıyla özdeşleştirdikleri 19. yüzyıl Yunan müzik söylemine dahil edilmesinde, Ayios İoannis'in Hıristiyan Ortodoksluk teolojisini İslamın ve Museviliğin etkilerine karşı savunan bir sınır kişiliği olduğunu da yabana atmamalıyız.

Anmalar, manevi bir kılavuz olarak geleneğin hızlı bir değişimin başlamasıyla yitirilmediğinin ve cemaatin kendi otantik kimliğiyle bağlantısını hâlâ koruduğunun kolektif bir onaylanması işlevi görüyorlardı. Çoğu kez dinsel-ayinsel kuralların yaratılışında, geleneğin otantik kaynağı bu konumu ilahi onayla elde eder. Aynarozlu keşiş Nikodimos Ayioritis (ö. 1809) tarafından yazılan *Sinaksaristes*'in (Azizler Kitabı) 1819'da Venedik'te yayınlanan birinci baskısında, Ayios İoannis o Damaskinos'un münzevi yaşamda Kudüs'teki Mar Saba Manastırının kıdemli papazlarından biri tarafından eğitildiği anlatılır; papaz, İoannis'e özellikle de bildiği ilahi söyleme tarzında asla söylememesini emreder. Ustasının emrine uyan İoannis yıllarca ilahi söylemez; ama bir gece Meryem Ana rüyasında papaza görünür ve ona müridi İoannis'i oğlu ve kendisi için ilahiler bestelemeye teşvik etmesini söyler.[98] Bu ilahi onay öyküsü iki şeyi teyit eder: bunlardan birincisi Ayios İoannis'in, uzun ilahi yazarları listesinde, Bizans ayinlerinin

96 *Anatolikos Astir*, 16 Aralık 1881.

97 Martin Stokes, "Introduction: Ethnicity, Identity and Music," *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, ed. Martin Stokes (Oxford: Berg, 1994) içinde, 7.

98 Ayios Nikodimos Ayioritis, *Συναξαριστὴς τῶν Λὼδεκαμηνῶν τοῦ ἐνιαυτοῦ* (12 Ayın Azizleri Kitabı), cilt 1 (Atina: Domos, 2005, ilk baskı Venedik, 1819). Anlatı, birinci baskıda aynıdır; bkz. 331.

tarihinde bir dönüm noktası olarak yerini sağlamlaştırır ve onun otantik gelenek için bir referans noktası olmasını sağlar; ikincisi ise, Hıristiyan Ortodoks Kilisesinin kutsal müziğinin doğrudan ilahi bir güç tarafından esinlendirilen otantikliğidir.

Bu Ayios İoannis efsanesinin Gregoryen ilahileri bağlamında bilinen bir miti anımsatması ilginçtir: buna göre Kutsal Ruh bir güvercin biçiminde, Gregoryen ilahilerin kökenleriyle ilişkilendirilen Büyük Gregorius'un kulağına müzik fısıldar.[99] Bu mitlere benzer biçimde bir ortaçağ Bizans öyküsü, 6. yüzyıl ilahi yazarı Romanos Melodos'a nasıl Theotokos (Meryem Ana) tarafından müzikalite (ya da güzel ses) armağan edildiğini anlatır. Bir Noel akşamı, Romanos Konstantinopolis'te Blahernai'deki (Ayvansaray) Panayia Kilisesi'nde uykuya daldığı sırada, Meryem Ana ona rüyasında gözükerek, bir tomar yutmasını buyurdu. Romanos uyandıktan sonra kürsüye çıktı ve öykünün ima ettiği gibi ilahi bir güçten esinlenmiş ünlü *kontakia*'larından birini söyledi.[100] Bu mitler ve göndermeler 19. yüzyılda birden bire ortaya çıkmadılar. Gene de bunlar, eski anlatıların ve simgelerin yeni duyarlılıkları yansıtacak biçimde birleştirilmeleri anlamında "icatlar" ve yeni geleneklerdi ve otantik bir dini gelenek söyleminin birer parçası haline geldiler.

İlahilerin Etnik Miras Olarak Yeniden Canlanması

Rum kilise müziğinin kökenlerine ilişkin tartışma heyecanlı ve sürekliydi. *Anatolikos Astir* gazetesi 1883'te Haziran ile Ekim ayları arasında, kimi müzik terim ve kavramlarının Asyalı-Arap-Fars kaynaklarını tartışan muganniler in makalelerini yayınladı. Yazarların ortak amacı Rum Ortodoksların kilise ve dindışı müziklerinde kullandıkları bu deyimlerin Arap ya da Osmanlı etkisi sonucu olmadığını savunmak ve kanıtlamaktı. Örneğin bir makalede yazar, neredeyse sözlük yazarı Kiryakos Filoksenis'in argümanını tekrarlayarak, kilise ilahilerinin *tererem* denilen *kratima* (tenuto) bölümlerinin, aslında imparatorluk sarayındaki törenlerde Bizans

99 Kenneth Levy, *Gregorian Chant and the Carolingians* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998), 4.
100 Ayirotis, *Συναξαριστής των Λαϊκά*, 109-110.

imparatorlarına söylendiğini iddia ediyordu. *Kratima* bir ilahinin melodisini uzatma ve "tutma" işlevi gören, anlamsız hecelerle *–terirem, terrere, titti* gibi– söylenen bir ezgi olup, Osmanlı müziğinde Farsi bir form olan bestelerdeki terennüme benzer. Rum Ortodoks kilise ilahileri uzmanları, kilise ilahilerinin *kratima* (çoğul: *kratimata*) bölümlerinin Osmanlı Türk egemenliğinin ayin müziği üzerindeki etkisini, belki de tüm diğer dinsel ezgi kategorilerinden daha çarpıcı biçimde yansıttığına inanmaktadırlar.[101] (PURL 4.1) Yazar bu nedenle bu tipik *kratima* vakasını ele almış ve *tererem* sözcüğünün, "kral" anlamındaki bir Latince sözcüğün değişmiş bir biçimi olduğunu, sözcüğün eski Roma'dan yeni Roma'ya [Konstantinopolis'e] geçerken Helenleştiğini kaydetmişti.[102] İzmirli muganni Misail Misailidis bir diğer makalede, İoannis Çeçis'in Konstantinopolis'in ele geçirilmesinden sonra kilise müziğinin Bizans müziğiyle tüm bağlantısını koparıp, bir Türk-Arap-Fars karışımı haline geldiği iddiasını reddediyordu. Çeçis ayrıca dindışı müzikteki *acem* denilen anarmonik *ihos*'un aslında Fars kökenli olduğunu da öne sürmüştü. Buna karşılık Misailidis gerek anarmonik, gerekse kromatik türlerin antik Yunan müziğinde mevcut olduğunu ve oradan geldiğini yazıyordu. Sonra şaka yollu devam ediyordu: "Küçük Asya'da, ulusal felaket nedeniyle, bugün Türkçe konuşan çok sayıda *omogenis* [Rum Ortodoks] vardır; onlara da Rum Ortodoks değil, Türk mü dememiz gerekir?"[103]

Bu tartışmaların oluşturduğu arka planı akılda tutarak, Yeorgios İ. Papadopulos'un *Simvole is tin Istorian tis par imin Ekklisiastikis Musikis* (Atina, 1890, Kilise Musikimizin Tarihine Katkılar) adlı eserindeki, modern Yunanların müzikal geçmişi hakkındaki görüşlerini sergileyen bazı ilginç bölümlere yönelmek istiyorum. Müzik konusundaki incelemeleri müziğin kökenleri ve tarihi hakkında bir anlatıyı içeren Başpiskopos Hrisanthos ile Foçalı Theodoros'un eserlerinden esinlenen Papadopulos, metnine

101 Manolis K. Hatziyakumis, *Η Εκκλησιαστική Μουσική του Ελληνισμού μετά την Άλωση (1453–1820)* (Konstantinopolis'in fethinden sonra Helenizm'in kilise müziği) (Atina: Araştırma ve Yayınlar Merkezi, 1999), 186.

102 "Περί των εν ταίς εκκλησίαις ψαλλομένων κρατημάτων" (Kiliselerde söylenen tenutolar hakkında), *Anatolikos Astir*, Haziran-Temmuz 1883.

103 "Εκκλησιαστικά. Συζήτησις" (Kilise meseleleri, tartışma). *Anatolikos Astir*, 5 ve 12 Ekim 1883.

Homeros döneminden ve klasik antikiteden müzikle ilgili anlatılar, antik Yunanların müziğe atfettiği öneme işaret eden sözel anekdotlarla başlar ve onların şair ve müzisyenlerinden alıntılar yapar.[104] Bunu yaparken o da, öncelleri gibi, Batıdaki müzik yazınını taklit etmeye çalışır; yazarların tümü, müziğin kökenlerinin belirleyicisi olarak Yunan mitolojisine ve Kitab-ı Mukaddes'e referanslarında, 18. yüzyılda Avrupa'da yazılan müzik tarihlerinin modelini izlerler.[105] Gerek Maditoslu Hrisanthos ve Foçalı Theodoros'un, gerekse Papadopulos'un yapıtları antik Yunan müzik incelemeleri geleneğiyle modern uygulama arasında bir köprü kurmuş ve bu değerli mirasın tanınması ve korunması isteğini sergilemişlerdir.[106]

Papadopulos'un kitabı Yunan romantik tarihyazımının temel ilkesini –Helenizmin kesintisiz sürekliliğini– benimsiyordu. Müzisyen tarihsel analizine kilise müziğinin kökeninin antik Yunan olduğunu söyleyerek başlıyordu; kitabın ana teması buydu. Fikrini daha da desteklemek için kilise ilahilerinin sistem ve kurallarının, antik Yunan komedisindeki şarkılar ve antik Yunan'daki sempozyumlarda icra edilen dans ezgilerindekilerle aynı olduğunu vurguluyordu.[107]

Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarının kitapta büyük yer tuttuğunu söylemeye gerek yoktur. Papadopulos, Ayios İoannis o Damaskinos'un yaşamına ve ilahi yazımı çalışmalarına büyük ilgi göstermiş ve onu müzik tarihinin dönemlendirilmesinde bir sınır taşı olarak kullanmıştı.[108] Daha da ilginci, Papadopulos ikinci kitabı *İstoriki Episkopisis tis Bizantinis Ekklisiastikis*

104 Önceki iki müzik tarihi Arşimandrit Hrisanthos'un *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής* (Büyük müzik kuramı), ed. Panayotis G. Pelopidis (Trieste: Michele Weis, 1832) yapıtının, "Αφήγησις περί Αρχής και Προόδου της Μουσικής" (Müziğin başlangıcının ve gelişiminin anlatısı) başlıklı ikinci bölümü ile muganni Foçalı Theodoros'un Kripis (Kilise müziğinin teori ve pratiğinin temeli) yapıtının, bir öncekinden kopya edilen ikinci bölümüydü. Bkz. Maditoslu Hrisanthos, *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής, I–LVII*, ve Foçalı Theodoros, "Αφήγησις Περί Αρχής και Προόδου της Μουσικής" (Müziğin başlangıcının ve gelişiminin anlatısı), *Κρηπίς του Θεωρητικού και Πρακτικού της Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Kilise müziğinin teori ve pratiğinin temeli), cilt. 2 (Konstantinopolis: Patriklik Yayınları, 1842) içinde, 1–32.

105 Katy Romanou Yunanistan'da müzik yazınının Batıdaki müzik yazınının tema ve örüntülerini izlediğini kaydetmiştir. Romanou, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης*, 6.

106 Age., 9.

107 Papadopulos, *Συμβολαί εἰς την Ιστορίαν*, 1, n. 1.

108 Papadopulos, *Συμβολαί εἰς την Ιστορίαν* (Tarihe Katkıları) üç bölümden oluşur: (a) "Havarilerin zamanından Ayios İoannis'e kadar Kilise Musikisi"; (b) "Ayios İoannis: Bizans Kilise Musikisinin Reformcusu"; (c) "8. yüzyıldan Günümüze Kilise Musikisi."

Musikis'dc (Bizans Kilisc Musikisinin Tarihscl İncelemesi) Yunan ulusal tarihyazımının üç parçalı dönemleştirmesini (eski-ortaçağ-modern), notasyonun evriminin "aşamalarına" dayalı çağlar olarak sınıflandırdığı kilise müziği tarihiyle birleştirmişti.[109] Yazar 12. yüzyıl kilise müzisyeni İoannis Kukuzelis'i, nota sisteminin gelişimine önemli katkıda bulunan 18. yüzyıl mugannisi Petros Peloponnisios'u ve Başpiskopos Hrisanthos'u ortaçağın ve modern dönemin işaretleri ve yeni müzik çağlarının başlatıcıları olarak saptamıştı. Böylece Kukuzelis'in zamanından Konstantinopolis'in ele geçirilmesine kadar olan süre (yak. 1100-1453) kilise müziğinin ortaçağ döneminin son evresini oluşturuyordu. Aynı şekilde, "modern dönemde" Petros Peloponnisios müzik tarihinde Hrisanthos'un yeni notasyonu icadına kadar yeni bir çağı (1730-1814) belirliyordu.

Papadopulos kilise müziği tarihine, Büyük İskender'in görkemli fetihleri ve bunun sonucu olarak Yunan kültür ve sanatlarının, özellikle de müziğin Doğuya yayılmasıyla başlamıştı. Triesteli Arşimandrit Efstratios Therianos'un incelemesine benzer biçimde ve Rudolf Westphal gibi önde gelen Batılı bilim insanlarından alıntılarla, antik Yunanların müziğinin Partlara ve Sasanilere, sonra da ilk halifeler zamanında Araplara geçtiğini öne sürüyordu. Kuşkusuz onun bu olağanüstü uzak geçmiş anlatısı ve Rum kilise müziğinin modlarının antik Yunan müziğiyle doğrudan bağlantılı olduğu ifadesi yeni bir şey değildi ve ulus için prestijli bir geçmiş yaratan ve modern Yunan kimliğinin Helenist köklerini vurgulayan Yunan ulusal söylemiyle uyum içindeydi. Belirtildiği gibi, Papadopulos'un anlatısında Hıristiyan öncesinden Hıristiyan geçmişe ve Hıristiyan ayin ve ilahilerinin ilk yüzyıllarına geçişte, Ayios İoannis o Damaskinos kilit kişilikti. Egemen söyleme uyan Papadopulos, Hıristiyanlıkla Yunan dili ve müziği arasında karşılıklı bir ilişki görüyordu. Bu ikincisi Hıristiyanlığın saf ve otantik biçimini koruyan bir araçken, Hıristiyanlık da Yunan etnisite, dil ve müziğinin hayatta kalmasını güvence altına almıştı. Papadopulos'un kitabı Yunanistan'daki, Yunan Ortodoks kilise müziğinin içinde hiçbir yabancı "kirlilik" olmayan, "otantik" bir Yunan etnik mirası olduğunu öne süren müzik söy-

109 Yeorgios İ. Papadopulos, *Ιστορική Επισκόπησις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Bizans Kilise Musikisinin Tarihsel İncelemesi) (Atina: Praksitelus, 1904).

lemine katkıda bulundu. Yunan/Rum Ortodoks ayin müziğine ilişkin söylemde son derece anti-Semitik imalar olduğunu da unutmamalıyız. Buna bir örnek olarak siyasetçi ve diplomat Aleksandros R. Rangavis'in Papadopulos'un kitabı hakkındaki çok olumlu yorumunu verebiliriz. Rangavis, kitabın önemli bulgular sağladığını ve Hıristiyan kilisesinin ne dilini ne de dini ayinlerini ve müziğini Yahudilerden almadığını kanıtladığını söylemişti.[110]

Konu Rus Ortodoks kilisesinin ayin müziğine gelince, Papadopulos özellikle etnomerkezci ve şovenist bir tutum sergiliyordu. Kitabında Yunan ulusunun Hıristiyanlığı ve onun ritüelini başta Ruslar olmak üzere diğer halklara taşımakta öncü olduğunu savunuyordu.[111] Kiev'in eski manastırlarında papazların ayinlerde çoksesli müziğe direndikleri ve Bizans kilise müziğini korumaya çalıştıkları haberini duymak, İstanbul'un Rum Ortodoks aydınları için sevindiriciydi.[112] Doğu Ortodoks ilahi söyleyişinin erken aşamalarıyla ilgili ipuçları bulmak umuduyla, erken Rus kilise müziği konusuna büyük ilgi gösteriliyordu. Bir örnek verirsek: Heybeliada Ruhban Okulunda öğretmenlik yapan Apostolos Hristodulos Kiev'den Patrik III. İoakim'e yazdığı mektupta, Rus kilise müziğinde mevcut kimi Yunan-Slav ezgilerine işaret ediyordu. Hristodulos ayrıca patriğe bu ezgilerin muhtemelen Yunan kilise müziğinin eski biçimlerine dayandığını, hatta Rumların bugün kullandığından farklı bir notasyonla kaydedildiklerini bildirmişti.[113] Rus kilise müziğine gösterilen bu ilgide gurur da söz konusuydu, çünkü bu müziğin kökenlerinin Bizans, dolayısıyla da Yunan olduğu iddia ediliyordu. İşte bu bağlamda 1883'te ünlü bir Rus müzikolog, Rus kilise, Bizans ve antik Yunan müzikleri arasındaki ilişki hakkında bir konferans vermek üzere İstanbul'a davet edildi.[114]

Rum Ortodoks Kilisesi ayin müziğinde askıda tutulan reform da, çoğu kez çoksesli kilise müziği yandaşlarının bir model olarak işaret ettikleri

110 Rangavis'in makalesi 1 Aralık 1890'da *Ethniki*'de yayınlandı. Bkz. Papadopulos, *Ιστορική Επισκόπησις της Βυζαντινής, η'*. Ayrıca Papadopulos'un Rum müziğinde Yahudi ve Roma mirasını ele alışı için bkz. *Συμβολαί εἰς την Ιστορίαν*, 36–44.

111 Papadopulos, *Συμβολαί εἰς την Ιστορίαν*, 227.

112 Age., 230.

113 Mektup 15 Ekim 1883 tarihliydi ve *Ekklisiastiki Alithia*'da yayınlanmıştı: yıl 4, cilt 19 (1884): 268-270. Bkz. Papadopulos, *Συμβολαί εἰς την Ιστορίαν*, 228.

114 "Η Ρωσική Εκκλησιαστική Μουσική" (Rus Kilise Musikisi), *Ekklisiastiki Alithia*, yıl 3, cilt 4 (19 Temmuz 1883): 1882–1883.

çağdaş Rus Ortodoks kilisesi müziğiyle yüzleşmeyi gerektiriyordu. Kilise müziğinde çokseslilliğin kullanımına şiddetle muhalefet eden Papadopulos, Mnimosini Cemiyetindeki bir konferansında, Rus kilise müziğinin "otantikliğine" karşı çıkmak için dinleyicilerine Rusların "geç" (10. yüzyılda) Hıristiyan olduklarını hatırlattı. Ayrıca, "Hıristiyanlığı kabul etmeden önce [Rusya'nın] kutsal bir müziği yoktu, bizim müziğimizi aldılar," diyordu. Sonra da kendine güvenle şöyle devam ediyordu: "Ama yine de öncü Hıristiyanlar ve ilk Ortodokslar olarak büyük bir sevinç duymak zorundayız çünkü, tüm kardeş Hıristiyan halklarımız arasında apostolik (yani bizzat havariler tarafından kurulmuş) ve katolik (yani evrensel) standartları (*tipon tis apostolikis ke katholikis archeotitos*) bir tek biz değişiklik yapmadan koruduk."[115]

Papadopulos'un kilise müziği tarihinin nasıl karşılandığını belirtmek de önemlidir. Kitaba tepkiler müzik ve ulusal kimlik konusunda değişik siyasi ve ideolojik konumlar bulunduğunu sergiliyordu. Örneğin, Papadopulos'un yalnızca "kilise müziği" ya da "kilise müziğimiz" terimlerini kullanmasına ve kitabın ne başlığında ya da başka bir yerinde "Helen kilise müziği" ibaresini kullanmamasına karşın, Yunanistan Kilisesi Kutsal Sinodu kitaba "Helen kilise müziğinin tarihsel özeti (*Elliniki ekklisiastiki musiki*)" olarak değiniyordu.[116] Ortodoks Patrik Dionisios, Athos Dağı cemaatine mektubunda, belki Papadopulos'un duruşuna daha uygun bir yaklaşım göstererek, kitabı yalnızca "kilise müziğinin" ya da "kutsal kilise müziğimizin" tarihi olarak duyurmuştu.[117] Öte yandan kilise müziğinin ulusal mirasın bir parçası olduğunu vurgulayan Antakya Patriği Gerasimos, "ulusal kilise müziğimiz" (*ethniki ekklisiastiki imon musiki*) ifadesini kullanmıştı.[118]

115 Papadopulos'un Mnimosini'deki konferansının tarihi 5 Şubat 1889'dur. Bkz. "Αδύνατος η Αντικατάστασις της Εκκλησιαστικής ημών Μουσικής δια της Ευρωπαϊκής Τετραφωνίας" (Bizim kilise müziğimizin yerine Avrupa'nın dört sesliliğini getirmek olanaksızdır), Papadopulos, *Συμβολαί είς την Ιστορίαν* içinde 499–538, 524–525'de.

116 Yunanistan Kilisesi 23 Temmuz 1890'da Yunan muganni ve müzisyenlerini abone olmaya teşvik için bir genelge yayınlayarak kitabı destekledi. Bkz. Papadopulos, *Συμβολαί είς την Ιστορίαν*, κε'–κστ'.

117 Patrik Dionisios'un Athos Dağı'na mektubu 25 Haziran 1887 tarihlidir. Bkz. age., κα'–κβ'.

118 Age., λα'–λβ'. Patrik Gerasimos'un mektubu 15 Mayıs 1890 tarihlidir. *Ethniki* sözcüğünün ilginç bir kullanımı için bkz. *ethniekklisiastiki musiki* terimini icat eden Ioannis Zografos'un daha önce sözü edilen *Μουσικών Απάνθισμα*'sı (1872) ζ', de.



Resim 7. Patrik III. İoakim Kutsal Yağın takdis edilmesi töreninde (1912). Kaynak: Kalan Müzik arşivi. Hasan Saltık'ın izniyle yayınlanmıştır.

Hıristiyan ritüel ve ayininin (ve kuşkusuz, Kutsal Kitap'ın dilinin) tarihsel Helenleşme süreci, kilise müziğini etnik miraslarının bir parçası olarak gören 19. yüzyıl Yunan aydınlarına güçlü bir argüman sağlıyordu. Yunanistan Pire'de bir lise müdürü olan Athanasios Petridis 1902'de havarilerin Yunancayı İbranice ve Latinceye tercih ettiklerini söyleyerek, Hıristiyan kilisesinin Helenleşmesini kaydetmişti. Papadopulos'un yazdıklarıyla uyum içinde Petridis, Hıristiyanların en eski zamandan beri ayinlerinde Yunan dini müziğini kabul ettiklerini ve antik Yunancanın prozodisinden ve şiir vezinlerinden hiçbir zaman sapmadıklarını yazmıştı.[119]

119 Athanasios Petridis, "Η Εκκλησιαστική Μουσική Διατί Ονομάζεται Εθνική και Βυζαντινή" (Kilise müziğine neden ulusal [*ethniki*] ve Bizanslı denmektedir?), *Formiks*, no. 17, 10 Haziran 1902.

19. yüzyılın son çeyreğinin belirleyici özelliği, Batı eğitimli bilim insanlarının ve aydınların kilise müziğinin güncel durumuna ve ilahilerin icrasına ilişkin iddialarını çürütmeyi amaçlayan geleneksel ilahi söyleyişi destekçilerinin sergilediği savunmacı havaydı. Birinci grubun orijinalliğini yitirmiş ve "Arap-Fars-Türkleşmiş" bir kilise müziği iddialarına karşı, ikinci grup kilise müziğinin eskilerin müziğiyle akrabalığını vurgulayarak, onun için prestijli bir geçmiş yaratmak istiyordu. Dolayısıyla muganni Kiryakos Filoksenis, kilise müzisyeni Arşimandrit Efstratios Therianos ve muganni ve müzik tarihçisi Yeorgios İ. Papadopulos'un yazıları ve yayınlarına bunu akılda tutarak bakmak gerekir. Tüm bu yoğunlaşmış yayınlar ve tartışmalar, geleneğin anlam ve içeriğini tartışıyor ve yaratıyordu. Ancak, kilise müziğinde bu müziğin sistemini sağlam temellere dayandıracak, aynı zamanda da ayin müziğinin icrasını iyileştirecek olası bir reform için, kendilerini Konstantinopolis'in Büyük Kilisesinin [Patrikhane Kilisesinin] temsilcileri olarak gören önde gelen muganniler antik müzikal kaynaklara değil, kendi kolektif bilgilerine ve icra içinde kazandıkları tecrübeye başvurdular.

Geleneğin Restorasyonu için Modernleştirme: Patrik İoakim ve Psaltirion

Patrik III. İoakim'in (1878-1884, 1901-1912) merkezi Rum Ortodoks Patrikhanesi olan bir "Ortodoks Milletler Topluluğu"[120] fikrini savunduğunu ve desteklediğini söylemek yanlış olmayacaktır. Patrikhane, Osmanlı hükümeti, Yunanistan devleti ve (1870'den sonra) Bulgar Ekzarhlığının yarattığı zorluklara karşı Ortodoks Hıristiyan nüfusların idaresinde bu milletler birliğinin haklarına sahip çıkacak ve bunları koruyacaktı. III. İoakim Rum milletinin başı olarak etnik kimlik kavramsallaştırmalarıyla arasına mesafe koydu ve Rum Ortodoks Patrikhanesini ekümenik anlamda tüm Ortodoksları birleştiren bir dinsel geleneği koruyup, geliştirecek tek kurum olarak güçlendirmeye çalıştı. Doğu Ortodoks Kilisesinin müzik geleneğine özellikle dikkat çekti ve merkezi olarak Konstantinopolis/İstanbul'a odaklanacak bir ekümenist söylem geliştirdi.

120 Özellikle bkz. Paschalis M. Kitromilides, *An Orthodox Commonwealth: Symbolic LegaciesandCultural Encounters Southeastern Europe* (Aldershot, UK: Ashgate Variorum, 2007) içinde.

Yunanistan'daki Ortodoks Kilisesinin 20. yüzyıldaki kurumsal tarihi bize kiliseyi modernleştirmek isteyen kilise reformcularının çoğu kez yenileştirme yaptıklarını inkâr ettiklerini öğretmiştir. Dahası, bunlar geleneğe bağlılıklarını ilan ederken, aynı zamanda da tehditkâr yabancılara işaret ettikleri hararetli bir söyleme giriştiler.[121] Bu bize bir yandan kilise müziğini yeniden "otantik" biçimine kavuşturmaya, öte yandan onu çağdaş duyarlılıklara ve gereksinimlere uyarlamaya çalışan İstanbullu kilise müzisyenlerinin kullandığı gelenek söylemini anımsatmaktadır. Patrik III. İoakim 1881'de İstanbul'un önde gelen Rum Ortodoks mugannilerinden oluşan bir musiki komisyonu kurdu ve onlara "kilise müziğinin yeniden düzenlenmesi ve düzeltilmesi ve antik müzikte var olmayan yabancı ezgilerden arındırılması (*katharismos*)" görevini verdi.[122] Patriğin girişimi muhtemelen, Avrupalılaşmış ayin müziği talebiyle geleneksel teksesli ilahi söyleyişinin muhafaza edilmesini tehdit eder görünen kentin Rum Ortodoks orta sınıflarına bir tepkiydi. Onun görüşüne göre bu ilahi söyleyişinin iyileştirilmesi, "sonradan" nüfuz eden kültürel etkilerden temizlenmesi ve "ulusal" bir miras olarak kucaklanması gerekiyordu.[123]

Tahmin edilebileceği gibi Musiki Komisyonunun üyeleri o dönemde İstanbul'un en önde gelen kilise müzisyenleriydi; daha önemlisi Batı müziğinde eğitim görmüşlerdi ve bu konuda bilgiliydiler. Komisyon üyeleri şunlardı: Germanos Afthonidis; Andreas Spatharis;[124] Patrikhane Başmugannisi Yeorgios Violakis; İoasaf Rossos; Pera'daki İsodia Kilisesi Başmugannisi Efstratios Papadopulos ve Boğaz'daki Neohori/Yeniköy Ortodoks kilisesi

121 Bkz. Anastassios Anastassiadis, "An Intriguing True-False Paradox: The Entanglement of Modernization and Intolerance in the Orthodox Church of Greece," *Orthodox Christianity in 21st Century Greece*, ed. Victor Roudometof ve Vasilios N. Makrides (Aldershot, UK: Ashgate, 2010) içinde, 39–60.

122 "Η Περί της Εκκλησιαστικής Μουσικής Μέριμνα" (Kilise müziğine özen), *Ekklisiastiki Alithia*, yıl 1, cilt 3, 10 Haziran 1881, 47–48.

123 Age., 47.

124 Andreas Spatharis'in biyografisini yazan Elef. Th. Kasianis, Spatharis'in İoakim'in sadık bir destekçisi olduğunu söylüyordu; İoakim'in kendini on iki yıl Athos Dağı'na kapamasından sonra Konstantinopolis patrikliği tahtına geri dönmesi için güçlü bir mücadele vermişti; Elef. Th. Kasianis, *Ανδρέας Σπαθάρης: Ο Φαναριώτης Διδάσκαλος του Γένους και Ποιητής (1837–1901)* (Andreas Spatharis: Ulusun Fenerli öğretmeni ve şairi (1837-1901) (Atina, 1976), 28. "İoakimci" ve "İoakim karşıtı" terimleri için bkz. Konstantinos P. Spanudis, *Ιστορικαί Σελίδες: Ιωακείμ ο Γ΄* (Tarihten Sayfalar: İoakim III) (Konstantinopolis: Tipis Adelfon Gerardon, 1902), 54.

Başmuganni Nikolaos İoannidis.[125] Musiki Komisyonu III. İoakim'in 1884'te istifasından sonra da çalışmalarını sürdürdü.[126] 15 Haziran 1885'te Patrik IV. İoakim'e sunulan raporun gösterdiği gibi, komisyona iki yeni üye katılmıştı: muganni Panayotis Kilçanidis ve N. İoannidis'in ölümünden sonra komisyon sekreteri olan Yeorgios Progakis.[127] Kilçanidis'in neden III. İoakim'in patriklik dönemi sırasında komisyona katılmadığı belli değildir. Bunun nedeni Kilçanidis'in müzik konusundaki titiz, ama göründüğü kadarıyla "verimsiz" araştırmaları ile müzik kuramı hakkındaki tartışmaları ve ünlü Banker Dimitrios Paspallis ile daha önceki anlaşmazlığı olabilir. Belli ki III. İoakim acil olduğunu düşündüğü kilise müziğinde reform konusunda pragmatik bir tutum benimsemiş, ama bu bazılarınca sorgulanmıştı. Otuz yıl sonra bile İoakim'in Kilise'nin müzik kurumlarını iyileştirme uğraşısı ve müziğin "bilimsel" biçimde reformunu dayatması, onu muganni lerle karşı karşıya getiren çabalar olarak hatırlanıyordu. [128]

Musiki Komisyonu üyeleri çok sayıda toplantının ardından, kilise makamlarının mikrotonlarını doğru biçimde icra edecek bir org ya da *psaltirion* yapmaya karar verdiler. Patrik III. İoakim, komisyon üyelerince yeniden belirlenecek "oktavın ilmi surette aralıklara ve seslere bölünmesine" dayanacak olan psaltirionun yapımına onay verdi.[129] Musiki Komisyonu

125 "Η Περί της Εκκλησιαστικής Μουσικής," 47.

126 III. İoakim patriklik tahtını, Osmanı hükümetiyle aralarında Ortodoks din adamlarının kilise dışı meselelerde yargılanmaları dahil birkaç konuda anlaşmazlığa düşmesi sonucu 1884'te terk etti. Bkz. Haris Exertzoglou, "Το Προνομιακό Ζήτημα" (Ayrıcalıklar sorunu), *Ta Historica* 16 (1992): 65–84, 67'de; Vangelis C. Kechriotis, "The Modernization of the Empire and the Community 'Privileges': Greek-orthodox Responses to the Young Turk Policies," *The State and the Subaltern: Modernization, Society and the State in Turkey and Iran*, ed. Touraj Atabaki (Londra: I. B. Tauris, 2007) içinde, 56–58. İoakim Makedonya ve Trakya'da eğitimsel meselelerin kontrolü ve metropolitlerin atanmasıyla ilgili olarak Yunanistan'daki Trikupis hükümetiyle de ters düşmüştü. Özellikle bkz. Evangelos Kofos," Patriarch Joachim III (1878-1884) and the Irredentist Policy of the Greek State," *Journal of Modern Greek Studies* 4 (Ekim 1986): 107-120.

127 Rapor, *Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής εκπονηθείσα επι τη βάσει του Ψαλτηρίου υπό της Μουσικής Επιτροπής του Οικουμενικού Πατριαρχείου εν έτει 1883* 'te yayınlandı (*Psaltirion*'u temel alarak kilise müziğinde temel eğitim, Ekümenik Patrikliğin Musiki Komisyonu, 1883) (Atina: Kultura, 1978; ilk baskı Konstantinopolis: Patriklik Yayınları, 1888), 3-6.

128 Bkz. "Ο Πατριάρχης Ιωακείμ ο Γ' και η Εθνική Μουσική" (Patrik III. İoakim ve ulusal müzik), *Musiki* (1912): 340, Antonios Chatzopoulos, *Η Βυζαντινή μουσική παιδεία στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο και 20ού αιώνα* (19. ve 20. yüzyıllarda Konstantinopolis'te Bizans müziği eğitimi) (Aleksandrupoli: Αυτοέκδοση (özel yayın), 2010), 131'den naklen.

129 Patriklik Yazışmaları: Kodeks A' 52, no. 205, 16 Ocak 1882.

hesaplamalarını mevcut sözel geleneğe dayandırdı ve daha önceki herhangi bir kuramdan esinlenmediğini kaydetti.[130] Daha açıkçası, komisyondaki muganniler aralıkları belirlerken kendi işitme duyularına güveniyorlardı. Daha sonra bu aralıkları hareketli perdeleri olan bir ses ölçer (monochord) üzerinde ürettiler ve aralık değerlerini matematiksel olarak sabitlediler.[131]

Musiki Komisyonunun bu projesi ünlü İstanbullu Rum Ortodoks tüccar Stefanos Zafeiropulos tarafından destekleniyordu. Zafeiropulos kilise müziğinin iyileştirilmesiyle ilgili değişik amaçlarda ve Patrikhane Musiki Okulunun finansmanında kullanılmak üzere 300 Lira bağışladı. Patrikhanenin periyodik yayınlarında ayin müziğinde reform ve iyileştirme konusuna, bu müziği yabancı (Arap-Fars-Osmanlı ve daha sonra Avrupa) etkisinden arındırma görevi vurgulanarak dikkat çekildiğini unutmamalıyız. Böylece varlıklı toplum mensuplarının işbirliği güvenceye alınıyordu. Zafeiropulos'un bağışının üçte biri yeni çalgı aletinin bir Avrupa fabrikasında üretimine ayrıldı; bu, kilise müziğini "yıkıcı yabancı etkisinden" kurtarmak ve "müzik yasalarına canlılık ve yaşam" katmak için yaşamsal önemde bir adım olarak savunuluyordu.[132]

Germanos Afthonidis, Musiki Komisyonunun taşıyıcı gücü ve kilise müziğinde reformun baş mimarıydı.[133] Afthonidis'in reform vizyonuna yaşayan pratikler kılavuzluk ediyordu; bir seferinde şunu söylemişti: "Kutsal müziğimizin sanatında her şey pratikten oluşur, tüm diğer sanatların

130 *Στοιχειώδης Διδασκαλία*, 11: "Daha önce kullanılan tüm kuramlardan uzak duran Komisyon, açıkça deneysel bir yol izlemiş ve birçok deneyden sonra giderek gamın niteliği teyit edilmiştir."

131 Komisyon üyeleri Hrisanthos'un ampirik telli çalgılara perde boğumu takma yöntemini özellikle eleştirmişlerdi. Bkz. K. Romanou, "Keyboards for the Eight Echoi," *Mousicologia* 7–8 (1989): 17–46. Ayrıca bkz. *Στοιχειώδης Διδασκαλία*, 9–10. Komisyondaki müzisyenler ayrıca deneylerinin kilise ve dindışı şarkılarda kullanılan aralıkların, Avrupa'daki yakın tarihli akustik kuramlarıyla da –yani Ernst Naumann, Hermann von Helmholtz ve Jamin Bouty'nin kuramlarıyla- tek "melodik şema" olarak kabul edilen pitagoras aralıklarıyla aynı olduklarını kanıtladığını bildirmişlerdi; bkz. *Στοιχειώδης Διδασκαλία*, 17. Raporda adı geçen yapıtlar şunlardı: Ernst Naumann, *Über die verschiedenen Bestimmungen der Tonverhaeltnisse* (Leipzig, 1858); Hermann von Helmholtz, *Lehre von der Tonempfindungen* 4. baskı (Braunschweig, 1877; ilk baskı 1863); Jamin Bouty, *Acoustique* (Paris, 1879).

132 Patriklik Yazışmaları: Kodeks A' 53, no. 439, 31 Ocak 1883.

133 Bkz. Samuel Baud-Bovy, "Bourgault-Ducoudray et la musique grecque ecclésiastique et profane," *Revue de Musicologie* 68, no. 1/2 (1982): 153–163. Yeorgios İ. Papadopulos da Germanos Afthonidis'in, matematikçi Andreas Spatharis ile birlikte *psaltirion*'un mimarı olduğunu kaydetmişti. Bkz. Papadopulos, *Συμβολαί εἰς την Ιστορίαν*, 449.

aksine, pratiğin kuramsal yasalara uygulanması yerine, kuram pratik aracılığıyla öğrenilir."[134] Onun öncü rolü yakın arkadaşı İlias Tantalidis'e yazdığı mektubu düşündüğümüzde daha da açık hale gelmektedir; Afthonidis bu mektupta antik Yunan müziği araştırmalarının sonuçlarını test etmek için, Fransız müzik bilimci Vincent'in yaptığı orga benzer, çeyrek tonları temel alan bir müzik aletine gerek olduğuna değinmişti.[135]

Patrikhane Musiki Komisyonunun, daha sonra risale olarak da yayınlanan 15 Haziran 1885 tarihli raporu birçok açıdan aydınlatıcıdır. Rapor, Doğu Kilisesi'nin geleneklerinin bütünlüğünü ve aynılığını vurgular –bunlar arasında bölünmüş Ortodoks *genos*'unu birleştirici unsur olarak görülen ilahi geleneği de vardır. Bu, Avrupa müziğine "geleneği" yozlaştıran düşman olarak işaret eden, dikkat çekici bir Batı karşıtı söylemle yan yana getirilir:

> Doğuda, Ortodoks Doğu kiliselerinin var olduğu her yerde, geleneğin (*paradosi*) gücü kutsal melodinin özünü saf ve bozulmadan korumuştur. Filistin topraklarından Mısır'a kadar gelenek –üç diyatonik, kromatik ve anarmonik türüyle, perde aralıkları, bemol ve diyezleri, sekiz ana modu ve bunların kollarıyla– Suriye'de Romanya'da olduğu gibi, Sırbistan'da Epirus-Tesalya'da olduğu gibi, Girit'te Athos Dağı'nda olduğu gibi, Filistin, Bulgaristan ve Kıbrıs'ta Mora'da olduğu gibi aynı biçimde icra edilir. Diğer sözcüklerle gelenek, Avrupa müziğinin saldırısının onu zayıflatmadığı her yerde, sağlam, aynı ve güçlü biçimde korunmuştur.[136]

Rapor, Avrupa müziğinin tampere edilmiş aralıklarına sürekli maruz kalınmasının, doğu müziğinin küçük aralıklarıyla tanışıklığa ve bunları işitme yeteneğine zarar verdiğini belirtiyordu.[137] Mugannilerin raporu bu iddiayı desteklemek için, yirmi yıl önce antik Yunan müziğinde

134 Germanos Afthonidis, "Περί της Ελληνικής ιεράς μουσικής κατ'αντιπαράθεσιν προς την ευρωπαϊκήν, υπό την έποψιν της τέχνης" (Sanat açısından Rum dini müziğinin Avrupa müziği ile karşılaştırılması), *Hronos: Epetiris tu Neologu (Hronos: Annual of Neologos)*, yıl 2 (Konstantinopolis, 1871): 84-99, 87'de.
135 Baud-Bovy, "Bourgault-Ducoudray," 157.
136 *Στοιχειώδης Διδασκαλία*, 12.
137 Age., 8.

kullanılan küçük tonların estetik etkisinin ortalama düzcyde rafine bir kulak tarafından bile algılanabileceğini savunan Alman doktor Hermann von Helmholtz'un araştırmasına atıfta bulunuyordu.[138] Bu tür şikâyetler Rum Ortodoks kilise müziği icracılarıyla sınırlı değildi; genel olarak Osmanlı müzisyenleri makam sistemine dayalı müzikteki (Rum *ihos* ve Ermeni *khaz* sistemleri gibi) küçük aralıkların özgünlüğünü ve bunları doğru icra etmenin önemini tekrar tekrar vurguluyorlardı. Çoğu kez, doğu müziğini piyano gibi tampere edilmiş aralıklı müzik aletleriyle çaldıkları ya da dinledikleri zaman, estetik bir tatmin elde edemediklerini söylüyorlardı.[139]

Dolayısıyla Musiki Komisyonunun çalışmalarının gerçek odak noktası, 19. yüzyıl başlarında yaşayan reformcu Başpiskopos Hrisanthos'un belirlediği, hatalı olduğu söylenen aralık sayı ve büyüklüklerini "düzeltmekti." Hrisanthos'un oktavı altmış sekiz aralığa bölme uygulamasını reddeden komisyon, aralık oranlarını düzeltti ve otuz altı aralıktan oluşan yeni bir tonal bölümleme oluşturdu; bu, kolaylıkla iki katına çıkarılıp, Aristoksenos'un yetmiş iki aralığına ulaşılabiliyordu.[140] Muganniler psaltirion'u yaptılar ve kilise ezgilerinin doğru icrasını sağlamak ve entonasyon sorunlarını çözmek için bir araç olarak kullanılmasını tavsiye ettiler.[141] Yaptıkları psaltirion sekiz *ihos'un* dizilerini üretebiliyordu. Patriğin onayıyla alet yal-

138 Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (Braunschweig: Vieweg und Sohn, 1863). Belli ki İstanbul'daki Rum Ortodoks müzisyen ve muganniler Helmholtz'un çalışmasını biliyorlardı. 131. notta belirtildiği gibi, *Στοιχειώδης Διδασκαλία, 17'de Die Lehre von den Tonempfindungen*'un daha geç bir baskısına (1877) atıfta bulunulmaktadır. Müzik kuramı ve akustik hakkındaki diğer Almanca kitaplara da referansları dikkate alırsak, bu yapıtlardaki fikirleri Musiki Komisyonuna Almanya'da eğitim görmüş fizik-matematik öğretmeni Andreas Spatharis'in tanıttığını varsaymak yanlış olmayacaktır.

139 Rauf Yekta, "Musique orientale" (Péchrev dans le mode Ouchak; Péchrev dans le mode Paucélik), *La Revue Musicale*, yıl 7, no. 8 (15 Nisan 1907), 213, İlhami Gökçen, Rauf Yekta'nın Fransızca Musıki Yazıları (Ankara: Ürün Yayınları, 2007) içinde.

140 Dimitris E. Lekkas, "Η διατονική βάση της Βυζαντινής μουσικής: συστημική δομική προσέγγιση" (Bizans müziğinin diyatonik temeli: Sistemik ve yapısal bir yaklaşım), *Polyphonia* 8 (İlkbahar 2006): 7-33. Lekkas Patriklik Musiki Komisyonunun sunduğu "düzeltilmiş" oranların görünüşte muğlak ve kuramsal açıdan kuşkulu bir matematiksel işleme dayandığını ve komisyon üyelerinin bu tonal ayrımın dönemin en iyi muganniler ince onaylandığı iddiasına rağmen, aslında akustik olarak Hrisanthos'un belirlediklerinden ayırt edilmesinin olanaksız olduğunu öne sürmüştür.

141 Andreas Spatharis daha önceki bir tarihte bir çalgı aleti kullanma gereğini vurgulamış, çalgı aleti kullanmayan bir müzikte aralıkların yok olduğunu kaydetmişti. *EFSK* 9 (1874-1875): 226-229, komisyonun 16 Şubat 1875 tarihli oturumunun tutanakları.

nızca öğretim amacıyla kullanılmak üzere Altıncı Patriklik Musiki Okuluna yerleştirildi.[142]

Bir müzik aletinin kullanımı dini müzik eğitimi sınırları içinde kalmalıydı, oysa bunun mantıksal sonucu aletin kilise ayinlerinde de kullanılmasıydı. Kilise yasalarının ayin yapılırken herhangi bir müzik aleti kullanımını yasakladığı iyi bilinmektedir. Yunanistan'daki yetkililerin kilise ayinlerine Batı kökenli uygulamaların sokulması konusundaki tutumlarının, patriklik yetkililerinin katı yaklaşımına göre daha hoşgörülü olduğu anlaşılmaktadır. 1894'te muganni ve Atina'daki Rizarios Kilise Okulunda Bizans müziği öğretmeni İoannis Th. Sakellaridis, ayin müziğinde hem müzik aletleri, hem de çoksesli koro kullandığı için ceza olarak mugannilik görevinden atıldı. Atina Piskoposu Germanos Kalligas, Sakellaridis'in okuldaki görevinden de çıkarılmasını istedi. Ancak Sakellaridis'in muganni ve müzik öğretmeni olarak faaliyetlerine getirilen yasak uzun sürmedi, çünkü beş yıl sonra Rizarios yönetiminden öğrencilerinin kullanımı için bir org satın alınmasını talep ediyordu. Aynı zamanda Pentapolis Metropoliti olan Rizarios'un müdürü Nektarios [1961'de aziz ilan edildi] bunun resmi kilisenin kızgınlığına yol açacağı kaygısındaydı. Ama, belki de Atina'daki ayin müziğinde çokseslilik kullanımına daha esnek yaklaşımın bir göstergesi olarak, müdür Nektarios Sakellaridis'e mektubunda orgun alınmasına – dolayısıyla Sakellaridis'in büyük çoksesli korolarına– esas olarak, taşra bölgelerinde muganninin bestelerini icra edebilecek büyük korolar oluşturulmasının imkânsızlığı gibi pratik nedenlerle karşı çıkıyordu.[143]

19. yüzyılda dönemin insanları çoğu kez kilise ayinlerinin çok uzun olduğundan, bu nedenle de halkın kiliseye gitme hevesini kırdığından yakınıyorlardı. Kilise ayinlerinin uzunluğu muhtemelen ritüel uygulamasında giderek değişiklikler olmasının bir sonucuydu; bunlar arasında dini törenlerin kurallarla belirlenen düzenindeki değişikliklerle zamanla ayin

142 Bu psaltirion 1898'de, Patrik Konstantinos döneminde tamir edilmiş ve oktavı genişletilmişti. Psaltirion'un bir betimlemesi için bkz. Romanou, "Keyboards for the Eight Echoi," 17-46: "Psaltirion'un bir org mekanizması vardı, borulardaki üfleme pedalların harekete geçirdiği körüklerle sağlanıyordu."

143 Arşimandrit Kleopas Strongylis, *Ο Άγιος Νεκτάριος Πενταπόλεως και Η Ριζαρείος Εκκλησιαστική Σχολή, 1894–1908* (Aziz Nektarios Pentapoleos ve Kilise Okulu Rizarios, 1894-1908) (Atina: Idrima Rizariu Ekklisiastikis Sholis, 2008), 138-141.

sırasında söylenen ilahilerin temposundaki yavaşlama vardı. Bu nedenle ayin sırasında söylenen ilahilerin tashihi ve cemaatin yaşamında ve duyarlılıklarındaki değişikliklere uygun hale getirilmesi gerektiğini düşünenler vardı. Musiki Komisyonunun ayin müziğinin standart ve üniform hale getirilmesi çabalarının yanı sıra, kilise ilahilerinin tempolarını değiştirip, bir metronom kullanımıyla bunları sabitlemesinin nedeni de kısmen buydu.

1881 Patriklik Musiki Komisyonunun kazanımlarının değerlendirilmesi bugün hâlâ Rum müzisyenleri meşgul etmektedir ve bu kitabın kapsamının ötesinde bir konudur. Önceki sayfalarda müzikte reform tartışmasını araştırıp, bunun aktörlerini, kollektif bir gönüllü girişimin –yani, Helen Musiki Cemiyetinin– simgesel boyutlarını ve bu aktörlerin müzik mirası ve gelenek hakkında örtüşen ve farklı önceliklerini tahlil ettim. Toplum üyeleri kendi estetik tercihleri, Kilisenin doğru ayin müziği âdetleri ve belirgin biçimde hayal edilen bir etnik-dinsel benlik kazanma istekleri arasında doğmakta olan çelişkileri çözümlemek meselesiyle karşı karşıya kalmışlardı. 19. yüzyılın ikinci yarısında kilise müziği giderek daha fazla bu benliğin önemli işaretlerinden biri olarak algılanmaya başlanmıştı. Ne var ki, özellikle Rum Ortodoksların üst tabakası, icralarını düzensiz, dar görüşlü ve gelişigüzel bulduktları teksesli ilahilerin yerine Avrupalılaşmış ayin müziğini getirmek istiyordu. İstanbul'daki patrikhane yetkilileri bu "tehdidi" görerek kolları sıvamaya ve yerel mugannilerin yardımıyla geleneği restore etmek (ya da yeniden icat etmek) ve kilise ilahilerinin icrasını sistematize edip, standartlaştırmak için önlemler almaya karar verdiler. Bunu yaparken, kamuoyuna çalışmalarının ve yöntemlerinin bilime dayalı olduğunu duyuruyorlardı. Bu şaşırtıcı değildi, çünkü sanayi devrimi ötesi çağda, bilim her türden reformcunun dilinde değişmez bir motifti. Böylece bir gelenek söyleminin temsilcileri haline gelen, aydınlardan ve yerli mugannilerden oluşmuş bir koalisyon teksesli ilahiyi etnik-dinsel birliğin gerçek geleneği olarak benimsedi ve halihazırdaki uygulamayı düzelterek buna yeniden hayat vermeye çalıştı.

Beşinci Bölüm

MÜZİK VE ULUSAL KİMLİK

Müzik ve onun ulusu temsiline ilişkin söylem aslında, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında, Yunanlığın anlamı ve Doğu ve Batı kavramları üzerinde uzlaşmaya çalışan Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan Rum Ortodoksların kendi kimlikleri hakkındaki daha geniş bir söylemin parçasıydı. Rum Ortodoks eğitimli seçkinler geleneksel kilise ilahileriyle anonim halk müziğini, *ethnos*'un (etnik-dinsel toplumun) belleğinin ve otantik benliğinin iki ana muhafaza deposu olarak sunuyorlardı. Kuşkusuz *ethnos*'un sınırları Osmanlı Anadolu'su ile Balkanlar'da yaşayan Ortodoks Hıristiyan nüfusları kapsıyordu ve Rum Ortodoks milletin liderleri Yunan dili ve kültürüyle Ortodoks inancını bu toplumlara yayma hedefini güdüyorlardı.

Burada sözü edilen etnik-dinsel cemaatin uluslaşması, ulus devletin desteğini alan milliyetçilikten farklıdır. Osmanlı İmparatorluğu'nun Ortodoks Hıristiyan nüfuslarının büyük kesimleri kendilerini Yunan Devleti'nin irredantizmiyle özdeşleştirmiyorlardı. Aslında Anadolu'da yaşayan Rumların genelde kendilerini Yunan ulusunun uzantıları olarak görmekten çok uzak olmalarının yanı sıra, bunları bütünleşmiş dindaş cemaatleri olarak görmek de mümkün değildir. Bu cemaatlerin birçoğunda ortak dil Rumcanın ve Ortodoks inancının birleştirici ve homojenleştirici rolü kısıtlıydı.[1] Dahası, özellikle Türkçe konuşan Ortodoks Hıristiyanlar arasında yöre, doğum yeri, meslek ve farklı dini pratikleri kaynaştıran tecrübeler bireylerin günlük yaşamları ve seçimlerinde, uzak siyasi varlıklara ve birlikteliklere duyacakları hayali bağlardan daha belirleyiciydi.

20. yüzyıl başında etnik milliyetçilik, irredantizm ve şiddet imparatorluk halkları üstünde çok büyük psikolojik ve ideolojik etki yaptı. Trajik sonuçlara yol açan kitlesel tehcirler ve şiddet, etnisiteleri yeniden tanım-

1 Osmanlı ve Yunan tebaası arasında milliyetin bölücü rolü ve çelişkiler için bkz. Ayşe Ozil, *Orthodox Christians in the Late Ottoman Empire: A Study of Communal Relations in Anatolia* (Londra: Routledge, 2013; *Anadolu Rumları; Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde Millet Sistemini Yeniden Düşünmek*; İstanbul: Kitap Yayınevi, 2016), 98-117.

ladı ve onları birbirlerinden sızdırmaz sınırlarla ayırdı. Diğerleri arasında 1897'deki Osmanlı-Yunanistan Savaşı gibi olaylar imparatorluğun cemaatler arası ilişkilerinin dayandığı içkin varsayımları ve alışkanlıkları etkiledi[2] ve etnik-dinsel grupların kendilerini giderek daha çok kültürel açıdan homojen biçimde görmelerine ve ötekilerden farklılıklarını daha vurgulu bir biçimde ifade etmelerine neden oldu.

Farklılık Yaratmak, Farklılıkları Sahiplenmek ve Uzlaştırmak: Osmanlı Müziğinin Zorlu Sınavı

Osmanlı İmparatorluğu'nda müzik yapımı ve sarayın ve seçkinlerin buna hamiliği her zaman çok etnisiteli ve çok dinli olmuştu. Özellikle 17. yüzyılda ortaya çıkan hanendelerin, bestecilerin ve çalgıcıların bazıları gayrimüslimlerdi.[3] Bir sonraki yüzyıldan müzik kuramı ve geleneksel makam sistemi üzerine değişik bilimsel çalışmalar hazırlayan Rum Ortodoks ve Ermeni müzisyenler tanıyoruz.[4] 19. yüzyıl sonunda saray müzik yapımındaki inisiyatifini kaybetti ve bu inisiyatif ticari alanlara geçti. Birahaneler ve gazinolar gibi yeni eğlence yerleri değişik etnik ve dinsel kökenli müzisyenleri bir araya getirdi. İstanbul, İzmir ve diğer büyük kentlerdeki musiki cemiyetleri, müzik dükkanları, gazinolar ve kayıt stüdyolarında müzisyenler birlikte müzik yapmakla kalmayıp, diğer etnik ve kültürel arka plandan gelen meslektaşlarının mesleki becerilerini de özümsediler.[5] Örneğin, Aristomenis Kaliviotis'in İzmir için anlattığı gibi, kentin meyhane, kafe ve birahanelerinde sahneye çıkan popüler Rum orkestralarına (genelde bunlara *estudiantina* deniyordu) sık sık Ermeni, Yahudi ve Türk müzisyenler de katılıyorlardı.[6] 20. yüzyılın ilk on yılından itibaren de, yerel gramofon

2 Nicholas Doumanis, *Before the Nation: Muslim-Christian Coexistence and Its Destruction in Late Ottoman Anatolia* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 2–3.

3 Walter Feldman, *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition, and the Early Ottoman Instrumental Repertoire* (Berlin: International Institute for Traditional Music, 1996), 9.

4 Bkz. Eugenia Popescu-Judetz, *Tanburî Küçük Artin: A Musical Treatise of the Eighteenth Century* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2002).

5 Geç Osmanlı ve erken cumhuriyet İstanbul'unda çok etnisiteli müzik yapımı için bkz. Maureen Jackson, *Mixing Musics: Turkish Jewry and the Urban Landscape of a Sacred Song* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2013).

6 Aristomenis Kaliviotis, *Σμύρνη: Η Μουσική Ζωή 1900–1922: Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων* (İzmir: Müzikal Yaşam, 1900-1922: Eğlence, müzik dükkanları, kayıtlar) (Atina: Music

şirketlerinin kayıt stüdyolarında çeşitli etnik gruplardan müzisyenler birlikte müzik yapmak üzere buluştular. Müzisyenler böylece mesleki bağlar oluşturup, bunları güçlendirdiler ve aynı zamanda farklı müzik tür ve tarzları hakkında bilgiler edindiler. Dönemin popüler ve eğlence müziği düzeyindeki bu etkileşim kuşkusuz popüler ile eğitimli müzik arasındaki yapay sınırı aştı. Eğitim görmüş kilise ve sinagog müzisyenleri de Türkçe popüler şarkılar besteleyip, icra ettiler, hatta ticari kayıtlara katkıda bulundular.[7]

19. yüzyılın oluşmakta olan uluslarında müzik, dil, edebiyat ve spor, insanın kendi ulusunun üstünlüğünü ve özgünlüğünü kanıtladığı ve onunla ötekiler arasına kesin sınırlar çizdiği, ayrıcalıklı alanlardı.[8] Osmanlı topraklarındaki birkaç ulusal hareketle karşılaştırıldığında Türk milliyetçiliği daha geç başladı. Kimi Türk yazarlar arasındaki edebiyat tartışması, müzikolojik tartışmaya kronolojik yakınlığı nedeniyle özellikle ilginçtir. 1890'ların sonlarında Osmanlı Türk şair ve yazarlar arasında ulusal bir yazarlar listesinin nasıl yaratılacağı konusunda hararetli tartışmalar sürdü.[9] Diğer bir tartışma konusu da şiirde kullanılan vezindi. Bazılarına göre, yakın tarihte şair Mehmet Emin'in 1897'de Yunanistan'a karşı kazanılan zaferin arifesinde *Türkçe Şiirler* kitabında yaptığı gibi, Türkçe hece vezni klasik Osmanlı şiirinde kullanılan aruz vezninin yerini almalıydı. Eski Türk vezinlerinin kullanımını önerenlere de rastlanıyordu.[10] Ayrıca, bu aydınlar-

Corner and Tinella, 2002), 71-72. *Estudiantina*, 1898 dolaylarında İstanbul'da ortaya çıkan ve 20. yüzyıl başlarında İzmir'de yaygınlaşan belli bir tip orkestrayı simgeliyordu. "Eğitim, öğrenme" anlamına gelen ismin işaret ettiği gibi bu orkestralar mandolin, gitar ve ağız mızıkası gibi Batının çalgı aletleriyle çok kültürlü bir repertuvar icra etme deneyi yapmak isteyen gençler tarafından kurulmuştu. Bkz. Cemal Ünlü, *Git zaman gel zaman. Fonograf-gramofon-taş plak* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004), 169.

7 Bkz. İzmirli Yahudi kantor İsaak Algazi'nin (1889-1950) yaşam öyküsü ve yapıtları: Edwin Seroussi, *Mizimrat Qedem: The Life and Music of R. Isaak Algazi from Turkey* (Kudüs: Yahudi Müziği Enstitüsü, 1989) içinde.

8 Bkz. Alexander Kitroeff, *Wrestling with Ancients: Modern Greek Identity and the Olympics* (New York: Greekworks.com, 2004).

9 Klasikler tartışması için bkz. Ahmed Midhat, "Müsâbaka-i Kalemiyye İkrâm-i Aklâm," *Tercüman-ı Hakikat*, 24 Ağustos 1313; Cenab Şehabettin, "Klasikler Meselesi," *Tercüman-ı Hakikat*, 28 Ağustos 1313; Necib Asım, "Klasikler," *Malumat*, 29 Ağustos 1313, Ramazan Kaplan, *Klasikler Tartışması: Başlangıç Dönemi* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 1898) içinde, sırasıyla 65-69, 75-80, 81-85. Ayrıca bkz. Şehnaz Tahir Gürçağlar, *The Politics and Poetics of Translation in Turkey 1923-1960* (Amsterdam: Rodopi, 2008), 98-99.

10 Bkz. Dilbilimci ve tarihçi Necib Asım'ın *Malumat* dergisi editörü Tahir Bey'e mektubu, Faysal Arpaguş, "Malumat Mecmuası'nın 1-500 Sayılarında Yer Alan Türk Musikisi ile İlgili Makaleler" (Master tezi, Marmara Üniversitesi, 2004), 106'dan naklen.

dan bazıları ulusal müziğin "Arap-Fars geleneğinden" farklı ve muhafazakârların sık kullandıkları ifadeyle, Batı etkisiyle bozulmamış olduğunu söylemeye başladılar. Burada şair ve öykü yazarı Mehmed Celal'in, Osmanlı saray müziğinin araştırılıp, iyileştirilerek, ulusun klasik, entelektüel müziği düzeyine çıkarılması doğrultusundaki çağrısı da kayda değerdir.[11] Çok geçmeden bu, 20. yüzyılın arifesinde, kültürel milliyetçiliklerin mayalandıkları bir ortam haline gelecekti.

Daha önce gösterdiğim gibi Rum müzikal söylemi Doğu sesli müzikal gelenekleri ve türleri meşru olmaktan çıkarmıştı. Kilise ilahilerinin *kratimata*'sı konusundaki tartışma özellikle ilginçti, çünkü bu ezgiler çok duygusal karakterleri ve halkta yaygın deyişleriyle Osmanlı Doğusundaki kültürel ve dinsel sınırların kesişme noktasında duruyorlardı. Rum Ortodoks cemaatindeki tutumlar, bunlara dilsel-etimolojik argümanlarla sahip çıkılıp meşrulaştırılmalarından, açıkça reddetmeye kadar değişiyordu.

V. Konstantinos 1897'de patriklik tahtına çıkmasından neredeyse bir yıl sonra, Ortodoks ayinlerindeki ilahileri, öncelikle bunları popüler ve dindışı müzikal unsur ve deyimler diye düşündüğü şeylerden arındırarak "düzeltmek" üzere kolları sıvadı. 1898 Haziran'ında Patrikhane Başmuganniси Yeorgios Violakis'i, ünlü muganni Petros Bereketis'in 17. yüzyıl sonlarından "Meryem Ana İlahisi"nin (*Theotoke Parthene*) *kratima* bölümlerinden "anlamsız heceleri ya da diğer adıyla *terestismus*'ları" temizlemekle görevlendirdi.[12] (PURL 5.1) Patrik başmuganniye ayrıca, ilahinin ana metninden sözcükleri "orijinal ezgide en küçük bir değişiklik ya da hasar olmadan" tekrarlayarak, *kratima* bölümlerini yeniden oluşturmasını

11 Mehmed Celal, "Bizde musıki," *Malumat*, 23 Teşrin-i evvel 1313 [November 4, 1897], Arpaguş, "*Malumat* Mecmuası'nın" içinde, 105.

12 Petros Bereketis (bestecilik faaliyeti 1680-1710) Osmanlı egemenliği yıllarının en "dünyevi" tarza sahip kilise bestecisi sayılmıştır. Yapıtları için bkz. Flora Kritikou, "Tradition and Innovation in the Postbyzantine Kalophonic Chant: A Study Based on Petros Bekeretis' Stanzas," *Tradition and Innovation in Late and Postbyzantine Liturgical Chant*, Nisan 2005'te Hollanda'da Hernen Kalesinde düzenlenen Kongre'nin tutanakları (Leuven: Peeters, 2008) içinde; Manolis K. Hatziyakumis, *Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής: 5 & 6 Ψάλοντές σου τον τόκον Πέτρου Μπερεκέτη* (Kilise müziğinin anıtları: 5 & 6), CD kitapçık (Atina: Araştırma ve Yayınlar Merkezi, 2001), 31. M.K. Hatziyakumis Bereketis'in ünlü ilahisi "Meryem Ana'ya İlahi"nin kilise müziği tarihinde ayinlerde yüzyıllarca, kesintisiz, canlı ve yaygın biçimde kullanılan tek ezgi olduğunu kaydetmiştir.

emretti.[13] V. Konstantinos'un girişimi, tekrar tekrar tartışılan ayin müziğinin iyileştirilmesi, onun daha vakur ve ağırbaşlı hale getirilmesi ve yabancı metin, sözcük, ses ve ezgilerden arındırılması projesinin gerçekleştirilmesi doğrultusunda, biraz sert de olsa, elle tutulabilir bir adımdı. Sonunda bu çabanın belli bir etnik-dinsel mirasın vurgulanması ve sınırlar çizerek "ulusal" bir gelenek oluşturulmasıyla ilgili olduğu söylenebilir. Rum-Osmanlı müzikal sınırını ele alan değişik tutumlara ilişkin olarak, iki müzisyen arasında Rum Ortodoks kilise müziğinin makamları hakkında aşağıdaki anlaşmazlık aydınlatıcıdır. Yaşamı ve müzik üzerine çalışmaları geç Osmanlı yıllarından erken cumhuriyet Türkiye'sine bir köprü oluşturan Mevlevi neyzen Rauf Yekta, en erken ve en başarılı Türk müzikologlarından biri sayılır. Yekta yüzyılın başında Türkçe İkdam gazetesinde değişik müzik konuları üzerinde makaleler yazmıştı. 17 Ocak 1899'da, "Rum Ortodoks Kiliselerinde Müzik" başlıklı bir yazı yayınladı. Yekta makalede Osmanlı musikisiyle Osmanlı Rumlarının kilise müziğinin kökenlerinin aynı olduğunu ve aralarında gözlenen farkın küçük ve yalnızca bir üslup farkı olduğunu öne sürüyordu.[14] Yekta'nın makalesi birkaç ay sonra *Nea Efimeris* gazetesinde Rumca yayınlandı.

Tartışmaya katılan ikinci müzisyen İstanbul'daki Rum Ortodoks cemaatinin okullarında müzik dersi veren, Atina'da eğitim görmüş halk şarkıları derleyicisi Yeorgios Pahtikos'tu. İzmit yakınlarındaki Ortaköy'de doğan bu Rum müzisyen "ülkesine geri döndükten" sonra seyirlik-müzikal oyunlar sahneye koyup, konserler düzenleyerek ve çeşitli kültürel cemiyetlerde müzik konulu halka açık konferanslar vererek, İstanbul'un Rum Ortodoks cemaatiyle ilişkilerini güçlendirmişti. Çok geçmeden Pahtikos, Patrikhanenin yayınladığı *Ekklisiastiki Alithia* dergisinde, "Osmanlılarda Müzikoloji" başlıklı bir makaleyle Yekta'nın yazısına yanıt verdi.[15] Pahtikos, Rum Ortodoks Kilise ilahilerinin Osmanlı müziği makamlarında bes-

13 "Θεοτόκε Παρθένε Πενταπλούν," *Ekklisiastiki Alithia*, yıl 18, no. 27 (26 Haziran 1898): 215–216.

14 Rauf Yekta, "Rum Kiliselerinde Musiki," İkdam, Kanun-u sani 17, 1899. Ben bu makalenin Murat Bardakçı, *Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları*'nda yayınlanan Latin alfabesine çevrilmiş versiyonunu kullandım: (İstanbul: Pan Yayıncılık, 1993), 62-70, 66'da.

15 Yeorgios Pahtikos, "Η Μουσικολογία παρά τοις Οθωμανοίς" (Osmanlılarda Müzikoloji), *Ekklisiastiki Alithia* yıl 19, no. 49 (26 Kasım 1899): 461-463.

telenmediğini yazarak, Yekta'nın iddiasını reddetti. Rum Ortodoks ayin ilahilerinin temel aldığı kilise modlarının kaynaklarının Bizans ve antik Yunan müziği olduğunu belirtti.[16] Pahtikos'un buradaki konumu bize daha önce gördüğümüz muganniler arasında Rum kilise müziğinin antik Yunan modlarından gelip, gelmediği hakkındaki tartışmaları anımsatmaktadır. Ama daha önemlisi Pahtikos bir adım öteye giderek, tarih boyunca kesintisiz süreklilikte bir Yunan müziği kavramını savunmakla kalmıyor, aynı zamanda iki müzik geleneğini –Rum Ortodoks kilise ilahileri ve Osmanlı müziğini– ayrı ve birbirinden tecrit edilmiş olarak görüyordu. Bu da Pahtikos'un gözünde müzikle milliyetin ne kadar yakından bağlantılı olduğuna işaret etmektedir. Verdiği konferanslarda defalarca vurguladığı gibi, Rumların çok prestijli bir geçmişten gelen ve onları diğer uluslardan ayıran müzikleriyle gurur duymaları gerektiğine inanıyordu.

Bu müzikolojik tartışma bir anlaşmazlığı sergilemenin ötesinde, geç Osmanlı İstanbul'unun günlük basınında kendine yer bulan, müzik hakkında çok etnisiteli bir sohbetin işareti olarak da alınabilir. Biraz daha sonraki bir tarihte, *Malumat* ve *Nea Efimeris* dergilerinin sütunlarında, Ebu Refi Kazım (Kazım Uz) ile Nikolaos Paganas arasında daha dostça bir diyalog göründü. Müzisyen-matematikçi Ebu Refi Kazım *Malumat*'ta Osmanlı musikisindeki tonal aralıklar hesaplamalarını yayınladı. Makalesinde özellikle müzisyen Nikolaos Paganas'ın Batı müziği tonlarını veren tel uzunlukları için sağladığı değerlere değinerek, onu övdü.[17] Paganas aslen Midillili bir muganni idi ve Konstantinopolis Kilise Musikisi Cemiyetinin üyesiydi. Ayrıca İstanbul'un Rum Ortodoks müzisyenlerinin, kendisinin kilise müziği üzerine yaptığı araştırmaları nedeniyle iyi tanıdığı biriydi. Paganas iki ay sonra Kazım'ın müzikolojik sorusuna yanıt verirken, *Nea Efimeris*'teki makalesinin başlığında ona dostça "müzikolog Kazım Bey" diye hitap etti.[18] Geç Osmanlı top-

16 Age., 462.

17 Refi Kazım (başlıksız), *Malumat*, 8 Mart 1900, Arpaguş, "Malumat Mecmuası'nın," 67 (orijinalinde): Nikola Pağana Efendi bu sa'ylerinden naşi fevkalhadd seza-var-ı tahsindir."

18 Bkz. "Διατριβή N. Παγανά περί των θεωριών του μουσικολόγου Κιαζήμ Βέη" (N. Paganas'ın müzikolog Kazım Bey'in kuramları hakkındaki incelemesi), *Nea Efimeris*, yıl 1, no. 2746 ve 2747, 29 Nisan ve 1 Mayıs 1900, *Λογοδοσία Απαγγελθείσα κατά την τελετήν της επιδόσεως των απολυτήριων εις τους μαθητάς της Μουσικής Σχολής του Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου τη 29 Ιουνίου 1901 εν τη Πατριαρχική Μεγάλη του Γένους Σχολή υπό του εκ των εφόρων Γεωργίου Ι. Παπαδόπουλου* (29 Haziran 1901'de Patriklik Milletin

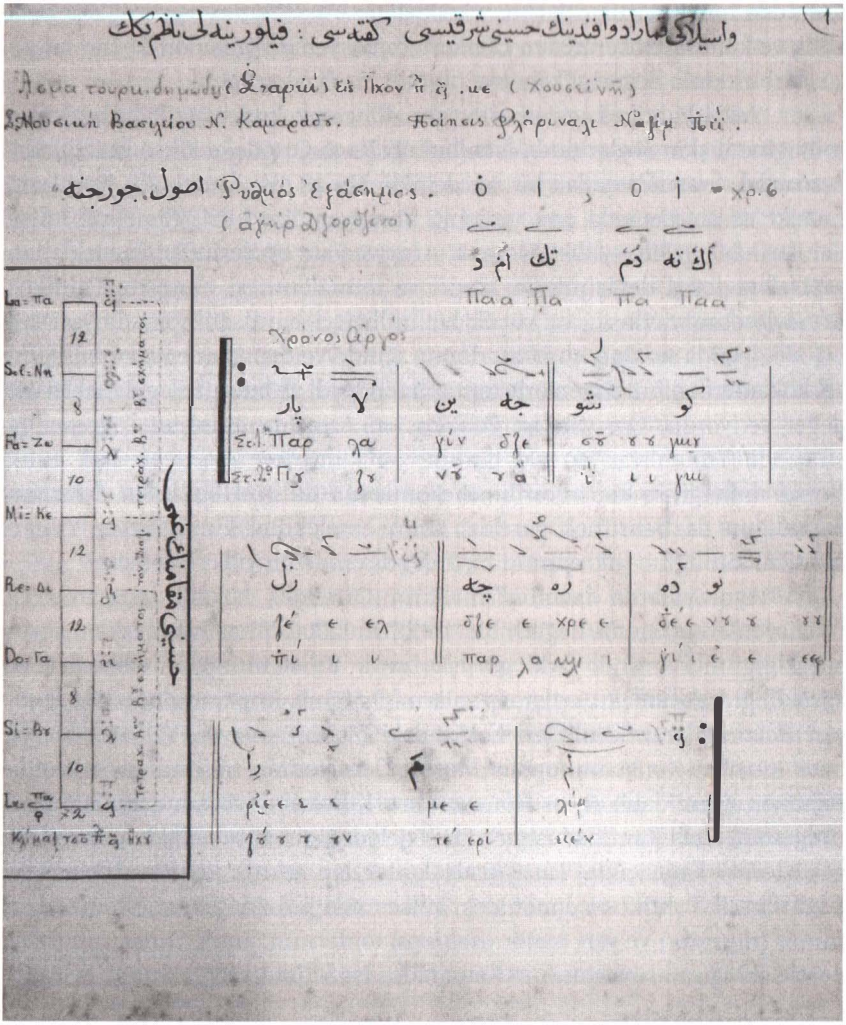
lumunda müzik tartışmaları hareketliydi ve birçok sınırı aşıyordu. Değişik etnik ve kültürel kökenlerden Osmanlı müzisyenleri arasında benzer kaygılar, birbirlerinin değerini kabul ve olumlu bir diyalog vardı.

Yekta-Pahtikos çekişmesine geri dönersek, kuşkusuz Pahtikos kilise müziğine ilişkin söyleminde İstanbul'un Rum Ortodoks kilise müziği tartışmacıları arasında çatlak bir ses değildi. Ne de olsa İstanbullu Rumların musiki cemiyetlerinde ana tartışma konularından biri geleneksel kilise ilahilerinde yüzlerce yıllık Osmanlı, Arap ve Fars etkilerinden kaynaklanan yapısal ve tonal değişimlerin tamiri ve temizlenmesi olmuştu. Pahtikos tümüyle etno-merkezci ve küçük bir milliyetçi hayal dünyasında yaşayan biri de değildi; tersine imparatorluğun içinde ve dışında değişik etnik-dinsel kökenlerden müzisyenlerle temas halindeydi ve bu müzik geleneklerine değer veriyordu. Öte yandan Pahtikos'un Atina'da üniversite öğrenciliği sırasında Yunanistan'ın eski tarihine ve kültürüne derin bir ilgi, antik Yunan müziğinin canlandırılması konusuna da özel bir tutku duymaya başladığını da belirtmek gerekir; onun entelektüel kimliğini ve Yunan müzikal kimliğine yaklaşımını biçimlendiren de bu yıllar olmuştu.

Aynı yıllarda İstanbul'un Rum Ortodoks kökenli muganni ve müzisyenleri arasında, değerli bir "milli" müzikal miras kabul edilen şeyin sürekliliği meselesinde farklı görüşler vardı. Kilise müziğinin kökenleri ve sürekliliği hakkındaki tartışma, onların Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan *Romioi* olarak kimlikleri hakkındaki bir tartışmaydı. Yaklaşık bir yıl önce kurulan Konstantinopolis Musiki Cemiyetinin oturumları sırasında Pahtikos, (Pera'daki) Ayios Konstantinos Kilisesi'nin Başmugannisi, ünlü muganni Nilefs Kamarados'un müzik geleneğinin sürekliliği konusundaki görüşlerine karşı çıktı. Tartışmada kullanılan teknik kelime dağarcığını tekrarlarsak, Pahtikos o dönemdeki kilise müziğinin doğal majör (*mizonos*), minör (*elassonos*) ve yarı majör (*elahistos*) tonlarının, antik Yunan müziğinde var olduğunu söylüyordu.[19] Kamarados ise kilise müziği kuramı mesele-

Büyük Okulunda yönetim kurulu üyesi olan Yeorgios I. Papadolupos tarafından Kilise Musikisi Cemiyetinin Müzik Okulu öğrencilerine diploma dağıtım töreni sırasında sunulan rapor) (Konstantinopolis: Patriklik Yayınları, 1902), 28'den naklen.

19 Bkz. "Συζήτησις των Κυρίων Ν. Α. Καμαράδου και Γ. Δ. Παχτίκου `Περί υπάρξεως ή μη εν τη αρχαία ελληνική μουσική του φυσικού μείζονος, ελάσσονος και ελάχιστου τόνου" (N. A. Kamarados ile G. D.



Resim 8. Nilefs Kamarados'un kardeşi Basileios Kamarados Efendi'nin "hüseyni" şarkısı; güfte, Florinalı Nazım Bey (yak. 1918). Kaynak: Nilefs Kamarados'un arşivi: "Arap-Fars müziği" koleksiyonu. Yunanistan "Lilian Voudouri" Müzik Kütüphanesi, Müzik Dostları Cemiyeti, Atina. Stephanie Merakos'un izniyle yayınlanmıştır.

leri üzerine çalışıyordu ve kilisc sanatının seçkin bir uygulayıcısı olmanın yanı sıra, Osmanlı dindışı müziğinin de, şarkılar besteleyecek düzeyde bir ustasıydı.[20] Eskilerle doğrudan bir bağlantının varlığını kanıtlama çabasıyla Rum Ortodoks Kilisesi'nin geleneksel *oktoihos* (sekiz modlu) müziğinin Osmanlı müziğinden farklı olduğunu belirtmek, ilkesel olarak birbirinden bağımsız iki tutumdur. Ama, Rum kimlik söylemlerinin çetrefilliği söz konusu olduğunda, bunlar birbirleriyle ilişkilidir. Hem kilise, hem de Osmanlı şarkı geleneklerine organik bağlarını sürdüren İstanbullu Rum Ortodoks muganniletin birçoğuna benzer şekilde ve kendisini uzun bir ilahi geleneğinin taşıyıcısı kabul eden bir muganni olarak, Kamarados bugünün müziğiyle antik Yunanların müziği arasında doğrudan bir bağlantıyı kanıtlamakla o kadar çok ilgilenmeyebilirdi.

Gene de bu, İstanbullu Rumların genel olarak antik Yunan müziğinin mirasını kendi etnik ve kültürel kimliklerinin temeli olarak gördükleri olgusunu yadsımaz. Bu nedenle bir diğer muganninin argümanında, antik Yunan bağlantısı arka kapıdan giriyordu. Yeorgios Pahtikos ile Rauf Yekta arasındaki çekişmenin Konstantinopolis Musiki Cemiyetinde Osmanlı müziğiyle Rum Ortodoks kilise müziği arasındaki bağlantı konusunda düşüncelere ve tartışmalara neden olduğu anlaşılmaktadır.

Cemiyetin toplantılarından birinde muganni İakovos Nafpliotis, 18. yüzyıl kilise müzisyeni Panayotis Halaçoglu'nun o zamana kadar yayınlanmamış, "Arap-Fars müziğinin bizim kilise müziğimizle karşılaştırması" başlıklı yapıtı üzerine bir konferans verdi.[21] Nafpliotis, konferansının yayınlanan versiyonunda Halacoglu'nun incelemesine yazarın Osmanlı musikisinin usullerini tartıştığı noktaya bir dipnot ekledi. Nafpliotis, bu birleşik usullerin antik Yunan ölçülerine karşılık gelen daha küçük birimlerin birleşimi olduğunu kaydediyordu; örneğin sofyan (4/4) ve semai

Pahtikos Beyler arasında antik Yunan müziğinde doğal majör, minör ve yarı majör tonların olup olmadığı konusunda tartışma), *Parartima Ekklisiastiki Alithia (Ekklisiastiki Alithia* Eki) 2 (Haziran 1900): 111-112'de. (İstanbul: Patriklik Yayınları).

20 Bkz. Yeorgios D. Kamarados-Bizantios, *Βιογραφία Νηλέως Καμαράδου, μουσικοδιδασκάλου* (Müzik öğretmeni Nilefs Kamarados'un biyografisi) (Atina, 1976).

21 İakovos Nafpliotis, "Σύγκρισις της Αραβοπερσικής Μουσικής προς την Ημετέραν Εκκλησιαστικήν υπό Παναγιώτου Χαλάτζογλου" (Arap-Fars müziğinin bizim kilise müziğimize göre Panayotis Halacoglu tarafından karşılaştırması), *Parartima Ekklisiastiki Alithia* 2 (Haziran 1900): 68-75.

(3/4) usullcri, Yunan şiir vezinleri *paeonia* ve *spondaik*'ten türemişti. Daha sonra tüm diğer Osmanlı usullerinin bu temel ritmik ayaklardan türediğini belirten muganni, Osmanlı kalıplarının antik Yunanların ritimlerine dayalı olduğu sonucuna varmıştı. Bu, Yunan kültürel milliyetçiliği (hatta emperyalist bir milliyetçilik) ve etno-merkezcilik olarak yorumlanabilir; gene de Pahtikos'un yaklaşımına kıyasla Yunan geleneğinin daha dinamik ve kapsayıcı bir kavranışıydı. (PURL 5.2)

Bizans Adını Koymak: Kimlik ve Gelenek

Modern Yunan ulusunun ortaçağ tarihine ilgi, Batı edebiyatında Doğu Roma İmparatorluğu hakkındaki alçaltıcı söylem nedeniyle gecikti. Bu nedenle müzikolojik araştırmalarda Bizans bağlantısının araştırılması ve buna sahip çıkılmasının 19. yüzyılın sonuna kadar beklemesi gerekti. İstanbul'un Rum Ortodoks cemaatinde kilise müziğinin erken Hıristiyan ve ortaçağ aşamalarının incelenip, çalışılmasının bunların bazı tarih söylemleriyle ve kültürel kimlikle bağlantılarından öte ideolojik ve siyasi önemleri vardı.

Ulusal gelenekler yaratılmasının farklı örneklerini dikkatle incelediğimizde, farklı bağlamlarda paralel temalar ortaya çıkar. Örneğin şiirdeki vezin meselesi ya da şarkıdaki ritim konusu benzer alt metinlerle tekrarlanmaktadır. Kuran tilavetinde olduğu gibi Hıristiyan ayin müziğinde de şiirle ezgi iç içe geçmiştir. Bu nedenle herhangi bir ilahi geleneğinin canlandırılması söz konusu olduğunda yüzyıllar öncesinden kalmış ilahilerin gerçek ritimlerini belirleme sorunu, o çağdaki şiir vezinlerinin ve konuşmadaki vurguların düşünülmesini gerektirmektedir.[22] Üçüncü Bölümde Atinalı dilbilimci Panayotis Kupitoris'in Yunan kilise müziğinde ölçü/vezin üzerine görüşlerini ayrıntılandırmıştım. Argümanı şuydu: 4. yüzyıl sonunda Hıristiyanlığın yerini sağlamlaştırmasıyla birlikte hecelerin uzunluğuna dayanan eski ölçünün yerini, hecelerin niteliklerini eşit uzunluklar ve tek bir vurguyla belirten tonik (vurguya dayanan) bir ritim almıştı.[23] 1900'lerde

22 Gregoryen ilahisinin yeniden canlanmasında ritim tartışmaları ve konuşmadaki vurguya dayalı bir Gregoryen ritmi kavramı için bkz. Katherine Bergeron, *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes* (Berkeley: Universtiy of Claifornia Press, 1998), 105-107.

23 Panayotis D. Kupitoris, *Περί του Ρυθμού εν τη Υμνογραφία της Ελληνικής Εκκλησίας* (Yunan Kilisesindeki ilahi yazımında kullanılan ritim hakkında) (Atina: Petros Perri, 1878), 7.

İstanbul'un Rum mugannilcri Doğu Kiliscsindeki ilahilerin şiir vcznini hararetle tartışıyor, bize Rum/Yunan kültürünün Bizans geçmişiyle pagan ve Hıristiyan kökenlerini nasıl algıladıkları hakkında ipuçları veriyorlardı. Bu geçiş Hıristiyanlığın "demokratik" ruhuyla açıklanıyordu: tonik ritmi duymak, uzun ve kısa hecelerin bilgisini gerektiren eski prozodiye göre daha kolaydı. Böylece 5. yüzyılda kilise ayini sıradan insanlar için daha anlaşılır hale gelmişti.[24]

Pagan unsurların Hıristiyanlığın kültürel biçimlerinde süregelmesi, geç antik tarihin muammalarından biriydi, hâlâ da öyledir. 19. yüzyılın, tartışılmadan 20. yüzyıla kadar gelen standart anlatısına göre, MS 4. yüzyılın –örneğin Suriyeli Mor Efrem gibi– ilahiyatçıları, büyüleyici şiir ve müzikleriyle kendi doktrinlerini başarıyla yaymış olan heretiklerle aynı vezin ve müzik örüntülerini izleyen Ortodoks ilahiler bestelemişlerdi.[25] 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde Hıristiyan ayini ve ilahiler tarihinin ana akım yorumunun bir parçası olduğu anlaşılan bu görüş, İstanbul'un Rum Ortodoks ayin müziği uzmanları ve amatörleri tarafından da genel kabul görmüştü. Örneğin tıp doktoru Nikolaos Vasiliadis kilise müziğinde ritim meselesi konulu incelemesinde bu anlatıyı öne sürmekteydi.

Ama belki de daha ilginç olan ve az rastlanan, Vasiliadis'in Hıristiyanlığın mirasını çoğulcu ve kozmopolit olarak görmesiydi. Unutmamalıyız ki, örneğin Hıristiyan ayininin erken aşamalarındaki Yahudi etkisi meselesi İstanbul'un Rum Ortodoks eğitimli seçkinlerinin söyleminde çoğu kez geçiştiriliveriyordu.[26] Vasiliadis konuşmasında, 6. yüzyıl kilise şairi Romanos'un tonik ritimli *kontakia*'sını (bir tür dini şiir) anımsatarak, erken Bizans'ta kültür ve edebiyat alanlarında Rum-Süryani alışverişine dikkat çekti. Ona göre, Rum Ortodoksların ayin müziği Yunan, Avrupa ve Arap-Fars-Türk müziklerine benzese de, "antik Yunan müziğinden

24 Konstantinos Psahos, "Περί του Ρυθμού εν τοις Άσμασι της Εκκλησίας" (Kilise ilahilerinde ritim), *Parartima Ekklisiastiki Alithia* 1 (Ocak 1900): 45-65, 56'da.

25 Dimitri E. Conomos, *Byzantine Hymnography and Byzantine Chant* (Brookline, MA: Hellenic College Press, 1984), 7.

26 Yeorgios Pahtikos, "Η Μεσαιωνική Ελληνική Μουσική" (Ortaçağda Yunan müziği), *Ekklisiastiki Alithia*, yıl 15, no. 52 (Şubat 23, 1896): 414-416, 415'te.

birçok unsuru barındıran Bizans kilise müziğiydi, ama aynı zamanda 4. ve 5. yüzyılların Hıristiyanlığını oluşturan uluslar karışımının ürünü olan bir müzik"ti.[27] Vasiliadis burada İstanbullu Rumların ayin müziğini doğrudan Bizans kilise müziğinden gelmiş olarak tanımlıyordu. Ama 19. yüzyılın, Bizans İmparatorluğu'nu etnik ve kültürel olarak bir Yunan imparatorluğu gibi gören standart anlatısından farklı olarak, Bizans'ın dilsel ve kültürel çoğulculuğunu vurguluyordu.

Müzik reformu doğrultusundaki çabaların ana ekseninin saygın bir "milli" gelenek yaratmak olduğunu vurgulamamız gerekir. İdealize edilen ayin müziğinin önemli bir özelliği olan ve onu dindışı eğlenceden ayıran ciddiyetin ana göstergelerinden biri kilise ilahilerinin ritmiydi. Daha önce birçok kez de belirttiğim gibi, ilahilerin yüzyıllar içinde orijinal biçimlerinden uzaklaştıkları varsayılıyordu. Üstelik, özellikle de 18. yüzyılda yaşayan muganni Petros Peloponnisios'tan önceki dönemden kalan ilahiler söz konusu olduğunda, eski notasyonda tam bir kesinlik olmadığından, bunların orijinal ritimlerini saptamak güçtü.[28] İstanbul'un önde gelen mugannileri arasındaki ritim tartışması, özellikle "karma" ritimlerin ilahilerin eski biçimlerinde var olup, olmadığı ve buna bağlı olarak bunların dinsel müzik için uygun olup, olmadığı biçimini aldı.

Anlaşmazlığın merkezinde *trisimos* (üç vuruşlu ritim) yatıyordu. Tartışma muganni Konstantinos Psahos'un dört vuruşlu ritmin egemen olmasına karşın, kilise ilahilerinde iki ve üç vuruşlu ritmik ayakların da kullanıldığı ifadesine diğer mugannilerin itirazlarıyla başladı.[29] Tartışmaya katılan mugannilerden bazıları, kutsal müziği dindışı müzikten ayırma çabasıyla, üç vuruşlu (karma) ritmi dünyevi bularak reddediyorlardı. Örneğin muganni Themistoklis Bizantios karma ritimlerin daha geç icatlar olduğunu ve dini müziğin saygınlığıyla uyumlu olmadığını savunuyordu. Aynı şekilde Galata'daki Panayia Kafatiani Kilisesi'nin başmugannisi Polihronios G. Pahidis dini müziğin, amacı eğlendirmek olan dindışı ve halk müziklerinden

27 Nikolaos Vasiliadis, "Ορυθμός εν τη εκκλησιαστική μουσική, οποιητικός και μουσικός" (Kilise müziğinde şiirde ve müzikte ritim), *Parartima Ekklisiastiki Alithia* 3 (Aralık 1900): 7-26, 8'de.

28 Komninos D. Amanitis, "Περί Ρυθμού" (Ritim hakkında), *Parartima Ekklisiastiki Alithia* 2 (Haziran 1900): 97-104, 101'de.

29 Psahos, "Περί του Ρυθμού," 58.

farklı olması gerektiğini belirtmişti.[30] Bu nedenle muganniletin görüş birliğine ulaşmaları zordu, çünkü kendilerinin müzikolojik araştırmaları kutsal müziğe, dünyevi ezgilerde ve kutsal müziğe uygun bulunan diğerlerinde kullanılan ritimler arasına bir çizgi çeken, modern din ve ritüel anlayışının biçimlendirdiği normatif bir yaklaşımdan besleniyordu.

Birkaç ay sonra, Halki (Heybeliada) Ruhban Okulu müzik öğretmeni Yeorgios Progakis buna bir makaleyle yanıt vererek, süregiden tartışmaya katıldı. Progakis, kilise müziğinin evrimsel tarihinde iki vuruş ve dört vuruş örüntüleri arasındaki halkayı temsil ettiği iddiasıyla, üç vuruşlu ritmi "savunuyordu." Yazar ayrıca karma *trisimos* ritimli ayin ilahilerini, onları Latin ve Protestan geleneklerinin ilahilerinden ayıran, Bizans Helenizminin işaretçileri olarak yüceltiyordu.[31]

İlk yüzyılların Bizans Filistini ve çevresinde yaşayan ilahi yazarları, özellikle de ayin döngüsünün ilahilerini sekiz modlu (*oktoihos*) sisteminde kodlayıp, düzenleyerek, Hıristiyan ayininin gelişmesine büyük katkıda bulunmuşlardı. Bu açık bağlantıya rağmen, Rum Ortodoks kilise müziğinin bir belirleyicisi olarak "Bizans müziği" terimi 19. yüzyılın sonu, hatta 20. yüzyılın başlarına kadar kullanılmadı.[32]

"Bizans müziği" terimi dramatik bir tarihsel kırılmaya işaret eder: Konstantinopolis'in Osmanlı Türklerinin eline geçmesine. 19. yüzyılın son çeyreğinde Bizans İmparatorluğu hakkındaki araştırmalar, bu kırılma nedeniyle gerileyen ya da kaybolan şeyleri yeniden kurmayı kendilerine görev edinen bilim insanları sayesinde Batıda belli bir prestij kazandı. Bunun bir örneği, kitabında Konstantinopolis'in fethinden sonra kilise ilahi yazımında şiirsel biçiminin azalarak, düzyazının egemen olmasının bir çöküş olduğunu öne süren, ünlü Alman Bizans uzmanı

30 Pol. G. Pahidis, "Ο Ρυθμός εις τα εκκλησιαστικά ημών μέλη" (Kilise ilahilerimizde ritim), *Parartima Ekklisiastiki Alithia* 3 (Aralık 1900): 42-60, 43'te.

31 Yeorgios Progakis, "Περί της υπάρξεως και της χρησιμότητος του τρισήμου ρυθμού εν τοις άσμασι της Εκκλησίας" (Kilise ilahilerinde *trisimos* [üç vuruşlu] ritmin varlığı ve kullanımı üstüne), *Parartima Ekklisiastiki Alithia* 4 (Kasım 1901): 7-25, 17'de.

32 Bkz. Jean B. Thibaut, "La musique byzantine et le chant liturgique des Grecs modernes," *Echos d'Orient* 2 (1898). Thibaut'nun Bizans notasyonuna ilişkin çalışmasının İstanbullu müzisyenler tarafından değerlendirilmesi için bkz. Katy Romanou, *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης 1901–1912* (Ulusal müzikte gezintiler, 1901-1912) (Atina: Kultura, 1996), 140-141.

Karl Krumbacher'di. Onun kilise ilahilerinc eski şiirsel biçimleri geri getirme çabalarının İstanbul'daki Konstantinopolis Musiki Cemiyeti tarafından övgüyle karşılanması şaşırtıcı değildir.[33] Bu kopuşu vurgulama doğrultusundaki ideolojik tercih ve daha önce olanı yeniden inşa isteği muhtemelen "Bizans müziği" teriminin yaygınlaşmasında etkin olmuştu. 1898'de *Ekklisiastiki Alithia* dergisi, merhum muganni Panayotis Kilçanidis'in "Eski Notasyon Yönteminin Anahtarı" başlıklı elyazmasını yayınlama niyetini ilan etti ve muganninin risalesinin müzik konusundaki eski yazıların incelenmesi için önemli bir rehber olabileceğini ve *Bizans müziğinin* zenginliğini daha iyi anlamanın yolunu açabileceğini ekledi (vurgu bana aittir).[34]

Şimdi gözümüzü İstanbul'dan, Yunan diasporasının ilginç bir köşesine çevirelim. 20. yüzyılın başında Gürcü din adamlarının Rus Kilisesi'nden özerklik mücadelesi hızlandı. Dini ayinlerde Gürcüce kullanma taleplerinden endişeye düşen Rus yetkililer ayinin esas olarak Rusça yapılmasını emrettiler, ama aynı zamanda Gürcistan'ın belli bölgeleri sakinlerinin yerel dil ve lehçelerini kısmen kullanmalarına da izin verdiler. Tam bu zamanda, Kafkasya'nın Rumca konuşan kent ve köylerindeki Ortodoks Hıristiyan nüfuslar da ayinlerinde Bizans kilise müziği kullanmak üzere harekete geçtiler ve Rus yetkililerin onayını aldılar. Bunun bir anlamı da Bizans ilahilerinin doğu Karadeniz bölgesinde yaşayan Ortodoks Hıristiyanlarca, Rum Ortodoks kimliğin önemli bir bileşeni sayılmasıydı. Bunun üzerine İstanbul'daki Patrikhane, bu haberi patriğe ve Kutsal Sinod'a ileten Batum'daki Ayios Nikolaos Kilisesi muganisi Stefanos Kutsogiannopulos'a övücü ifadelerle yanıt verdi. Patrikhanenin mektubu Kutsogiannopulos'a oradaki Rum Ortodoks nüfus arasından "babalarımızdan/atalarımızdan (*patroparadotos*) alınan kilise müziğini" çıkardığı için teşekkür ediyordu.[35] Patriklik ayrıca Kafkasya'daki kutsal kilise ve okullar

33 Bkz. Karl Krumbacher, *Ιστορία της Βυζαντινής Λογοτεχνίας* (Bizans edebiyatı tarihi) (Atina: Marasli yayınları, 1897). Ikinci ve üçüncü ciltler 1900'de yayınlanmıştı.

34 "Εκκλησιαστικός Μουσικός Σύλλογος," (Kilise Musikisi Cemiyeti), *Ekklisiastiki Alithia* yıl 18, no. 54 (4 Aralık 1898): 446.

35 Patriklik Yazışmaları, Kodeks A' 75, no. 6671, 2 Ekim 1902.

genel müfettişi başpapaz İoannis Vostorgof'a[36] ve Gürcistan ("İveria") eksarhı I. Aleksey'e Kafkasya'da "kutsal ve atadan kalma bir sanat" olan Bizans müziğini koruyup, yaygınlaştırdıkları için şükran ve sevinç duygularını ifade eden mektuplar gönderdi.[37]

Kilise müziğinin Doğu Kilisesi'nin gerçek geleneği olarak özel bir önem kazanmasının ve İstanbul'daki Patrikhanenin imajıyla güçlü bir bağ kurmasının, esas olarak III. İoakim'in ikinci patriklik dönemine (1901-1912) rastladığını varsaymak yanlış olmayacaktır. Kilise müziği bu dönemde Bizans müziği olarak saygı gördü ve ortak bir Ortodoks kültürün yerleşik bir bileşeni haline geldi. Bunu III. İoakim'in Bizans simgelerini yeniden keşfetmesi ve şatafatlı kullanımı doğrultusundaki daha geniş bir bağlam içinde görmek gerekir. Patrik her yıl bizzat Konstantinopolis Musiki Cemiyetinin Müzik Okuluna, kilise müziğinin değerli bir etnik-dinsel miras olarak öne çıkarılması projesine bağlılığının bir ifadesi olarak, 26 Türk lirası bağışta bulunuyordu.[38] İoakim tekrar patrik seçildikten hemen sonra çok sayıda banker, tüccar, Osmanlı yönetimindeki üst düzey görevli ve Avrupa'da yaşayan varlıklı Rum Ortodoks aile, adeta ona desteklerini göstermek için, Konstantinopolis Musiki Cemiyetine ciddi mali bağışlarda bulundular.[39] İoakim'in, Müzik Okulunun görünürlüğünü artırmak için

36 Müzik dergisi *Formiks*'te (Atina) yayınlanan biyografisinde, İoannis Vostorgof parlak bir kuramcı ve Rusya'daki en iyi vaizlerden biri olarak anlatılıyor ve Kafkasya bölgesinde Yunancanın, Bizans müziğinin ve Yunan adet ve geleneklerinin yaşayıp, gelişmesine bağlılığından dolayı övülüyordu; bkz. "Ὁ Λιδσ. Ἰωάννης Βοστοργόφ," (Papaz İoannis Vostorgof), *Formiks*, yıl 2, no. 13, 15 Kasım 1903, 3. Oysa Gürcistan'daki Iv. Javakishvili Tarih ve Etnoloji Enstitüsünün web sitesinde, Vostorgof eksarhlık idari işler yöneticisi olarak Gürcistan karşıtı faaliyetleriyle öne çıkmaktadır; http://histinstitute.wordpress.com/2009/03/28/vazha-kiknadze-the-policy-of-the-russian-exarchate-and-the-prominent-georgian-spiritual-figures-at-the-beginning-of-the-20th-century/.

37 Patriklik Yazışmaları, Kodeks A' 75, no. 6671, 1 Ekim 1902. Her iki mektupta da "Bizans müziği" ya da "Bizans kilise müziği" terimleri kullanılmıştı.

38 Bkz. *Parartima Ekklisiastiki Alithia* 5 (Kasım 1902) 19'da Konstantinopolis Kilise Musikisi Cemiyetinin 18 Aralık 1901'de 79 no.lu oturumunun tutanakları. Cemiyetin kuruluş ilkeleri ve amaçları için bkz. *Κανονισμός του εν Κωνσταντινούπολει Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου* (Konstantinopolis Kilise Musikisi Cemiyetinin tüzüğü) (Konstantinopolis: Patriklik Yayınları 1899).

39 Konstantinopolis Kilise Musikisi Cemiyetini destekleyen ileri gelen kişiler arasında şunlar da vardı: Logotete Stavrakis Aristarhis Bey; Konstantinos Vayanis Efendi (2 lira bağışlamıştı); Mihail Sifneos (tüccar-banker) ve Z. Th. Zesis (banker); Stefanos Muzuros; Aleksandros G. Panziris Bey; Andreas Kopasis Efendi (iki gümüş mecidiye bağışlamıştı); İoannis Ioannidis Efendi (saray mimarı); Alekandros Mavroyenis Bey (Samos valisi); Dimostenis A. Evgenidis ve Konstantinos Vlastaris (bankacılar); Konstantinos Efst. Sevastopulos (50 lira bağışlamıştı); Kostaki Anthopulos Paşa (Osmanlı İmparatorluğu Londra

çalışması da anlamlıydı. Diğer Rum Ortodoks okullarının yıllık sınavlarında olduğu gibi Müzik Okulu öğrencilerinin diplomaları da aralarında Yunan konsolosu, üst düzey Ortodoks din adamları ve cemaatin ileri gelenlerinin katıldığı kalabalık bir izleyici grubunun olduğu halka açık bir toplantıda dağıtılırdı.[40] Daha da çarpıcısı, İoakim bir keresinde, belki okulun reklamını yapmak, ama belki de "milli" mirasın koruyucusu olarak kendi imajını yaygınlaştırmak için, Müzik Okulu korosunun ilahi söyledikleri sırada fotoğrafını çekmek üzere bir fotoğrafçı tutmuştu.[41]

Patrikhane (gerek İoakim'den önce, gerekse onun döneminde) kilise müziği eğitiminde çok titiz bir tutum benimsemişti. Bunun bir işareti olarak, okullarda kullanılacak ders kitaplarının önce Kutsal Sinod tarafından seçilen uzmanlardan oluşan bir komisyonun onayını alması gerekiyordu. Örneğin 1898'de (Makedonya'daki) Pelagonia Metropoliti Kosmas'ın hazırladığı müzik kitabı, yazarın önerdiği gibi Halki Ruhban Okulunda kullanılmasına onay verilmeden önce üç kişilik bir komisyonca incelenmişti.[42] Çok geçmeden, Patrikliğin himayesindeki Konstantinopolis Musiki Cemiyeti de benzer bir özel komisyon oluşturdu. Komisyon, elyazmalarını yayınlama izni almak için yazarlarınca gönderilen müzik konulu çalışmaları ve kitap taslaklarını incelemekle görevlendirilmişti.[43] Her iki komisyonun da ana amacının standartlaştırılmış kilise müziğini, her türden yeni etkilerden, daha somut olarak da yeni türetilmiş müzik kuramı sistemlerinden korumak olduğu anlaşılmaktadır. Bunun sonucu Konstantinopolis Musiki Cemiyetinin özel komisyonu muganni Nikolaos Panagas'ın *Musiki Pedagogia* (Müzik Pedagojisi) başlıklı, okullarda müzik eğitimi için yazılmış ders kitabını, "eski, sağlam kilise müziğini yozlaştırdığı ve kutsal kilisenin yerleşik ve istikrarlı müziğiyle tümüyle ilgisiz yeni bir kuram getirdiği"

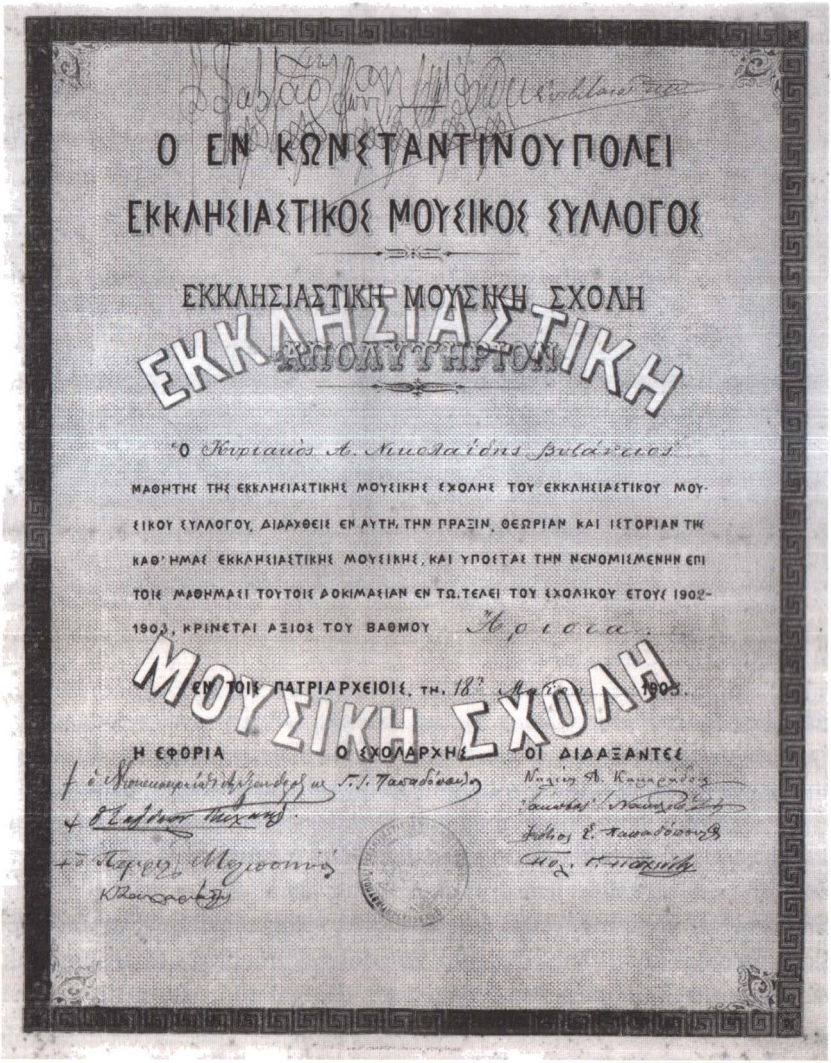
Elçisi, 80 altın frank bağışlamıştı); Ioannis Pezmasoglu (Atina Bankası Genel Müdürü) ve Evgenios G. Zalokostas (Sofya'daki Yunan Konsolosu). Bkz. *Parartima Ekklisiastiki Alithia* 5 (Kasım 1902): 118-128.

40 *Λογοδοσία Απαγγελθείσα κατά την τελετήν*, 5.

41 "Εκκλησιαστικός Μουσικός Σύλλογος," (Kilise Musikisi Cemiyeti), *Tahidromos*, 9 Haziran, 1901.

42 Patriklik Yazışmaları, Kodeks A' 70, no. 1466, 30 Mart 1898. Kutsal Sinod'un atadığı komisyon İsa'nın Büyük Kilisesi [Patrikhane Kilisesi] başmugannisi Yeorgios Violakis, İsa'nın Büyük Kilisesi birinci domestikosu Iakovos Naf pliotis ve Fener'deki Ayiotafitiko Metokhio'nun başmugannisi Konstantinos Psahos'tan oluşuyordu.

43 *Ekklisiastiki Alithia*, no. 46 ve 47, 5 ve 13 Kasım 1899.



Resim 9. Konstantinopolis Kilise Musikisi Cemiyeti Diploması, 190. Kaynak: Kalan Müzik arşivi. Hasan Saltık'ın izniyle yayınlanmıştır.



Resim 10. Kilise Musikisi Cemiyeti Okulu'nun 1922-1923 akademik yılı mezunları. Kaynak: Kalan Müzik arşivi. Hasan Saltık'ın izniyle yayınlanmıştır.

gerekçesiyle reddetti.[44] Daha somut olarak, komisyondaki muganniler Paganas'ın ritim kavramını eleştirmiş, bunun Batı müziğinden alındığını, dolayısıyla geleneksel kilise müziğine sadık kalmadığını öne sürmüşlerdi.

Patrikhanenin kilise müziğini Ortodoksların kutsal mirası olarak tanıtmasında siyasi bağlantılar ve hedefler de rol oynuyordu. Doğu Avrupa ve Balkanlar'daki Ortodoks halkların ortak mirası olarak Bizans müziği, bölgeyi bölmekte olan etnik milliyetçiliklere karşı bir koruma sağlayabilirdi. Dimitrios Stamatopoulos'un gözlemlediği gibi, Ortodoks ekümenizm (cihanşümulluk) yalnızca Konstantinopolis Patrikliğini değil, III. İoakim'in ekümenist projesini destekleyen Rusya'yı da ilgilendiriyordu. Örneğin bu bağlamda, Rus Kilisesi

44 "Κρίσεις επί της 'Μουσικής Παιδαγωγείας' Νικόλαου Παγανά" (Nikolaos Paganas'ın "Müzik Pedagoji"-si hakkında değerlendirmeler), *Parartima Ekklisiastiki Alithia* 2 (Haziran 1900): 7.

Sinodu tüm Hıristiyan dogmaların birleştirilmesi için inisiyatif alınmasında Konstantinopolis'teki merkezin önceliğini kabul ediyordu.[45] Rusya'nın öncelikleri imparatorluğun büyük bir devlet olarak gücünü ve konumunu güvenceye almaktı: ülke içinde ister Katolik, Yahudi ya da Müslüman olsun, tüm yurttaşlarının sadakatini sağlamak istiyordu; ülke dışında, bir yandan Ortodoks Hıristiyanlığın hamisi olarak etkisini güneye doğru genişletmek, öte yandan da Balkanlar'daki ekonomik ve siyasal güç alanını pekiştirmek isteğindeydi. Bu son noktanın bir göstergesi olarak Rusya'nın İstanbul'daki büyükelçisi Aleksandr İvanoviç Nelidov ile Bizans araştırmaları profesörü Fyodor İvanoviç Uspenski, bilimsel alanda Avrupa devletleriyle rekabet etmek ve Hıristiyan Doğuda Rus etkisini daha bağımsız olarak artırmak amacıyla, İstanbul'da Rus Arkeoloji Enstitüsünü kurdular (1894-1914).[46]

Geçmişin siyaseti alanında, Rusya'nın Bizans-Slav kültürel mirasına ve daha somut olarak geleneksel kilise ilahilerine ilgisinin artması, üst düzey Rum Ortodoks din adamlarıyla İstanbul'daki Rus diplomatik ve kültürel kurumları kadroları arasındaki ilişkilerin gelişip, güçlenmesine katkıda bulundu. Konstantinopolis Musiki Cemiyeti belli ki bu Rus çevrelerle yakın ilişki içindeydi. 1900 Şubat'ında cemiyet, Pangaltı Rus Hastanesi papazı Sergei Orlof, Rus Elçiliği Kilisesi diyakozu Nikolaos Mahrof ve Rus Elçiliği müzik korosu şefi Vasilios Kulakof'a üyelik teklif etti.[47] Böylece Rum Ortodoks Kilisesi'nin müzik geleneği Ortodoks birliğinin ana aktörleri arasındaki jeopolitik ve güç arenasında yeniden tanımlandı ve desteklendi. Ama büyük bir dini cemaat hayallerinin ötesinde, müziğin ulusun temsilinde temel bir önemi vardı.

Halk Şarkıları ve Ulusal Kimlik

Amerikalı etno-müzikolog Philip V. Bohlman ulusal halk şarkıları derlemelerinin, tarihsel koşulların bir ulusun tanımlanmasını ya da yeniden

45 Dimitrios Stamatopoulos, "Ecumenical Ideology in the Orthodox Millet (19th–20th c.)," *Economy and Society on Both Shores of the Aegean*, ed. Lorans Tanatar Baruh ve Vangelis Kechriotis (Atina: Alpha Bank Historical Archives, 2010) içinde, 201–247.

46 Konstantinos Papulidis, *Το Ρωσικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Κωνσταντινουπόλεως (1894– 1914)* (Konstantinopolis Rus Arkeoloji Enstitüsü, 1894–1914) (Selanik: Institute for Balkan Studies, 1987), 48.

47 Bkz. *Parartima Ekklisiastiki Alithia* 2 (Haziran 1900): 169'da Konstantinopolis Kilise Musikisi Cemiyetinin 23 Şubat 1900'deki 58 no.lu oturumunun tutanakları.

tanımlanmasını gerekli kıldığı kritik anlarda ortaya çıktıklarını kaydetmiştir.[48] Daha sonra Yunan krallığının bir parçası olacak coğrafi bölgelerde ilk halk şarkıları derlemeleri 1820'lerde, Mora ayaklanmasının arifesinde, Avrupalı amatörler tarafından gerçekleştirilmişti. Çoğu entelektüel ve araştırmacı çevrelerden Yunanistan sakinleri tarafından hazırlanan daha sonraki halk şarkıları derlemeleri, Yunan ulusunun hem tarihsel sürekliliğini, hem de mekânsal birliğini gösterme işlevi görmüşlerdi.[49] Bunun sonucu olarak, genel olarak Yunanca konuşan dünyada "halk şarkısı" yeniden tanımlandı, özel bir kategori olarak algılandı ve Yunan ulusal kimliğiyle sıkı sıkıya bağlantılı hale geldi.[50] Halk şarkıları, sembolik ve anımsatıcı etkileri aracılığıyla, Yunan etno-ulusal birlikteliğine ait olma duygusunun oluşmasına katkıda bulundular. Bunlardan bazıları ulusun geçmişindeki belli bir olaylar repertuarına çağrışım yapmakta çok güçlüydüler. Michael Herzfeld'in güzel ifadesiyle, Yunan müzisyenler ve bilim insanları 19. yüzyıl boyunca geçmişi anmanın bir yöntemi olarak halk şarkılarını, efsaneleri ve öyküleri derlediler, incelediler ve bunları gelecekteki kurtuluşun kehanetleri olarak sundular.[51] Üstelik, halk şarkılarının (ve onlara ilişkin söylemin) bilinen coğrafyalara ve yerlere değinmesi, insanlara doğum yerlerine ve toplumlarına bağlarını anımsatıyordu.

İlk halk şarkısı derlemelerinde, modern Yunanlardan saf bir soyağacını esirgeyen ünlü Avrupalı gezgin Jacob Philipp Fallmerayer'in iddialarını reddetme dürtüsü özellikle güçlüydü. Halk şarkısı derleyicisi Mihail S. Lelekos'un 1868'de halk şarkıları antolojisini Fallmerayer'e adanmış hicivli bir şiirle bitirmesi anlamlıydı.[52] Bu, 19. yüzyıl Yunan aydınlarının halk kültürüne ilgileri ile ırksal ve kültürel otantiklik arayışları arasındaki sıkı bağı sergilemektedir. Uzun zamandır tartışılan müzik meselesini halletmek

48 Philip V. Bohlman, *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History* (Santa Barbara, CA: ABC-Clio, 2004), 94–95.

49 Özellikle bkz. Robert Shannan Peckham, *National Histories, Natural States: Nationalism and the Politics of Place in Greece* (Londra: I. B. Tauris, 2001) ve Michael Herzfeld'in öncü çalışması, *Ours Once More: Folklore, Ideology and the Making of Modern Greece* (New York: Pella, 1986).

50 Bkz. Sheryl Little Bliss, "Folk Song and the Construction of Greek National Music: Writings and Compositions of Georgios Lambelet, Manolis Kalomiris, and Yannis Constantinidis" (Doktora tezi, University of Maryland, College Park, 2001).

51 Herzfeld, *Ours Once More*, 117.

52 Mihail S. Lelekos, *Δημοτική Ανθολογία* (Halk Şarkıları Antolojisi) (Atina: Nikolaos Rusopulos, 1868), 222.



Resim 11. Yeorgios D. Pahtikos, Bitinya'da türkü derlerken. Kaynak: Yeorgios D. Pahtikos, *260 Ληιώδη Ελληνικά Άσματα από του στόματος του Ελληνικού Λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος συλλεγέντα και παρασημανθέντα [1888–1904]* (Atina: P. D. Sakellarios, Bibliothiki Marasli, 1905).

için halk şarkısı derleyicilerinin harekete geçirilmesi şaşırtıcı olmamalıdır; bazen Rum/Yunan müziğinin saf biçimlerini arayış, insanların ağzından halk şarkısı derlemenin altında yatan ana motivasyondu. 1880'de Thiralı müzik öğretmeni Antonios N. Sigalas'ın *Sillogi Ethnikon Asmaton* (Milli Şarkılar Derlemesi), Atina'daki Kilise Musikisi Cemiyetinin onayıyla yayınlandı; 1875'in Olimpiyat Komitesi de yapıta gümüş ödül vermişti. Antoloji, Sigalas'ın giriş bölümünde yazdığı gibi "gerçek ve samimi bir Yunan karakterinin oluşmasına ve gelişmesine hizmet edeceği" varsayımıyla, "yabancı âdetlerin (*ksenismos*) taklidinden uzak, yabancı ırkların (*ksene file*) hiç girmediği dağlık ve tecrit eyaletlerden," dört yüz halk şarkısını içeriyordu.[53]

53 Antonios N. Sigalas, *Συλλογή Εθνικών Ασμάτων* (Milli şarkılar derlemesi), Yunan Parlamentosu ve diğer sanatseverlerin katkılarıyla yayınlanmıştır (Atina: H.N. Filadelfeos, 1880), στ'.

Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan Rum Ortodoks nüfuslardan halk şarkıları derlenmesine destek ve teşvikin, Yunan anakarasındaki benzer girişimlere göre biraz geciktiği anlaşılmaktadır. 1870'lerde İstanbul'daki Helen Edebiyat Cemiyeti "Zonda Mnimia" (Canlı Abideler) adlı bir yarışma başlattı. Ünlü bankacı Hristakis Zografos tarafından desteklenen bu yarışmanın amacı geniş bir coğrafyada "Yunan" halkının şive, âdet, gelenek ve batıl inançlarını derlemekti. Haris Exertzoglou'nun ikna edici gözlemine göre, İstanbul'daki eğitimli Rum Ortodoks seçkinlerce düzenlenen bu yarışma, toplanan şive, öykü, efsane, âdet ve inançları Yunan ulusal kimliğinin unsurları olarak kabul eden, bunları yerel düzeylerden yükselterek, daha geniş ve fark edilebilir bir bütünün parçası yapan bir söyleme aracılık ediyordu.[54] Beş yıl sonra yarışma programına halk şarkıları derlemeleri de eklendi. Sonunda, 1895'te ödül kazanan "folklorcular" ilan edildi. Komite, (önceki sayfalarda anlatılan müzikoloji tartışmasının aktörlerinden biri olan) Yeorgios Pahtikos'un Epir, Girit, Makedonya, Trakya, Anadolu ve Ege Adaları'ndan toplam 150 halk şarkısını içeren büyük koleksiyonundan seksen halk şarkısına ödül verdi.[55]

Yunan Krallığı'nda 19. yüzyılın üçüncü çeyreğinde kurumlaşan folklor çalışmaları, "halk"a Yunan antikitesinin geçmiş görkeminin en gerçek varisi olarak yaklaşıyordu.[56] Yunan folklorcu Alki Kiriakidu-Nestoros, örneğin sanayileşmiş İngiltere'den farklı olarak, halkın geleneklerine dair tezahürlerinin 19. yüzyıl Yunanistan'ında hâlâ insanların yaşamlarının bir parçası olduğunu ve onun ifadesiyle Yunanistan'da folklor çalışmalarını başlatan kişi olan Nikolaos Politis'in bu nedenle disiplinin tanımını hayatta olan geleneksel

54 Haris Exertzoglou, *Εθνική Ταυτότητα στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο αι* (19. yüzyılda Konstantinopolis'te ulusal kimlik) (Atina: Nefeli, 1996), 103–104. Yarışma için ayrıca bkz. Tatiana Stavru, *Ο εν Κωνσταντινούπολει Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος: Το Υπουργείον Παιδείας του Αλυτρώτου Ελληνισμού* (Konstantinopolis'teki Helen Edebiyat Cemiyeti: Kurtarılmamış Helenizmin Eğitim Bakanlığı) (Atina, 1967).

55 Yarışmadaki diğer katılımcılar Nikolaos Fardis, Petros Fhilanthidis, Simeon Manassidis, Menos Filintas ve Marigo Stathaki'ydi. Tıp doktoru Nikolaos Fardis'in Samothrace/Semadirek adasından derlediği halk şarkılarına da ödül verildi. Bkz. *Markos Dragumis, Ογδόντα Πέντε Δημοτικές Μελωδίες Από τα Κατάλοιπα του Νικόλαου Φαρδύ* (Nikolaos Fardis'in mirasından seksen beş halk ezgisi) (Atina: Küçük Asya Araştırmaları Merkezi, 1991).

56 Alki Kiriakidu-Nestoros, *Η Θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας: Κριτική Ανάλυση* (Yunan folklor araştırmaları kuramı: Eleştirel bir analiz) (Atina: Modern Yunan Uygarlığının İncelenmesi ve Genel Eğitim Derneği, 1978), 148.

unsurları da içerecek biçimde genişlettiğini savunmuştur.[57] Benzer bir düşünce hattı izleyen Pahtikos da (1905'te yayınlanan) halk şarkıları derlemesinin giriş bölümünde, antolojisiyle amacının "genel olarak inanıldığı gibi antik müziğin ölü olmadığını, en azından uzun ve karanlık yılların izin verdiği ölçüde, Yunan halkının şarkılarında yaşadığını" göstermek olduğunu belirtmişti.[58] Bundan sonraki kısımda, Yeorgios Pahtikos'un yaşamına ve çalışmalarından özellikle de Atina, İstanbul ve batı Anadolu'nun kimi kesimlerindeki müzikle ilgili faaliyetlerinden bazılarına ışık tutacağım.[59] Göreceğimiz gibi, Anadolu'daki seyahatleri sırasında kırsal halktan şarkı derleme tutkusu, onun yerel Ortodoks Hıristiyan nüfuslar arasında Yunan eğitimini ve ulusal bilinci ni yaygınlaştırma amaçlı "gizli" çabalarıyla iç içe geçmişti.

Ama önce, Pahtikos'un halk müziğiyle ideolojik bağlantısını tam olarak kavrayabilmek için, kısaca onun antik Yunan müziğine yaklaşımını biraz düşünelim. Müzisyenin uzak ve değerli bir geçmişin kalıntıları olarak halk şarkılarına ilgisi, onun antik Yunan tiyatrosunu yeniden canlandırma hevesiyle paralel gidiyordu. Pahtikos antik Yunan oyunlarının sahnelenmesi için müzikler bestelemişti.[60] Bunları sahneye koymak için, İstanbul'un Rum Ortodoks ailelerinin genç ve yetenekli kızlarının ve oğullarının katıldığı, *Omilos ton Eraimolpon* (Şarkı Sevenler Kulübü) adını verdiği amatör bir müzik grubu bile kurmuştu. Bu grupla birlikte İstanbul ve Atina'daki bazı yerlerde antik Yunan oyunları ile Yunan halk şarkıları performansları sergiliyordu.[61]

57 Age., 149-150.

58 Yeorgios D. Pahtikos, *260 Δημώδη Ελληνικά Άσματα από του στόματος του Ελληνικού Λαού της* Μικράς *Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος συλλεγέντα και παρασημανθέντα [1888–1904]* [Küçük Asya, Trakya, Makedonya, Epir ve Arnavutluk, Yunanistan, Girit, Ege Adaları, Kıbrıs ve Marmara kıyıları Rum halkının ağzından derlenmiş ve notaya alınmış 260 Rum halk şarkısı, 1888–1904].) (Atina: P. D. Sakellarios, Bibliothiki Maraslı, 1905), ıst'.

59 Yeorgios D. Pahtikos 1869'da Bitinya'da (Marmara bölgesi) bir kasaba olan Ortaköy'de doğdu. Orta öğretimini Atina'daki Varvakio Okulunda tamamladı; Atina Üniversitesinde, ona Yunanca ve antik Yunan tiyatrosu için derin bir bağlılık aşılayan Yeorgios Mistriotis ile Dimitrios Semitelos'tan dilbilim eğitimi aldı. Ayrıca Atina Konservatuarında ünlü müzisyen Aleksandros Kantakuzinos'un yanında müzik eğitimi aldı. Pahtikos'un biyografisi için bkz. *Formiks*, yıl 2, no. 7, 15 Nisan 1903.

60 Pahtikos 1890'larda Sophokles'in oyunu *Philoktetes* için iki koro partisyonu besteledi. Yeorgios D. Pahtikos, *Δυο χορικά εκ του "Φιλοκτήτου" του Σοφοκλέους* (Sophokles'in "Philoktetes"inden iki koro partisyonu) (Atina: Aretaios M., 1893).

61 Bkz. Pahtikos'un Atina'daki "Anatoli" Cemiyeti ile planlanan bir konser hakkındaki yazışması, Mektup G 164, Konstantinopolis, 14 Mart 1906.

Antik müziğin yeniden canlanmasının daha geniş bağlamı için, Avrupalı arkeologların 1890'ların başlarında, antik Yunan müziğinin önemli kalıntılarını ortaya çıkaran kazılarına dönmek gerekir.[62] (PURL 5.3) Bu bulguların ardından Batılı müzikoloji ve filoloji uzmanları, antik Yunan tiyatro oyunlarının kayıp müziğinin, günümüze kalan metinlerdeki şiir vezinleri incelenerek yeniden oluşturulabileceği görüşünü ifade etmeye başladılar.[63] Yunanistan'da bu arkeolojik bulguların yarattığı heyecan, Olimpiyat Oyunlarının yeniden canlandırılması hazırlıklarıyla aynı zamana denk düştü; bu da Yunan müziği konusunu genel olarak gündeme taşıdı.[64] Bu faaliyetlerin esinlendirmesiyle, 1901'de Atina'da eski tiyatro eğitimi için bir cemiyet kuruldu. Bu cemiyet aynı yıl Pahtikos'a Euripides'in *İphigenia Tauris'te* oyununun müzikal kısımlarındaki aranjmanları için bir ödül verdi. Pahtikos Avrupa'da, özellikle Almanya'da antik Yunan dili ve müziğiyle ilgilenen entelektüeller ve müzisyenler arasında da tanınmaya başlandı. Kendisinin de gururla bir tanıdığına söylediği gibi, *Kral Oedipus*'un koro bölümleri için yaptığı besteleri Münih'te, Alman besteci Franz Lachner'in yüzüncü yılı kutlamalarında icra edildi.[65] Pahtikos'un kendini Yunan müziğinin gerçek sesi olduğuna inandığı şeye adadığına ve özellikle halk şarkılarını ulusun müziğinin en iyi temsilcileri olarak gördüğüne kuşku yoktu. Bunun bir ifadesi olarak, antik Yunan oyunları için besteleri ve aranjmanları halk müziğinin mikro-tonal modlarına dayanıyordu. 1901'deki antik tiyatro yarışmasının sanat eleştirmeni Wilhelm Barth, Pahtikos'un *İphigenia Tauris'te* için bestelediği koro parçaları üzerine yorumlarını yazmıştı. Barth, antik metnin prozodi ve ritmiyle ilgili olarak Pahtikos'un "antik ritmin karakterini başarıyla yeniden ürettiğini ve bunu trajedinin psikolojik havasının ve

62 1892'de Euripides'in Oresteia'sının (yak. MÖ 1. yüzyıl) bir parçası papirüs halinde bulundu. Atina Fransız Arkeoloji Cemiyeti bir yıl sonra, 1893'te, Delfi'deki bir kazıda antik Yunan müziğinin en uzun kalıntıları olan, Apollon'a iki ilahiyi (MÖ 2. yüzyıl) çıkardı.

63 Bkz. Theodore Reinach, "La musique grecque et l'Hymne a Apollon," *Extrait de la Revue des Etudes Grecque* (Paris), Haziran 1894.

64 Katy Romanou, "Εκδόσεις συλλογών της μουσικής του ελληνικού λαού (1830–1930)" (Yunan halk müziği derlemeleri yayınları, 1830-1930), yayınlanmamış makale.

65 Bkz. G. Pahtikos'un Atina'daki "Anatoli" Cemiyetinin başkanı Margaritis Evangelidis'e mektubu, Mektup G 76 1151, Konstantinopolis, 8 Ağustos 1903.

değişik anlamlarının benzer hareketleriyle uzlaştırdığını" kaydediyordu. Ancak Barth, Pahtikos'un saf Yunan gamlarının gereksinimleri için katı bir armonik çokseslilığı feda etmekten çekinmediğini de belirtmişti.[66] Bir diğer Alman müzik eleştirmeni Dr. Schrader'e göre, Pahtikos'un besteleri kulağa çok modern ve kısmen "folklorik" geliyordu.[67] Bu şaşırtıcı değildir, çünkü müzisyen gerçekten de antik oyunlar için bestelerinde halk ezgilerinden alıntı yapıyordu. *İphigenia Tauris'te* oyunu için, Pahtikos bir seferinde enstrümanlar için aranje ettiği parçalardan bazılarının tümüyle "ulusal" (*ethniki*, otantik, Yunan karakterini taşıyan anlamında) olduğunu, çünkü yayınlanmamış halk şarkıları derlemesinden bir melodiyi – Kapadokya'daki Rumca konuşan Derinkuyu/Malakopi Kasabası'ndan bir halk şarkısını– kullandığını belirtmişti.[68]

Pahtikos halk şarkılarını derlemeye 1880'lerde, Atina Üniversitesinde öğrenciyken başlamıştı. Çok ciltli halk şarkıları derlemesini 1905'te, ünlü Yunan girişimci ve Odessa Belediye Başkanı Grigorios Maraslis'in desteğiyle yayınladı. Bu derleme bugün bile Yunan geleneksel müziği çalışmalarında bir dönüm noktası sayılmaktadır.[69] Müzikolog Markos Dragumis'in kaydettiği gibi, Pahtikos'un halk şarkıları derlemesi (şiir vezinlerine ve ritme ilişkin) hatalarına rağmen, Yunanca konuşulan çok geniş bir coğrafi alandan toplanmış –örneğin Kapadokya, Pontus (Doğu Karadeniz kıyısı), Epir, Makedonya, Trakya ve Kıbrıs– halk şarkılarından oluşan ilk yapıttı. (PURL 5.4) Ayrıca Pahtikos'un antolojisinin, kentsel ve kırsal şarkılar arasında ayırım yapmayan daha öncekilerden farklı olarak, yalnızca kırsal halk şarkılarını kapsadığını da belirtmek gerekir.[70] Pahtikos'un hazırladığı, Anadolu'daki Ermenice ve Türkçe konuşan Hıristiyan Ortodokslardan

66 Yeorgios D. Pahtikos, *Η Μελοποιΐα των Χορικών και των Κομμών Ιφιγένειας της εν Ταύροις του Ευριπίδου* (Euripides'in *İphigenia Tauris'te* koro ve ağıt bölümlerinin besteleri) (Atina: Athan. Deligianni, 1901), στ' .

67 Bkz. "Σοφοκλέους 'Φιλοκτήτης'" (Sophokles'in *Philoktetes*'i), *Musiki* 4 (Nisan 1912): 106.

68 Pahtikos, *Η Μελοποιία των χορικών*, 17. Pahtikos "Anatoli" Cemiyetine mektuplarının birinde, eski bir Yunan oyunu için Küçük Asya halk şarkılarına dayalı bir koro müziği besteleme niyetinde olduğunu yazmıştı. Bkz. Mektup G 47, no. 1207, Pera/Konstantinopolis, Eylül 10, 1900.

69 Pahtikos, *260 Δημώδη Ελληνικά Άσματα*.

70 Markos Dragumis, "Η Συλλογή Παχτίκου και το πρόβλημα των μουσικών καταγραφών της" (Pahtikos'un derlemesi ve bunun müzikal transkripsiyonlarıyla ilgili sorun), *Η Παραδοσιακή μας Μουσική* (Geleneksel müziğimiz), cilt 1 (Atina: Küçük Asya Çalışmaları Merkezi, 2003) içinde, 52-60.

kaydedilmiş seksen türküyü içeren ikinci bir derlemesi ise, destekçisinin ölümü nedeniyle yayınlanamamıştı.[71]

Kendi halk müziklerini derleyen, belgelendiren, inceleyen ve yaygınlaştıran Osmanlı İmparatorluğu'ndaki diğer gruplara baktığımızda, halk şarkılarıyla ulusal kimlik arasındaki güçlü ilişki teyit edilmektedir. İstanbul'daki Ermeni cemaati müzik okullarını desteklemek için Taksim Tiyatrosunda (*Mnimatakia*) iki yüz genç kız ve erkekten oluşan devasa bir koroyla bir konser düzenlemişti.[72] Koro ünlü Ermeni papaz ve müzisyen Gomidas Vartaped (Peder Gomidas) tarafından derlenen ve aranje edilen yirmi Ermeni halk şarkısı söyledi. Konserin Yeorgios Pahtikos'u ciddi şekilde etkilediğini belirtmekte yarar vardır. Pahtikos, koronun şefi Gomidas ile Ermeni cemaatinin ulusal müziklerini seven ve buna değer veren mensuplarını övmüştü.[73]

Pahtikos'un bir müzisyen ve aydın olarak kimliği, onun Anadolu'nun Ortodoks nüfuslarının eğitimine adanmışlığına bakarsak en iyi biçimde anlaşılabilir. Müzisyen, Atina merkezli "Anatoli" Küçük Asyalılar Cemiyetinin (*Sillogos ton Mikrasiaton "Anatoli"*) aktif bir üyesiydi.[74] "Anatoli" sözcüğü Yunanca'da "Doğu" demektir. "Anatoli" Cemiyeti 1891'de Atina'da, Atina Üniversitesinde felsefe profesörü olan Margaritis Evangelidis'in girişimiyle kurulmuştu.[75] Başlıca amaçları Anadolu'daki Hıristiyan Ortodoksların okul eğitimi aracılığıyla ahlaki ve entelektüel gelişimi ve Türkçe ve Ermenice konuşanlar arasında Yunancanın eski mevkiine getirilmesiydi. Pahtikos yerel Hıristiyan Ortodoks nüfuslardan halk şarkıları derlemek için Anadolu'nun

71 *Musiki* 4 (Nisan 1912): 124.

72 Yeorgios Pahtikos, "Η Μουσική ανά τους Συνοίκους Λαούς" (Komşu halkların müziği), *Musiki* 5 (Mayıs 1912): 158–159.

73 Age., 159.

74 "Anatoli" Cemiyeti için bkz. Maria Sideri, "The Associations as Agents of Greek Nationalist Ideology at the End of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries: The Case of the Society of Mikrasiaton 'The East' and the Formation of Greek National Identity in the Communities in Asia Minor" (Doktora tezi, University of the Aegean, Midilli, 2003). Daha fazla bilgi için bkz. Nikos E. Milioris, "Ο Σύλλογος των Μικρασιάτων η 'Ανατολή' " (Küçük Asya "Doğu" Cemiyeti), *Mikrasiatika Hronika* 12 (1965): 337–367.

75 Margaritis Evangelidis (1850-1932) İstanbul'da doğdu. 1871'de Milletin Büyük Okulundan mezun oldu ve Felsefe Okuluna devam etmek için Atina'ya gitti. Almanya'da öğretim gördükten sonra Atina Üniversitesinde felsefe tarihi öğretim görevlisi oldu. 1886'da Atina'da Kizikos'taki (Kapıdağ Yarımadası'nda) Rum Ortodoks okullarını desteklemek üzere bir cemiyet kurdu.

ovalarında ve yaylalarında seyahat etmenin yanı sıra, cemiyetin muhabiri gibi de çalışıyor, ziyaret ettiği yerlerdeki toplumsal meseleler ve eğitim hakkında cemiyet başkanına rapor veriyordu. Örneğin bir keresinde kendi memleketi olan Ortaköy/Bitinya'daki bir tıp doktorundan övgüyle söz etmişti; cemaat yönetiminin başkanı olan Doktor Nikolaos Panteleimonos, yeni inşa edilen cemaat binalarını kiraya vererek cemaatin gelirlerini artırmıştı.[76] Bir diğer durumda Pahtikos İstanbul'daki patrik ile Rum ileri gelenlerinden biri arasında, Nevşehir'de anaokullarında ders verecek öğretmenlerin eğitimi için bir okul yapımı konusunda arabuluculuk yapmıştı.[77]

Halk müziğinin Yunan ulusal kimliğinin inşasında oynadığı role ilişkin tüm araştırmaların, Yunanca konusundaki o meşhur tartışmayı ele alması gerekir.[78] 20. yüzyıl başlarında Yunanistan'da dil sorunu çok başlı bir ejderha gibiydi. Kendini toplumsal yaşamın değişik alanlarında gösteriyordu ve kendi dışındaki birçok diğer meselelerle (toplumsal ve ulusal sorunlarla) kenetlenmişti. *Katharevusa* yani arındırılmış bir dili destekleyenler ile halk Yunancasının (*Dimotiki*) öne çıkmasını savunan dimotikçiler birbirleriyle çekişiyorlardı. Euripides'in bir oyununa halk şarkılarından ezgiler katan bir bestecinin, halk dilinin kullanımına kesinlikle karşı olması ironik gözükmektedir. Bu da Pahtikos'un bir parçası olduğu kültürel seçkinlerin halka karşı tutumlarındaki çelişkiye işaret etmektedir: halk "bayağı bir güruh" olarak görülüyor, ama aynı zamanda geçmişin görkeminin varisi olarak yüceltiliyordu. "Anatoli" Cemiyeti Osmanlı Anadolu'sundaki Hıristiyan Ortodokslar arasında Yunancanın yaygınlaşması için çalışıyor, bunu bu toplumlarda bir Yunan ulusal kimliği oluşturmanın ana araçlarından biri olarak görüyordu. Gerek Margaritis Evangelidis, gerekse Pahtikos'un dil konusundaki konumları aşağıda verilen, cemiyet için bir marş bestelenmesi hakkındaki yazışmada sergilenmektedir.

Pahtikos cemiyet başkanının "Anatoli" için bir marş besteleme önerisinden heyecanlanmıştı; mektubunda şöyle yazıyordu: "Müziğin Küçük Asya halkını birbirine bağladığı ve heyecanlandırdığından beri

76 Mektup G 4, no. 231, Tarabya/Therapia, Konstantinopolis, 3 Ocak 1894.
77 Mektup G 126, no. 3657, Konstantinopolis, 4 Haziran 1905.
78 Bkz. Peter Mackridge, *Language and National Identity in Greece, 1766–1976* (Oxford: Oxford University Press, 2009).

epey zaman geçti."[79] Bir ay sonra bestelediği marşın partisyonunu Evangelidis'e gönderip, baskı süreci için talimatlar verdi ve "marşın tümüyle armonize edildiğini ve hem kilise müziği, hem de Avrupa müziği notalarıyla yazıldığını" ekledi.[80] Ancak Evangelidis müzikten değil ama marşın sözlerinden hoşnut gözükmüyordu; Ahilleas Kelaiditis adlı bir kişiye ait olan şiirin ilk iki dizesinin değiştirilmesini istiyordu, çünkü bunlar *dimotiki* ile yazılmışlardı.[81] Pahtikos, dimotikçilerle savaşa girmekten çekinmeme konusunda Evangelidis'e katılıyordu, ama kendi başına metni değiştirme sorumluluğunu üstlenmek istemiyordu; bunun yerine İstanbul Pera'daki Rum-Fransız Lisesi müdürü Hristos Hatzihristos'tan yardım almayı önerdi.[82] Yunan entelektüelleri, dilin hangi biçimini desteklediklerine bakılmaksızın, Yunancayı kimlik oluşumu için merkezi önemde sayıyorlardı. "Anatoli" Cemiyeti aktivistleri Anadolu'daki toplulukların dil açısından dönüşümlerinin gerçekleştirilmesinde, Anadolu'nun Rumca konuşan ya da konuşmayan köylerinden yetenekli çocukları Atina'daki ortaokullara göndermenin önemli bir araç olduğuna inanıyorlardı; böylece çocuklar memleketlerine döndüklerinde oranın halkını dönüştürebileceklerdi.[83]

Halk şarkıları coğrafya ve tarihteki belli anlarla duygusal ilişkileri aracılığıyla ulusal bir kimliğe gönderme yapıyorlardı. "Anatoli" Cemiyeti üyeleri Anadolu'nun doğal ve tarihsel güzelliklerine sevgiyle dolu bir söylem

79 Mektup G 126, Konstantinopolis, 4 Haziran 1905. Pahtikos'un müzikal bestelerinden birini "Anatoli" Cemiyetine adamasından çok önce. Bkz. Mektup G 4, no. 231, Tarabya/Therapia, 3 Ocak 1894.

80 Mektup G 133[a] (sayısız), Konstantinopolis, 16 Temmuz 1905.

81 "Anatoli" Cemiyetinin marşının sözleri şöyledir:

Güneşin annesi, şanın vatanı,
Dinin yuvası, dünyanın beşiği – Anadolu!
Sanat perilerinin evi, aşkın ülkesi
Kutsal toprağın hâlâ güzel kokulu.
Seni kara harabelere gömülü bıraktılar.
Kendi halkın ve kalpsiz yabancılar seni unuttu.
Küllerinden gizli kıvılcımlar parlıyor.
Burada senin tatlı umutlarının çevresinde toplandı birkaç çocuk.

82 Mektup G 137, no. 3898, Konstantinopolis, 2 Ağustos 1905.

83 Pahtikos, Ortaköy'de yaşayan yeğenini (Aristoksenis) dönüşünde kendi memleketine nasıl hizmet edeceğini öğrenmesi için Atina Ziraat Okuluna göndermeyi önermişti. Bkz. Mektup G 237, no. 7253, Konstantinopolis, 20 Mayıs 1908. Pahtikos kadınların eğitimini de özellikle destekliyordu. Bkz. Mektup G 98, no. 2707, Konstantinopolis, 4 Temmuz 1904.

geliştirmişlerdi –bu dil Pahtikos'un saha gezilerinden Evangelidis'e yazdığı mektuplarda da gözleniyordu.[84] Üyeler *Mikrasiatis*'likten [Küçük Asyalılıktan] ve uygarlığın beşiği ilan ettikleri, Helenizm'in bu ayrıcalıklı mekânına ait olmaktan gurur duyuyorlardı.[85] Bunun bir işareti olarak, Pahtikos'un söyleminde doğum yeri –buna *patrida* diye değiniliyordu– bir kimlik ve gurur kaynağı olarak görünür.[86] Ötesi, *patrida* eskilerle bağlantısı her durumda vurgulanan geleneksel bir öğedir. Pahtikos 1893'te memleketi Ortaköy/Bitinya'da Ayios Yeorgios gününde yaptığı konuşmada, bu kadar yüzyıl sonra hâlâ yaşayan ve gelişen Homeros dönemi âdet ve geleneklerine işaret etmişti.[87] Kasabada düzenlenen atletizm yarışmalarına ilişkin olarak da, Ortaköy'deki atletik oyunlarla klasik antikitenin Olimpiyat oyunlarının ortak özelliklerini kaydetmişti. Bunun yanı sıra 19. yüzyıl Bitinya Ortodoks Hıristiyanları ile Olimpia'nın antik Yunanları arasındaki benzerliklere –yani konukseverliklerine, doğa ve spor sevgilerine, dindarlıklarına, kibar rekabetçiliklerine ve yarışma ruhlarına– işaret ediyordu. Dolayısıyla 19. yüzyıl sonlarında halk kültürü, coğrafya ve tarih hep birlikte Anadolu'nun Ortodoks Hıristiyan nüfuslarının ulusal kimliğine ilişkin söylemlerin inşası için malzeme sağlıyordu.

Bu bölümde özellikle müziğin ve onun çevresindeki tartışmaların hangi yollardan Osmanlı Rumları arasında ulusal kimliğin oluşumuna katkıda bulunduğu araştırılmıştır. Ortodoks Hıristiyan gençlerin ve çocukların

84 Bkz. Pahtikos, Mektup G 113, no. 3055, Konstantinopolis, 18 Eylül 1904. Pahtikos kısa süre önce Bilecik, Yenişehir ve Bursa'ya yaptığı geziden heyecanla söz ediyordu: "Ata, katıra, kağnıya bindim ve bazı yerlere yürüyerek gittim. Harika konuk odalarında, ama aynı zamanda tavanım gökyüzü, yatağım toprak olarak da uyudum. Ama hiç hoşnutsuz değildim bundan, çünkü sonunda köyler ve beni örten gökyüzü sevgili Küçük Asya'mıza aitti."

85 Pahtikos'un bir önceki mektubundan: "Sen, zavallı Küçük Asya, ne doğal ve ulusal zenginlikler barındırıyorsun göğsünde! Sayın [Evangelidis] her yerde görkemli kalıntılarla karşılaştım. Her yerde, eski görkemin, eski itibarın kalıntıları. 'Geçmiş görkem, ağlarsın bunları anlatırken' [Yunan milli marşından bir dize, şiir ünlü şair Dionisios Solomos'a aittir]."

86 Anadolu'daki Türkçe konuşan Ortodoks nüfuslarda *patrida* düşüncesi için bkz. Evangelia Balta, "Anadolulu Türkofon Hıristiyan Ortodoksların 'Ulusal Bilinç'lerini Araştırmaya Yarayan Bir Kaynak Olarak Karamanlıca Kitapların Önsözleri," *Tarih ve Toplum* 74 (1990): 82-84. Ayrıca, Tanzimat döneminde Hıristiyan toplumların yerel idaresindeki değişikliklere paralel olarak *patrida* teriminin yükselişi için bkz. Christos Hadziiossif, "Τόπος και πατρίδα στους Ρωμηούς της Μικράς Ασίας" (Küçük Asya Rumları arasında *topos* ve *patrida*), yayınlanmamış makale. Yazara bu makalesini benimle paylaştığı için teşekkür etmek isterim.

87 Yeorgios D. Pahtikos, *Ολυμπιακοί Αγώνες εν Βιθυνία* (Bithynia'da Olimpiyat Oyunları) (Atina: H. Kalergi Brothers, 1893), 5–6.

eğitimi kuşkusuz ulus ve cemaatin kavramsallaştırılması için bakılacak en iyi yerlerden biridir. Okullardaki müzik eğitimine ilişkin politikalar Rum milletinin liderlerinin, cemaatin eğitimcilerinin ve ailelerin tutumlarını ortaya çıkarmaktadır.

Benlik için Müzik, Çocuklar için Müzik

1880'lere kadar Yunanistan'da kamu okullarında çocukların müzik eğitimi için halk şarkısı kullanmak uygun görülmezdi.[88] Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Rum Ortodoks okullarında müzik derslerinde (ki bu dersler antik Yunanca *odiki* sözcüğüyle adlandırılırlardı) genellikle vokal ve enstrümantal eğitimle müziğin temel ilkeleri öğretilirdi. Okullarda vokal müzik eğitiminin bir parçası olarak, Batı müziğinin yanı sıra kilise müziği de öğretilirdi. Patrik III. İoakim 1901'de kilise müziği eğitimini Rum Ortodoks okullarında mecburi yapan bir genelge yayınladı.[89] Bu genelgenin diğer bir ilginç yönü, Rum Ortodoks okullarında halk şarkılarının "hayatta çok çeşitli kullanımlarından" dolayı sekizinci sınıf programına dahil edilmesi koşuluydu.[90] Rum Ortodoks ilkokullarındaki müzik eğitimi için hazırlanmış 1900 tarihli taslak bir program, dini müzikle birlikte halk müziğinin de müfredatın gerekli bir parçası sayıldığını göstermektedir.[91] Bu metne göre, "dini müzik insanın dini yaşamını genişletirken, halk şarkıları insanı memleketi (*yenetiran*) için derin bir sevgiyle doldurur"du. Bu, halk şarkıları derleyicisi ve müzisyen Yeorgios Pahtikos'un çocuklar için müzik eğitimine ilişkin fikirlerini yansıtıyordu. Pahtikos'un bir seferinde yazdığına göre, okul şarkılarının konuları

88 Giannis Stavros, Yunan müzisyen İoannis Sakellaridis'in *Μούσα, ήτοι βιβλίον μουσικόν παιδαγωγικόν προωρισμένον δια τα Διδασκαλεία* (Sanat perisi: Eğitim için hazırlanmış pedagojik müzik kitabı) (Atina: 1882) başlıklı yapıtında, okul şarkıları derlemesine iki halk şarkısı ekleyen ilk kişi olduğunu kaydetmiştir. Bkz. Giannis Stavros, "Τραγούδια που διδάχτηκαν στα ελληνικά σχολεία κατά τον 19ο αιώνα" (19. yüzyılda Yunan okullarında öğretilen şarkılar), *Polyphonia* 7 (Sonbahar 2005).

89 Antonios Chatzopoulos, *Η Βυζαντινή μουσική παιδεία στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο και 20ό αιώνα* (19. ve 20. yüzyıllarda Konstantinopolis'te Bizans müziği eğitimi) (Aleksandrupoli: özel yayın, 2010), 131-132.

90 "Η Εκπαίδευσις μας" (Eğitimimiz), *Tahidromos*, 21 Eylül 1901.

91 " 'Μουσική' Αναλυτικόν Πρόγραμμα των κατώτερων σχολείων 1900" ("Müzik": İlkokullar için analitik bir program 1900), Milletin Büyük Okulunun (Megali tu Genus Sholi) Yazışmaları, Dizi I, 1-11, Atina Üniversitesi Arşivi.

çocukta Tanrı sevgisi, erdem sevgisi ve *patrida* sevgisi uyandırmalıydı.[92] Pahtikos'un yazılarında olduğu kadar mektuplarında da sık sık kullandığı *patrida* teriminin, Fransızca *patrie* sözcüğü gibi "vatan" anlamına geldiğini düşünmek yanıltıcı olacaktır. Aksine, bunun yerel topluma ya da küçük köy birimine gönderme yaptığını rahatlıkla söyleyebiliriz.[93] Pahtikos insanın doğum yerine, cemaatine ve cemaat yaşamına sevgi ve bağlılığının teşvik edilmesinin, çocukların manevi eğitiminin gerekli bileşenleri olduğuna inanıyordu. Daha patriklik genelgesinden önce bile Pahtikos, Yunanistan ve Osmanlı İmparatorluğu'ndaki okullarda kullanılacak müzik kitabının girişinde, çocuklar için müzik eğitiminin amacının onlarda dindarlık, erdemlilik ve vatanseverlik duyguları geliştirmek olduğunu belirtmişti.[94] Aynı yerde, kutsal ilahilerin ve halk şarkılarının Rum Ortodoksların okullarında zorunlu olması gereken pedagojik bir müziğin temel öğeleri olduğunu vurguluyordu.[95] Dolayısıyla İstanbul'un Rum Ortodoks cemaatinin okullarında müzik eğitimi gençlere ve çocuklara, etnik-dinsel birlikteliğe karşı ahlaki bir tutum ile kişinin doğum yeri ve cemaati konusunda bir bilinç ve bağlılığı birleştiren türde bir vatanseverlik iletmenin aracı olarak görülüyordu.

Diğer sözcüklerle, müzik eğitimi kimlik oluşumu için önemli bulunuyordu. Bu, *ethnos*'un genç mensuplarına otantik bir benlik fikrinin en iyi iletilebileceği alandı. Aynı nedenle, Batı müziğinin ve eğlencelerinin tüketimi kişinin ulusal benliğine ve cemaatine bağlarını sürdürmesine karşı büyük bir tehdit gibi görülüyordu. Daha önce belirtildiği gibi varlıklı Rum Ortodoksların çocukları evde Avrupa müziğini öğreniyor-

92 Yeorgios Pahtikos, "Παιδευτικά: Η Μουσική εν τοις παρ'ημίν σχολείοις" (Eğitim: Okullarımızda müzik), *Εβδομαδιαία Επιθεώρησις Νεολόγου* (Neologos'un Haftalık Değerlendirmesi), cilt 2, no. 49 (Konstantinopolis, 1893). Ayrıca bkz. Yeorgios Pahtikos, "Η Μουσική εν τοις παρ'ημίν εκπαιδευτηρίοις" (Eğitim kurumlarımızda müzik), *Formiks*, 30 Kasım 1903.

93 "Cemaat" ve "patrida" terimlerinin kullanımı için bkz. Doumanis, *Before the Nation*, 9.

94 Yeorgios D. Pahtikos, *Απόλλων ο Μουσηγέτης. Περιέχων Στοιχειώδεις Ωδικας Γνώσεις μετα Μονόφωνων, Δίφωνων, Τρίφωνων και Τετράφωνων Χορικών Ασμάτων προς Χρήσιν των Ελλ. Εκπαιδευτήριων Αμφοτερών των Φυλών* (Apollo, Sanat Perilerinin Başı. Kızlar ve erkekler için Yunan okullarında kullanılmak üzere monofon, difon, trifon ve tetrafon koro şarkılarının temel söyleme bilgilerini içerir), cilt 1 (Atina: Anestis Konstantinidis, 1895). Kitap otuz yedi pedagojik şarkı, sekiz kilise ilahisi, sekiz halk şarkısı ve beş eski şarkı içermektedir.

95 Age., ζ'.

lardı. Bu öylesine yaygındı ki, orta ve üst sınıf Rum Ortodoks ailelerde çalışmak isteyen mürebbiyeler için piyano çalma en önemli beceriler arasında sayılıyordu.[96]

Özel evler dışında, aileleri olmayan çocuklara da müzik eğitimi sunuluyordu. Büyükada'daki Rum "Milli Yetimhanesi"nde genel eğitimin aracı sayılan müzik dersleri birinci yılda başlıyor ve istisnasız tüm yetimlere sunuluyordu. Rum Ortodoks cemaatinin yetimhanelerinde genellikle, yetimhane idaresince seçilen yetenekli öğrencilere uzmanlaşmış müzik dersleri bir mesleki eğitim olarak sunuluyordu. Ancak kilise (vokal) eğitimi ve çalgı çalma dördüncü yılın başında özel araştırma ve meslek konuları olarak yalnızca bazı yetimlere öğretiliyordu.[97]

Geç dönem Osmanlı İmparatorluğu'nda çocukların ve gençlerin eğitiminde, Batının (başlıca da Alman) pedagoji yöntemleri ahlaki amaçlarla birleştiriliyordu. Rum Ortodoks ilkokullarında müzik derslerinde öğretilen şarkılar belli bir dikkati gerektirmektedir. Bu şarkılar çoğu zaman Alman ve Fransız pedagojik müzik kitaplarından alınmakta, daha sonra bunlara Rumca metin yazılmaktaydı.[98] Böylece Rum aydınlar –yani, Aleksandros Kantakuzinos, İ. İoannidis, A. Vlashos ve Zalokostas– tarafından yazılan şiirler, Jules Enigg,[99] Claude Auge ve Jules Lammers'in basit ve eğitici ezgileriyle söyleniyordu. İstanbul'da şair ve entelektüel İlias Tantalidis çocuklar için şiirler yazıyordu.[100] Jules Enigg'in okul şarkıları üretimine en büyük katkısı Yunanistan'da oldu. Onun Yunan ve yabancı müzisyenlerce bestelenen üç yüz okul şarkısından oluşan derlemesi, uzun bir zaman öğretmen ve öğrencilerin müzik eğitiminde ana repertuarı oluşturdu.[101]

96 *Anatolikos Astir*, 7 Aralık 1864.

97 *Γενικός Κανονισμός του εν Πρίγκηπω Εθνικού Ορφανοτροφείου* (Prinkipo Milli Yetimhanesi Genel Tüzüğü), tarih 17 Haziran 1903, İstanbul, 21-22.

98 Bkz. "'Μουσική' Αναλυτικόν Πρόγραμμα."

99 Alman müzisyen Jules Enigg Atina Konservatuarında ders veriyordu. Enigg 1884'de, saray şapel korosu müdürü ve Konservatuarda armoni öğretmeni Aleksandros Kantakuzinos ile işbirliği içinde, Atina'daki Eğitim ve Öğretimi Destekleme Cemiyetinin sponsorluğuyla, *Νέα Άσματα Παιδαγωγικά* (Yeni pedagojik şarkılar) adlı bir kitap yayınladı.

100 İlias Tantalidis, *Άσματα εις ευρωπαϊκήν μελωδίαν* (Avrupa ezgisiyle şarkılar) (Atina: [yayınlayan bilinmiyor]), 1876.

101 Stavros, "Τραγούδια που διδάχτηκαν."

Halk şarkılarının ortaya koyduğu dilsel ve kültürel parçalılık, ulus olmanın diğer kriterleriyle aşılmaya çalışıldı. Yunan ulusal kimliğinin dilden sonraki ikinci direği, Ortodoks inancıydı. Anadolu'daki toplulukların Yunanlığı, onların Ortodoksluğuna ve Patrikliğe bağlılığına dayanılarak ileri sürülüyordu. Bu nedenle din ve dini inançlar, çok çeşitli yerel lehçeleri, giysileri, âdetleri ve gelenekleri olan insanları birleştirme potansiyelleri olduğundan, Yunan ulusu için homojenleştirici unsurlar olarak görülüyordu.[102] Yerel farklılıkları ve dilsel ve kültürel özelliklerdeki nüansları aşan kutsal müziğin, Ortodoks Hıristiyanları yerel üstü bir dinsel toplumda birleştirme doğrultusunda özel bir önemi ve potansiyeli vardı. 19. yüzyılın ikinci yarısında Rum Ortodoks okullarında genel olarak daha sekülerleşmiş bir eğitime yönelme olsa da, Rum Ortodoks çocuk ve gençlerin yetiştirilmesinde dini ve manevi eğitim her zaman önemli görüldü.[103] Dahası, özellikle II. Abdülhamid döneminde Müslüman çocukların devam ettiği devlet okullarında olduğu gibi, ahlak eğitimi Batı kültürünün tecavüzlerine karşı düzeltici bir önlem olarak görülüyordu.[104]

Okullarda kutsal müzik eğitimi, Rum Ortodoks çocuklara dinsel ve geleneksel değerleri benimsetme projesinin bir parçasıydı. Patrik İoakim'in Rum Ortodoks okullarında kilise müziği derslerini zorunlu yapan genelgesinden daha önce söz etmiştim.[105] Patrik okullar için bir müzik ders kitabının hazırlanmasını da emretti. İoakim, öğrencilerin Rum Ortodoks okullarının yıllık kutlamalarında yabancı dilde şarkılar söylemelerini engellemeye ve "ulusal" karakterde bir müzik gerçekleştirmeye çalışıyordu.[106] Ancak

102 Yeorgios D. Pahtikos, "Εντυπώσεις εκ της ανά την Μ. Ασίαν προς περισυλλογήν δημοτικώνασμάτων περιοδείας" (Halk şarkıları derlemek için Küçük Asya'da yapılan bir geziden izlenimler), *Musiki* 9 (Eylül 1912): 258-259.

103 Rum Ortodoks cemaatinde eğitimin sekülerleşmesi için bkz. Ayşe Ozil, "Education in the Greek Orthodox Community of Pera in Nineteenth-century İstanbul" (Master tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2001).

104 II. Abdülhamid döneminde okul sisteminde geleneksel ve dini değerlerin geliştirilmesi için bkz. Benjamin C. Fortna, "Islamic Morality in Late Ottoman 'Secular' Schools," *International Journal of Middle East Studies* 32 (2000): 369-395; Benjamin C. Fortna, "Morals," *Imperial Classroom: Islam, the State, and Education in the Late Ottoman Empire* (New York: Oxford University Press, 2000) içinde, 202-247; Selçuk Akşin Somel, *The Modernization of Public Education in the Ottoman Empire 1839-1908* (Leiden: Brill, 2001).

105 Chatzopoulos, *H Βυζαντινή μουσική παιδεία*, 131–132'de değinilmektedir.

106 "Ο Πατριάρχης Ιωακείμ ο Γ' και η Εθνική Μουσική," (Patrik III. İoakim ve milli müzik), *Musiki*, yıl 1, cilt 12 (Aralık 1912): 340.

aileler her zaman işbirliği yapmıyorlardı; okullardaki kilise müziği dersleri hakkında şikâyet edenler vardı.[107] Aşağıdaki olay buna ışık tutmaktadır.

Yeorgios Pahtikos 1895 Eylül'ünde Milletin Büyük Okulu yönetimine bir mektup yazarak, kilise müziği derslerinin zorunlu yapılmasını önerdi. Kendisinin okulda ilk yıl bu dersleri ücretsiz vermeye hazır olduğunu da ekledi. Bunun üzerine Milletin Büyük Okulu yönetimi, kilise müziği derslerini, eğitimin üçüncü yılından başlamak üzere dört yıl için zorunlu yapmak üzere Milletin Karma Konseyinden izin istedi. Konsey Aralık ayında okulun talebini kabul etti.[108] Ancak okulun, öğrencilerin çeşitli derslerdeki başarılarını sergiledikleri yıllık kutlamasında, kilise müziği dersi sessizce atlandı.[109] Pahtikos'un ücret almadan yaklaşık altı ay kilise müziği eğitimi verdikten sonra, okul yönetimine düzenli ödeme için dilekçe verdiği anlaşılmaktadır. Yönetim Pahtikos'un talebini reddetti; üstelik dersi seçmeli yaptı ve üç yılla sınırladı.[110] Önceki yıl çok sayıda çocuk müzik dersine ve diğer derslere devam etmediği için müzik dersleri isteğe bağlı hale getirilmişti. Zorunlu kilise müziği derslerine, çocuklarının müzik dersi için konulan ek saatler nedeniyle geç saatlere kadar okulda kalmak zorunda olmalarından şikâyet eden ailelerden itirazlar gelmişti. Daha önemlisi kimi aileler okulda müzik dersini gereksiz buluyordu, çünkü çocukları evde özel bir hocadan Avrupa müziği eğitimi alıyordu.[111]

Buna benzer bir olay Pera Rum Ortodoks cemaatinin ünlü lisesinde de meydana geldi. İsodia Kilisesi başmugannisi Efstratios Papadopulos, Zografyon Lisesi öğrencilerinden oluşan koroya kilise ilahileri öğretiyordu. Stavrodromi (Pera) Rum Ortodoks cemaati merkez yönetimi Papadopulos'tan kilise müziği korosunun durumu hakkında bir rapor istedi. Muganni raporunda öğrencilerin müzik dersi saatinde, diğer derslerin

107 Chatzopoulos, *Η Βυζαντινή μουσική παιδεία*, 31.
108 Patriklik Yazışmaları, Kodeks A', no. 6701, 1 Aralık 1895.
109 Patriklik Yazışmaları, Kodeks A' 67, no. 3731, 17 Haziran 1896. Patrikhaneden Milletin Büyük Okulu (Megali tu Genus Sholi) müdürü Mihail Kleovulos'a mektup.
110 Pahtikos'tan Milletin Büyük Okulu yönetimine mektup, no. 578, *Milletin Büyük Okulu'nun Yazışmaları*, Pera/Konstantinopolis, 13 Eylül 1896.
111 UBO yönetiminden Patrikhaneye gönderilen mektup, no. 594, *Milletin Büyük Okulu'nun Yazışmaları*, Fener/Konstantinopolis, 15 Kasım 1896.

ödevlerini yapmak için okuldan kaçtıklarından şikâyet etti."[112] Müzik öğretmeni onların kaçmalarını önlemek için okul kapısını kapalı tutturuyor ve kaçakları derse geri getiriyordu. Ama bu bile işe yaramamıştı. Papadopulos yakınarak, öğrencilerin ertesi gün ailelerinden ya da doktorlarından göğüs ya da boğazları rahatsız olduğu için, müzik dersinden muaf tutulmalarını isteyen mazeret pusulaları getirdiklerini kaydediyordu. Muganni mektubunda son olarak ailelerin onayının zorunlu olduğunu, bu nedenle toplumdaki etkin kişilerin müdahale ederek, onları çocuklarının koroya katılmasını engellememeye ikna etmeleri gerektiğini yazıyordu.

Yine de İstanbullu Rum Ortodoksların müziği, çocuklarının manevi ve entelektüel gelişiminin temel bir parçası saydıklarını gözlüyoruz. Ancak yüzyılın başında çocuklarının çağdaş Batı müziğini öğrenmesini isteyen aileler ile geleneksel müzik –yani kutsal müzik ya da halk müziği– eğitimini dayatmak isteyen dini yetkililer ve toplum mensupları arasında bazı gerilimler olmuştu. Bazen, çocuklar için Rumca şarkı sözleriyle Avrupa ezgilerinin bir bileşimi kullanılarak, bir orta yol bulunuyordu.

Bu bölümde Osmanlı İmparatorluğu'nun Rum Ortodokslarının ve bir ölçüde Müslüman Türklerinin, özellikle müzik alanına odaklanarak milli bir kültür yaratma çabaları araştırılmıştır. İlk önce, yüzyılın başında Müslüman Türk müzisyenlerin, milli bir müzik geleneği oluşturma girişimlerinde, İslami ve Türk olmayan müzik geleneklerini Osmanlı müziği başlığı altında sınıflandırmayı istediklerini gördük. Rum Ortodoks müzisyenler buna kültürel milliyetçiliğin değişik versiyonlarıyla yanıt vermişlerdi. Bu kentli ve eğitimli seçkinler iki temel unsura –kilise müziği ile halk şarkılarına– dayanan, Yunan karakterli bir "ulusal" müzik yaratmaya çalışıyorlardı. Bunu, kilise ilahilerinin tenuto bölümlerinin değiştirilmesi, gönüllü kültür cemiyetlerince halk şarkıları derlemelerinin ödüllendirilmesi mekanizması ve okullardaki müzik eğitiminin düzenlenmesi gibi değişik faaliyet alanlarında gösterdim. Rum Ortodoksların öncü seçkinleri ve eğitimcileri, milli

112 Muganni Efstratios Papadopulos'tan Stavrodromi Rum Ortodoks Cemaati Merkezi Yönetimine mektup, no. 204, *Stavrodromi Rum Ortodoks Cemaati Yazışmaları*, Atina Üniversitesi Arşivi, Pera, 29 Kasım, 1898. Bana bu mektubun bir transkripsiyonunu sağladığı için Méropi Anastassiadou'ya teşekkür borçluyum.

bir müzik oluşturmak ana hedefiyle, hem Batı müziği biçimleri, hem de Asya ve Osmanlı etkileriyle aralarına mesafe koydular. Bölgede siyasi gerilimin artmasına ve bölücülük korkusuna paralel olarak (Osmanlı Rumları ve Türklerinin) bu "karşılıklı" ulus inşası ortamında, merkezi ve yerel yetkililer imparatorluğun Rum Ortodoks uyruklarını daha dikkatle incelemeye başladılar. Bir sonraki bölümde ele alacağım gibi, kentlerin kamusal alanlarında müzik ve eğlenceler ciddi kontrol altına alındı.

Altıncı Bölüm

ŞARKI SÖYLEME VE SİYASİ BAĞLILIK

Geç Osmanlı İstanbul'unda müzik ve halk eğlencelerinin gözetimi ve sansürü imparatorluk yurttaşlarının birçoğunu etkiledi. Ancak bu kontrolün bazen özellikle şüpheli "azınlık" nüfusları hedef aldığı varsayılabilir. Büyük Devletlere karşı hassas bir dış politika izleyen II. Abdülhamid, özellikle doğu Rumeli, Makedonya ve Girit gibi istikrarsız bölgelerle ilgili olarak, kışkırtıcı ve provokatif kamusal söylemi kontrol altında tutmaya dikkat ediyordu. Böylece II. Abdülhamid döneminde gözetim yöntemlerinin giderek kurumlaşmasına paralel olarak, parklar, sokaklar, eğlence yerleri ve özel konutlar devlet yetkililerinin katı gözlemi altına sokuldu. Bunun sonucu İstanbullu Rumların hayırlı bir amaç için para toplamak üzere yaptıkları konserler, tiyatro, müzik ve eğlence yerleri katı biçimde gözlenmeye ve sansürlenmeye başlandı. Bununla eşzamanlı gelişmeler kentsel mekânların yeni kullanımları ve gelişen hiyerarşiler, kamusal alanın büyümesi, devletin meşruiyet krizi ve rakip ulusal sembolleri yönetim sorunuydu.

Geç Osmanlı İstanbul'unda, 19. yüzyılın modernleşen kentlerin birçoğunda olduğu gibi, kentsel kurumlar toplumsal iletişim ve eğlence için yeni platformlar yaratmakta temel bir rol oynuyorlardı. Kent planlama komisyonları ve belediyeler, tiyatro gösterileri ve konserler için tiyatro binaları ve parklar gibi mekânları desteklediler ve fiilen açtılar. Sultan II. Abdülhamid rejimi, padişahın ve idaresinin belirli bir imajını geliştirmek için bu modern iletişim araçlarından, yeni yaratılan mekân ve yerlerden ve genel olarak kamusal alandan yararlandı. Hükümet imparatorluk başkentinin açık kamusal alanlarında, herhangi bir rakip yabancı devletin ya da kolektif/bireysel gönüllü girişimin değil, resmi ritüel ve temsilin görünür ve egemen olmasını sağlamaya çalıştı.

Siyasi içerikli şarkı ve marşların söylenmesi bir muhalefet korkusu uyandırıyordu. 1866'da Girit'te ciddi bir ayaklanmanın ardından Türkçe *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde, yerel Rumların kahvehanelerinde isyanı kışkır-

tan şarkılar söylemelerini eleştiren birkaç makale çıktı.[1] Aşağıda Osmanlı yetkililerinin kentin Rum Ortodoks sakinlerinin kamusal ve yarı özel toplantılarına yönelik tutumlarını göreceğiz.

Geç Osmanlı İmparatorluğu'nda Sansür Üstüne Kimi Notlar

Literatürde II. Abdülhamid dönemi (1876-1909) çoğu kez, "boğucu" atmosferi padişahın kendi güvenliğine ilişkin saplantısıyla daha da ağırlaşan bir otokratik yönetim olarak sunulmuştur.[2] Örneğin, II. Abdülhamid dönemini ele alan kitapların çoğunda basında sansürün bu çağda başladığı izlenimi verilmektedir. Çağdaşların anıları Abdülhamid yönetiminde sansürün sertliği ve keyfi niteliğiyle ilgili yorumlarla doludur.[3] Ancak yakın tarihli çalışmalar radikal fikirlerin yayılmasını kontrole yönelik bu uygulamaların, özellikle basında sansürün, II. Abdülhamid dönemine özgü olmadığını göstermiştir. Örneğin Osmanlıların Suriye ve Mısır'a getirdikleri ilk basın kuralları 1865'te, faaliyetleri siyasi ve dini açıdan bölücü olduğu düşünülen Amerikan basınını susturmak amacıyla yürürlüğe sokulmuştu.[4] Dolayısıyla, II. Abdülhamid döneminde basın sansürüyle ilgili olarak, bir diğer incelemede savunulduğu gibi bu Tanzimat sonrası sansür uygulamalarında bir aşamaydı ve başlıca farkı kontrol yöntemlerinin kurumsallaştırılmasıydı.[5] Sansürün, sonunda Abdülhamid'i tahttan indiren 1908'deki İttihat ve Terakki devriminin ardından sona ermediğini de kaydetmek gerekir; sansür aslında daha merkezi, sistematik ve kurumlaşmış bir biçimde sürmüştü.[6]

Tebaa nüfusun gözetimi ve kontrol altına alınması modern devletin gücünün sağlamlaştırılması için yaşamsal önemde olmuştur.[7] Osmanlı

1 Necdet Hayta, *Tarih Araştırmalarına Kaynak Olarak Tasvir-i Efkâr Gazetesi (1278/1862– 1286/1869)* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 2002), 204.

2 Aslında 21 Temmuz 1905'te II. Abdülhamid'e Yıldız Camii'nde bir suikast girişiminde bulunulmuştu.

3 Sophia K. Spanoudi, *Στα Παλάτια του Χαμίτ* (Hamid'in saraylarında), hazırlayan Alexios Savvakis (Atina: İkostos Protos, 2009), 97–98.

4 Caesar Farah, "Censorship and Freedom of Expression in Ottoman Syria and Egypt," *Nationalism in a Non-national State: The Dissolution of the Ottoman Empire*, ed. William W. Haddad ve William Ochsenwald (Columbus: Ohio State University Press, 1977) içinde, 151–194, 156.

5 Fatmagül Demirel, *II. Abdülhamid Döneminde Sansür* (İstanbul: Bağlam, 2007), 15.

6 İpek Yosmaoğlu, "Chasing the Printed Word: Press Censorship in the Ottoman Empire under the Party of Union and Progress (1908–1913)" (Master tezi, Princeton University, 1997), 2.

7 Anthony Giddens, *A Contemporary Critique of Historical Materialism*, cilt 1: *Power, Property and the State* (London: Macmillan, 1981), 5.

Devleti'ne gelince, nüfusun gözetimi daha 1830'larda kamuoyunun siyasette devletin meşruiyetinin üstü kapalı bir kaynağı olan, yeni bir unsur olarak ortaya çıktığı bir sürece paralel olarak, yönetim zihniyetinin bir parçası haline gelmişti.[8] Dahası, moderniteyle ilişkileri ve bunu yorumlamalarında, Osmanlı İmparatorluğu ve aynı şekilde 19. yüzyılda Rusya ve Japonya gibi Batılı olmayan imparatorluklar, Batıdan gelen fikir, inanç ve öğretilerin yaygınlaşması üstünde özel denetim ve kontrol araçları kullanmışlardır.[9] Dolayısıyla eski kıta imparatorluklarında sansür yalnızca bir yasaklama ve önleme eylemi değil, Batı modernitesinin ithaliyle yakından bağlantılı bir uygulamaydı. Bunu söyledikten sonra belirtmek gerekir ki, Abdülhamid döneminde geliştirilen sansür mekanizması, Abdülhamid rejiminin sadakati pekiştirmek ve devlete muhalefetin önünü kesmek için modern basını görülmemiş bir ölçüde kullanması açısından daha önceki baskıcı basın kurallarından epey farklıydı. Ayrıca, dönemin Habsburg ve Rus imparatorlukları gibi diğer baskıcı rejimlerindeki karşılaştırılabilir sansür vakalarına göre daha sert ve daha keyfiydi.[10]

Modern Kentsel Mekânın Yaratılması

Yeni türde mekân çerçeveleri yaratılması ve tebaa nüfuslar üzerinde cezalandırıcı gözetim ve kontrol yöntemlerinin uygulanması, 19. yüzyılda Ortadoğu'da modern siyasi tebaa yaratmaya yönelik paralel süreçlerdi.[11] Osmanlı İmparatorluğu'nda modern kentsel mekânlar oluşturulması ve daha sonra bu mekânın devlet tarafından denetlenmesi, Tanzimatla başlayan ve devlet sisteminin ve toplumun modernleştirilmesini hedefleyen bir sürecin yan ürünleriydi. Bu sürecin ayrıcalıklı merkezi, imparatorluğun başkenti İstanbul'du; 19. yüzyılda bu kentin dönüşümü ve işlev ve yapılarının ona özgü biçimde gelişimi, Batı ile entegrasyon süreciyle bağlantılıy-

8 Cengiz Kırlı, "Surveillance and Constituting the Public in the Ottoman Empire," *Publics, Politics and Participation: Locating the Public Sphere in the Middle East and North Africa* (New York: Social Science Research Council, 2009) içinde, 282–305.

9 Demirel, *II. Abdülhamid Döneminde*, 18-19.

10 Şükrü Hanioğlu, *A Brief History of the Late Ottoman Empire* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2008), 125–126.

11 Mısır'da 1860'larda yeni bir disiplinci iktidar sistemi inşası için bkz. Timothy Mitchell, *Colonising Egypt* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 68.

dı.[12] Daha önce belirtildiği gibi, Osmanlı başkentinin Batı modelli kentsel projeler ve toplu ulaşımla Avrupai bir görünüm kazanmaya başladığı bu süreçte Kırım Savaşı (1853-1856) önemli bir dönüm noktasıydı.[13]

Kentsel mekândaki fiziki değişimlerin söylem düzeyinde de bir etkisi oldu. Örneğin sokakların geceleri toplumun değişik katmanları için çalışma ve eğlence amacıyla açılması, ahlaksızlık ve suç konusundaki toplumsal söylemde ciddi değişikliklere ve kaymalara yol açtı.[14] Osmanlı Ortadoğu'sunun gelişen merkezlerinde gece, "kentsel çevreye özgü olan, kanun, düzen ve genel ahlak için yeni bir problem bölgesi" haline geldi.[15] Bu nedenle yeni izleme ve devriye faaliyetleri sokağı kamu yetkililerinin doğrudan gözetimi altına soktu.[16] Ne var ki, imparatorluğun –örneğin Selanik gibi– büyük kentlerinin çoğunda 19. yüzyılın sonlarına kadar düzenli bir kentsel polis gücü yoktu ve bunlar sokaklarda nadiren devriye geziyordu; bunun sonucu olarak limana yakın sokaklarda hırsızlar, hatta çocuk fahişelerden oluşan, tabanca ve tüfekle donanmış çeteler dolaşıyordu; gazinolar, gece kulüpleri ve kahvehaneler aşırı alkol tüketilen ve kumar oynanan yerler haline gelmişti ve bu da sokaklarda kamu düzeninin bozulmasına yol açıyordu.[17]

Buna ek olarak imparatorluğun, özellikle ekonomik yükselme ve altyapıda büyüme dönemlerinde büyük sayıda mevsimlik göçmen alan belli başlı kentlerinin yetkililerinin karşılaştığı büyük bir sorun da, aile

12 Edhem Eldem, "Istanbul: From Imperial to Peripheralized Capital," *The Ottoman City between East and West: Aleppo, İzmir and İstanbul*, ed. E. Eldem, D. Goffman, ve B. Masters (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 135–207, 138.

13 See Zeynep Çelik, *The Remaking of Istanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century* (Berkeley: University of California Press, 1993); İlhan Tekeli, "Nineteenth-Century Transformation of Istanbul Metropolitan Area," *Villes ottomanes à la fin de l'Empire*, ed. P. Dumont ve F. Georgeon (Paris: L'Harmattan, 1992) içinde, 33–47; Christoph Neumann, "Marjinal Modernitenin Çatışma Mekânı Olarak Altıncı Daire-i Belediye," *Altıncı Daire–İlk Belediye Beyoğlu'nda İdare, Toplum ve Kentlilik, 1857–1913* (İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2004) içinde.

14 Sokak aydınlatmasına ilginç bir yaklaşım için bkz. Nurçin İleri, "Landscaping the Uses and the Production of Urban Space: Crime, Security and Night Life in *Fin-de- siècle* Istanbul" (yayınlanmamış makale, European Association of Urban History 10. Konferans, Ghent, 1-4 Eylül 2010).

15 Jen Hanssen, "Public Morality and Marginality in *Fin-de-siècle* Beirut," *Outside In: On the Margins of the Modern Middle East*, ed. Eugene Rogan (Londra: I. B. Tauris, 2002) içinde, 183–211, 190.

16 Bkz. Sibel Zandi-Sayek, *Ottoman Izmir: The Rise of a Cosmopolitan Port, 1840–1880* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012).

17 Mark Mazower, *Salonica, City of Ghosts: Christians, Muslims and Jews, 1430–1950* (New York: Vintage Books, 2006), 138–139.

bağlantıları olmadığı için kent düzenine bir tehdit olarak görülen bu genç erkek nüfusun nasıl kontrol altında tutulacağıydı.[18] Gerçekten de suç kayıtlarından görülebileceği gibi, imparatorluk kentinin aylaklarıyla evsizleri (bu grup ile mevsimlik işçiler arasında ince bir sınır vardı) sık sık kişiler arası şiddet olaylarına karışıyorlardı.[19]

Kamu Düzenini Korumak ve Kentin Güvenliğini Sağlamak

1826'da Yeniçeri ocaklarının lağvedilmesinin ardından 1855'e kadar İstanbul'da düzenin korunması işi, asıl göreve lonca ve pazarları denetleme olduğu için yetki alanı oldukça bulanık olan İhtisab Nezaretine verildi. 1846'da Zaptiye Müşirliği kuruldu. Bu daire İstanbul ve çevresinin sivil idaresi ve güvenliğinden sorumluydu ve aslında valilik kurumu gibi çalışıyordu.[20] Resmen 1845'te kurulan Osmanlı polis kurumu devlet aygıtının inşasında ve bunun topluma etkisinde önemli bir adımdı.[21] Aynı yıl çıkarılan Polis Nizamnamesi, kamu alanlarının, dini törenlerin ve eğlence yerlerinin izlenmesine ilişkin maddeler içeriyordu.[22] Gene de polis birliklerinin oluşturulması yavaş bir süreçti ve ancak II. Abdülhamid rejiminde jandarmadan ayrı ve esas olarak başkentin güvenliğinden sorumlu bir polis gücü var oldu. Noemi Lévy'nin savunduğu gibi bu dönemin özelliği, polis birliklerinin gözetiminin siyasi boyutuna ve rejimin çıkarlarının korunmasına yapılan vurguydu; bu da tüm toplum üstünde kapsamlı bir kontrol anlamına geliyordu.[23] 1896'da yayınlanan bir genelgeyle polis mahallelerde gece gündüz devriye gezmek, şüpheliler hakkında belediye başkanı ve gece bekçilerinden bilgi almak ve gerekirse araştırma için evlere girmek, başken-

18 Florian Riedler,"Wanderarbeiter (bekar) im Istanbul des 19. Jahrhunderts: Zwischen Marginalität und Normalität," *Bettler, Prostituierte, Paria: Randgruppen in asiatischen Gesellschaften*, ed. Anja Pistor-Hatam ve Antje Richter (Hamburg: EB-Verlag, 2008), 143–158.

19 Aylaklara ve aylaklığa ilişkin çok sayıda ferman bulunması, Osmanlı hükümetinin bunu ciddi bir toplumsal sorun olarak kabul ettiği fikrini vermektedir. Bkz. Roger A. Deal, *Crimes of Honor, Drunken Brawls and Murder: Violence in Istanbul under Abdulhamid II* (İstanbul: Libra, 2010; *Namus Cinayetleri ve Sarhoş Kavgaları; II. Abdülhamid Döneminde Şiddet*, İstanbul: Kitap Yayınevi, 2017), 57-59.

20 Mustafa Cezar, Osmanlı Başkenti İstanbul (İstanbul: Ekav Tömer, 2202), 338-339.

21 Noemi Lévy, "Une institution en formation: La police ottomane à l'époque d'Abdülhamid II, " *European Journal of Turkish Studies* 8 (2008), http://ejts.revues.org/2463.

22 Osman N. Ergin, *Mecelle-i Umur-i Belediyye* (İstanbul: İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı, 1995), Lévy, "Une institution en formation," s. 11'den naklen.

23 Levy, "Une institution en formation," s. 21.

tin giriş noktalarında bireyleri kontrol etmek, değişik ibadet yerlerini izlemek ve işsizlerin pazarlarda ve diğer kamusal alanlarda aylakça dolaşmalarını önlemekle görevlendiriliyordu.[24] II. Abdülhamid hükümetinin kamu güvenliği konusunda gösterdiği hassasiyete, imparatorluk sınırları dışında terör eylemlerindeki artışın daha geniş çerçevesi içinde de bakılmalıdır. Bu bağlamda, Osmanlı İmparatorluğu 1898'de anarşist terörle mücadele için Roma'da düzenlenen gizli bir konferansta Avrupa devletlerine katıldı.[25] II. Abdülhamid hükümeti terör saldırılarına karşı bir ittifakın bir parçası olmak ve kendi güvenlik ve enformasyon sistemlerini Avrupa devletlerininkiyle uyumlaştırmak etmek istiyordu.

1907'de çıkarılan ve 1880'lerden beri yerleşmiş bir uygulamayı teyit eden bir genelgeye göre polisin görevleri üç kategoriye ayrılıyordu: idari ya da önleyici, siyasi ve hukuki. Polisin idari işlevi kamusal alanların gözetimini, pasaport kontrolleri aracılığıyla ülke içindeki ve dışardan ülkeye nüfus hareketlerini kontrol etmeyi, meyhane ve gazinolarda ahlaksız davranışların engellenmesini ve dilencilere karşı gerekli adımları atmayı kapsıyordu. Polisin siyasi görevleri komplocularla mücadele ederek "rejimin çıkarlarını korumak" ve yayınlar üzerinde sıkı bir kontrol uygulamaktı.[26]

Bu polis güçlerine ek olarak II. Abdülhamid rejimi doğrudan saraya bağlı büyük bir jurnalci ağı da oluşturdu. İmparatorluk konutları, kamu binaları, kulüpler, cemiyetler, tiyatrolar, medreseler, tekkeler, hatta özel evler bile gözetleniyordu. Jurnalciler değişik etnik gruplardan ve toplumun değişik katmanlarındandılar. Aralarında Rum Ortodokslar, Ermeniler, Yahudiler, Avrupalılar, Kürtler, Tatarlar ve Türkler de bulunan jurnalciler şeyhlerden işportacılara kadar geniş bir meslek yelpazesini temsil ediyorlardı; hatta padişahın onay ve şükranını kazanmak için ispiyonculuk yapan sıradan yurttaşlar da vardı.[27]

24 Age., s. 17.

25 Adil Baktiaya, "19. yüzyıl Sonlarında Anarşist Terör, 'Toplumun Anarşistlere Karşı Korunması Konferansı (1898) ve Osmanlı Devleti,'" *Bilgive Bellek* 4, no. 8 (Yaz 2007): 43–55.

26 Halim Alyot, Türkiye'de Zabıta (Ankara: Kanaat basımevi, 1947), 225-226, Lévy, "Une institution en formation," s. 18'den naklen.

27 Süleyman K. İrtem, *Abdülhamid Devrinde Hafiyelik ve Sansür* (İstanbul: Temel Yayınları, 1999), 23; Yavuz S. Karakışla, "Sultan II. Abdülhamid'in İstibdat Döneminde (1876–1909) Hafiyelik ve Jurnalcilik," *Toplumsal Tarih* 19, no. 119 (2003): 12–21.

Batı Avrupa bağlamında kamusal alanın[28] büyümesi, keyfi otoriteye karşı mücadele, siyasi katılımdaki artış, eleştirel liberalizmin güçlenmesi ve yurttaşların özgürlüklerinin yasayla güvence altına alınması gibi bir dizi gelişmeyle ilişkilendirilmiştir. Bunlar aynı zamanda terimin normatif-idealist bir bakış açısından algılanmasında temel başarılardı.[29] Ancak, açık siyasi sürece yoğunlaşmak kişiyi çoğu kez devlet ile toplum arasındaki "mekân" hakkında yanıltıcı, ikili ve keskin hatlı varsayımlara, bunun sonucu olarak da devlet dışı aktörler ile merkezi iktidar arasındaki ilişkinin özel dinamiklerini gözden kaçırmaya götürür. Bu nedenle Geoff Eley'in belirttiği gibi dikkatimizi görülür siyasi değişimden, "bir kent kültürünün, yerel olarak düzenlenen kamusal yaşamın yeni arenası olarak büyümesine" çevirmek daha yararlı olabilir.[30] Bu şekilde kamusal alan kavramını, örgütsel girişimlerin gelişimi[31] ve bir yerel seçkinler grubu oluşumu süreci içinde, dolayısıyla da daha geniş kültürel faaliyetler alanı içinde konumlandırabiliriz –bu faaliyetlere örnek olarak tiyatrolar, bir iletişim ve fikir yaratma aracı olarak kamusal müzik gösterileri ve zevki biçimlendirmek için alternatif mekânlar açılması gösterilebilir.

Tiyatronun Osmanlı kentlerinde kamusal alana katkısı çok çeşitliydi. Tiyatro bu kentsel merkezlere geldiği andan itibaren kent nüfusunun büyük kesimlerince ilerleme ve reformun bir işareti ve hızlandırıcısı olarak sevinçle

28 Jürgen Habermas Avrupa'nın 18. yüzyıl burjuva toplumunda evrensel bir kamusal alanın, bir rasyonel kamusal tartışma mahalli olarak soyut bireysellik varsayımı temelinde ortaya çıktığını söyler. Bkz. Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Enquiry into a Category of Bougeois Society* (Cambridge, MA: MIT Press, 1989).

29 Cengiz Kırlı, Habermas'ın "kamusal alan" teriminin, hem var olan tarihsel bir gerçekliğe, hem de normatif bir ideale gönderme yapan orijinal kullanımındaki müphemlik nedeniyle, kamusal alan kavramının son dönemlerde giderek daha çok Ortadoğu (ve diğer Batılı olmayan) tarih yazımlarında belli bir normatif ideale erişmek için kullanıldığını belirtmiştir. Bkz. Kırlı, "Surveillance and Constituting the Public," 284.

30 Bkz. Geoff Eley, "Nations, Publics, and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century," *Habermas and the Public Sphere*, ed. Craig Calhoun (Cambridge, MA: MIT Press, 1992) içinde, 291. Eley kamusal alan analizinde kamusal alanın var olmasının koşulları olarak, "toplumsal ilişkilerin önceden dönüşümüne" ve "toplumsal iletişimin genel bağlamında kurumsal reforma" dikkat çekmektedir.

31 Age., 398'de önerilmektedir. Batı Avrupa'da 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başlarında "gönüllü kuruluşların" malikanelerden sınıflı topluma geçişte bir rol oynayan bir olgu olarak ortaya çıkışının tartışması için bkz. Thomas Nipperdey, "Verein als soziale Struktur in Deutschland im spaten 18. und frühen 19. Jahrhundert," *Gesellschaft, Kultur, Theorie* (Göttingen: Vanderoeck & Ruprecth, 1976) içinde, 174-205.

karşılandı. Tiyatro ayrıca değişik etnik, dinsel ve sosyoekonomik kökenli bireylerden bir kitle yaratıyor ve bunlar birbirleriyle kolayca iletişim kurarak, değişik toplumsal meseleler hakkında fikirler oluşturup, yaygınlaştırıyorlardı.[32] Doğu Akdeniz kentlerine tiyatronun getirilmesinde ve başarısında bir rol oynayan başlıca kurumlar belediyelerdi. Pratik konularla ilgili olarak, belediyeler tiyatro performansları için yer ve ulaşım olanakları ile geceleri sokaklarda güvenliğin korunması gibi hizmetler sunuyorlardı. Ilham Khuri-Makdisi, "devlet ve sivil toplum arasında, devletten bir şekilde farklı ama gene de onunla ilişkili bir forumda sivil fikirlerin tartışılabildiği, eşikte bir mekânı" temsil eden belediyelerin İskenderiye, Kahire ve Beyrut gibi kentlerde tiyatrolara güçlü destek ve hamilik sunduklarını kaydetmiştir.[33] Belediyeler yasal güçleriyle tiyatrolara ilişkin politikaların gerçekleştirilmesinde, aynı zamanda onların denetlenip, izlenmelerinde de etkin kurumlardı.

Osmanlı başkentinde ilk tiyatro 1840 yazında Pera'da, Mikhail Naum adlı bir Hıristiyan Arap'ın arazisi üstünde açıldı.[34] 1859'da Altıncı Bölge Belediyesi Naum Tiyatrosu için, tiyatro üstünde denetim uygulayabilecek tek otoritenin belediye olduğunu belirten bir tiyatro yönetmeliği çıkardı. Daha sonraki yıllarda bunu tiyatroların denetimine ve tiyatroda (oyunların kendisinde) sansüre ilişkin diğer yönetmelikler izledi. Meclis-i Vâlânın muhtemelen İstanbul'un Gedikpaşa Mahallesi'nde yeni kurulan bir tiyatro için çıkardığı bir diğer yönetmelikle tiyatro ve aktörleri doğrudan polisin yetki alanına ve belediyenin otoritesi altına sokuluyordu. Dahası, bir polis memuru oyunların içeriğinin sansürüyle görevlendirilmişti.[35] Sert Abdülaziz rejimi ve onun siyasi güç çekişmeleri tiyatro oyunlarının yasaklanması ve yazarlarının sürgüne gönderilmesiyle sonuçlandı. Bu durumun

32 19. yüzyılda doğu Akdeniz'de tiyatronun radikal solcu fikirlerin formülasyonu ve yaygınlaşmasının merkezi aracı olarak doğuşu için bkz. Ilham Khuri-Makdisi, *The Eastern Mediterranean and the Making of Global Radicalism, 1860-1914* (Berkeley: University of California Press, 2010), 60-93, 72'de.

33 Age., 68.

34 Emre Aracı, *Naum Tiyatrosu. 19. yüzyıl İstanbul'unun İtalyan Operası* (İstanbul: YKY, 2010), Adam Mestyan, "Cultural Politics in the Late Ottoman Empire: The Palace and the Public Theaters in Nineteenth-Century Istanbul," *Die Geschichte der Kulturpolitik. Die kontinentalen Imperien in Europa im Vergleich*'ten naklen, ed. Philipp Ther (Viyana: Oldenbourg, 2012). Naum Tiyatrosu 1847'deki bir yangından sonra tamir edilmiş, zarif yeni binası 1848'de yeniden açılmıştı. Naum Tiyatrosu hakkında daha fazlası için bkz. Nur Akın, *19. yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera* (İstanbul: Literatür, 1998), 257–259.

35 Mestyan, "Cultural Politics," 11, 15-16.

iyi bilinen bir örneği gazeteci, şair ve meşrutiyetin önde gelen destekçilerinden Namık Kemal'in, 1873'te sahnelenen ve milliyetçilik ve liberalizmi savunan *Vatan yahut Silistre* adlı oyunu nedeniyle Kıbrıs'a sürülmesidir.[36]

Kurumsal düzenlemelere dönersek, değişik gözetim kurumlarının sorumluluk ve yetkilerinin kapsamları oldukça bulanıktı. 1877'de çıkarılan "1293 Belediye Yasası"na göre restoranların, kahvehanelerin, gazinoların, tiyatroların, akrobatların gösteri yaptıkları yerlerin, sokak panayırlarının ve kalabalıkların toplandığı diğer yerlerin düzen ve temizliğinden belediyeler sorumlu olacak, bu yerlerin kamu güvenliğini ise Zaptiye Nezareti sağlayacaktı.[37] Sonunda, Osmanlı hükümeti 1883'te, Mısır'daki devrimin ardından, devlet idaresi içinde yalnızca tiyatroların gözetimi için Tiyatro Müfettişliği adlı özel bir daire oluşturdu.[38]

Daha önce belirtildiği gibi örgütsel girişimler kamusal alanın oluşumu için temel önemdeydi. İstanbul'un Rum Ortodokslarının gönüllü cemiyet ve kulüpleri (tiyatro, müzik, spor), imparatorluğun Avrupalı sakinlerinin benzer cemiyetlerinden esinlendiler. Bu cemiyetler ayrıca yalnızca üyeleri değil, daha geniş çevreler için de eğlence ve sosyal toplantı yerleri haline geldiler. İstanbul'daki büyük gönüllü örgütlerin, üye aidatlarıyla inşa edilmiş, içinde tiyatro gösterileri, konserler ve balolar gibi değişik eğlencelerin düzenlendiği kendi toplantı salonları vardı; bu durumu "özel ve tümüyle halka açık eğlence arasında bir geçiş aşaması" olarak tanımlamak mümkündür.[39]

Bu konser ve baloların birçoğu değişik amaçlar için kaynak sağlama bağlamında düzenleniyordu. Bu tür gönüllü girişimlerin ortaya çıkması ve geç Osmanlı İmparatorluğu'nda bunların sayısının yüksekliği tarihçiler tarafından çoğu kez sivil toplumun ve kamusal alanın genişlemesinin işaretleri olarak görülmüştür. Ancak, Nadir Özbek'e göre 19. yüzyılda

36 Anayasal bir düzen isteyen ve Genç Osmanlılar adı verilen bürokrat ve aydın grubu için bkz. Şerif Mardin, *The Genesis of Young Ottoman Thought: A Study in the Modernization of Turkish Political Ideas* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1962).

37 Cezar, *Osmanlı Başkenti İstanbul*, 348.

38 Mestyan, "Cultural Politics," 20.

39 J. H. Plumb, "The Public, Literature, and the Arts in the Eighteenth Century," *The Emergence of Leisure*, ed. Michael R. Marrus (New York: Harper & Row, 1974) içinde, 11–37, Eley, "Nations, Publics, and Political Cultures," 301–302'den naklen.

Osmanlı İmparatorluğu'nda kamusal alanın büyümesi mutlaka devlet ile toplum arasındaki mesafenin genişlemesi anlamına gelmiyordu; tersine, bu tür kaynak sağlama girişimleri devletin meşruiyetini ve iktidarını güçlendirmesine hizmet ediyordu.[40] Örneğin, değişik hayır amaçları için para toplamakta başvurulan ve genellikle bir yardımsever ya da kültürel örgüt tarafından benimsenen araçlardan biri piyangoydu. [41] Piyangolar aracılığıyla, özellikle toplumsal açıdan güçlü gayrimüslim Osmanlı uyrukları tarafından büyük miktarlarda paraların toplanmasının, yetkililerde kaygı yarattığı ve bunun devletin gücüne bir meydan okuma olarak görüldüğü anlaşılmaktadır.[42] Ancak İstanbul'un idaresinden ve kamu düzeninden sorumlu yetkililer genellikle bu faaliyetleri doğrudan yasaklamak yerine farklı taktiklere başvuruyorlardı. Örneğin piyangolarla ilgili olarak, piyango düzenleme dilekçeleri çoğu zaman dilekçenin bir diğer yetkiliye havale edilmesi gibi bürokratik yöntemlerle geciktiriliyordu.[43] Örneğin, Fener'deki bir Rum Ortodoks okulunun "Mandolinata" adlı bir musiki cemiyeti vardı. 1909'da cemiyetin başkanı, daha önce sözü edilen müzisyen Yeorgios İ. Papadopulos musiki cemiyeti için para toplamak amacıyla bir piyango düzenlenmesine ilişkin bir dilekçe sundu. 20 Kasım 1909'da Dahiliye Nezareti tarafından hazırlanan bir belge, piyangonun okul sınırları içinde kalması gerektiğini belirtiyordu; aksi halde böylesi durumlarda izin için belediyeye başvurulması gerekliydi.[44]

40 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda kamusal alanın genişlemesi tartışması için bkz. Nadir Özbek, "Philanthropic Activity, Ottoman Patriotism, and the Hamidian Regime 1876-1909," *International Journal of Middle East Studies* 37 (2005): 59-81.

41 Bkz. Mete Tunçay, *Türkiye'de Piyango Tarihi ve Milli Piyango İdaresi* (Ankara: Milli Piyango İdaresi, 1993).

42 II. Abdülhamid döneminden sonra, ideolojik tabanı doğmakta olan bir Türkçülükten beslenen İttihat ve Terakki hükümeti piyangolar ve yardım konserleri üstündeki kısıtlamaları artırdı. Nadir Özbek'in önerdiği gibi, bu yeni koşullarda kamusal alan üstündeki kontrolün artması, "toplumsal olarak yararlı faaliyetler üstünde, bu toplumsal kaynakları merkezi bir biçimde ulusal hedeflere yönlendirme eğilimi nedeniyle sıkı bir kontrol isteğiyle" bağlantılı olabilir. Bkz. Nadir Özbek, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyal Devlet: Siyaset, İktidar ve Meşruiyet, 1876-1914* (İstanbul: İletişim, 2002), 294.

43 Age., 258-259. Özbek aynı zamanda 1906'da çıkarılan bir imparatorluk genelgesinin piyango örgütlenmesi üstüne daha da fazla kontrol ve kısıtlamalar getirdiğini savunmaktadır.

44 *Başbakanlık Osmanlı Arşivi* (bundan böyle BOA) DH. MUİ 7 Zilkade 1327 (20 Kasım 1909). İstanbul'da Nisan 1909'daki askeri ayaklanmanın ardından, (6 Eylül 1909'da çıkarılan) yeni bir yönetmelik belediyelere konserler ve tiyatro gösterileri gibi halka açık eğlenceler ile yardımsever kermeslerini denetleme ve sıkı biçimde gözleme yetkisi vermişti. Özbek, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyal Devlet*, 293.

II. Abdülhamid rejimi kamusal alanlarda kalabalıkların toplanması konusunda özellikle dikkatliydi. Bu nedenle padişahın ve hükümetin bölücülük korkusu dolayısıyla, konser gibi olaylar sıkı şekilde izleniyordu. Genel uygulama, büyük açık hava mekânlarına göre daha kolay kontrol altında tutulabilecek kapalı alanlarda konserlere izin vermekti. Yıldız Saray-ı Hümayun Baş Kitabet Dairesince imzalanan 3 Muharrem 1312 (7 Temmuz 1894) tarihli bir mektup, bir Rum lisesi müdürü olan Hristos Hatzihristos'un Taksim Parkı'nda[45] Yunanistan'daki deprem mağdurları yararına bir konser düzenleme izni isteyen dilekçesine değiniyordu. Mektup söz konusu konserin Taksim Parkı'nda yapılmasına izin verilemeyeceğini, çünkü bu tip konserlerin açık havada değil, elçilikler ya da Tepebaşı Tiyatrosu gibi binaların içinde verildiğini belirtiyordu.[46] İki gün sonra, 9 Temmuz 1894'te yetkililere bir denetleme emri çıkarılması şaşırtıcı değildi; Şehremaneti ile Zaptiye Nezareti'ne birer mektup gönderilerek, planlanan konser hakkında bilgi verilmişti.[47] Aynı şekilde Ermeni Patrikhanesinin Yedikule'deki cemaat hastanesi için yıllık kaynak geliştirme konserlerine yalnızca kapalı yerlerde izin veriliyordu ve bunlar çoğu kez belediyenin Tepebaşı Tiyatrosunda gerçekleşiyordu.[48]

Gene de buraya kadar gayrimüslim uyruklarca düzenlenen piyango ve konserler hakkında söylenenler bizi, Müslümanların benzer faaliyetlerine daha fazla hoşgörü gösterildiği sonucuna ulaştırmamalıdır.[49] Örneğin 1893'te, Reji (Tekel) müdürünün Büyükada'da yoksullar için para toplamak üzere bir balo düzenleme girişimi, kentteki kolera salgını bahanesiyle engellenmişti. Rejimin Müslüman uyruklar üstündeki kontrolü II. Abdülhamid'in otoritesinin önemli bir kaynağını ve yönetiminin meşruiyetinin temelini oluşturan geleneksel ahlaki değerleri savunma iddiasıyla haklı gösteriliyordu.

45 Taksim Parkı 1864 ile 1869 arasında, daha önce Hıristiyan mezarlıklarının olduğu bir arazide, kamusal alanın düzenlenmesi komisyonunun kentin genel olarak yeniden yapılandırılması çalışmasının bir parçası olarak inşa edilmişti. Bkz. Çelik, *The Remaking of Istanbul*, 69.

46 BOA, DH. MKT, 258/3 ves. No. 11, 3 Muharrem 1312 (7 Temmuz 1894). Tepebaşı Tiyatrosu ya da Theatre des Petits Champs belediyeye aitti ve özel İtalyan, Osmanlı Ermenisi ya da Fransız emprezaryolara mevsimlik ya da yıllık olarak kiralanıyordu. Mestyan, "Cultural Politics," 17.

47 BOA, DH. MKT 258/3, 5 Muharrem 1312 (9 Temmuz, 1894).

48 Özbek, "Philanthropic Activity."

49 Özbek, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyal Devlet*, 262-263.

Devlet yetkililerinin imparatorluk dışından gelen musiki topluluklarının konser ziyaretlerine daha da ihtiyatla yaklaştığını önermek yanlış olmayacaktır. 1893'te Atina Filarmoni Cemiyeti, İstanbul ve İzmir'de yoksul işçilerin devam ettiği bir müzik okulu yararına iki konser düzenlemek istemişti. Filarmoni Cemiyeti başkanı Spiridon Spathis'in 12 Mart 1893'te Yunan dışişleri bakanına gönderdiği mektup, Yunan tarafının güçlüklerle karşılaşacağını tahmin ettiğini göstermektedir, çünkü Filarmoni Cemiyetinin başkanı dışişleri bakanından Yunan elçisinin aracılık edip edemeyeceğini sormuştu.[50] 18 Mart 1893'te Yunan Elçisi N. Mavrokordatos Yunan dışişleri bakanına, cemiyeti ve konserlerini karşılama hazırlıklarını yapmak üzere Yunan vatandaşlarından oluşan bir komite toplayacağını bildiren bir mektup gönderdi. Elçi ayrıca kendisinin arabuluculuğu için gerek olmadığını, çünkü bunun Türklerin "iyi bilinen temelsiz kuşkularını" uyandırabileceğini yazıyordu.[51] N. Mavrokordatos'un dışişleri bakanına 30 Mart 1893 tarihli mektubuna göre, sonunda cemiyet izin almış ve Osmanlı başkentinde, Yunan Elçiliği ve Theater Mnimatakion (Tepebaşı Tiyatrosu) binalarında iki konser vermişti.[52] Yunan elçisinin çekincesi, Osmanlı siyasi seçkinleri ile Avrupa devletlerinin temsilcileri arasındaki iyi bilinen çatışma ve rekabet geleneğine atıfla açıklanabilir. 19. yüzyıl boyunca yabancı konsoloslar Osmanlı devlet adamlarına göre temsil ettikleri devletlerin çıkarlarının aracısıydılar ve bunların devlet meselelerine ve reformlara müdahalesinden kesinlikle kaçınılmalıydı.

Semboller Üzerinde Gözetim: Marşlar Söylemek ve "Kuşkulu" Sadakatler

Milliyetçi hareketlerin dorukta olduğu zamanlar için tartışmalı bir argüman olsa da, Engin D. Akarlı II. Abdülhamid'in, üretici, güvenli ve huzurlu bir yaşam için gerekli koşulları sağladığı takdirde, uyruklarının

50 Diplomatik ve Tarihsel Arşivler, Yunanistan Dışişleri Bakanlığı, Atina (bundan böyle YDB), 1893, 29/2, Filarmoni Cemiyeti başkanı Spiridon Spathis'ten Yunan Dışişleri Bakanına, no. 310, 12 Mart 1893.
51 YDB, 1893, 29/2, N. Mavrokordatos'tan (Konstantinopolis) Yunan Dışişleri Bakanına, no. 656, 18 Mart 1893.
52 YDB, 1893, 29/2, N. Mavrokordatos'tan (Konstantinopolis) Yunan Dışişleri Bakanına, no. 742, 30 Mart 1893. Mektup elçilikteki kabul töreni sırasında cemiyetin Yunan ve Osmanlı marşları çaldığını kaydediyordu.

hükümetlerine sadık olacaklarına inandığını iddia etmiştir.[53] Dolayısıyla modern bir ekonomik altyapının kurulması, güvenlik ve düzenin korunması ve herkese yasa önünde eşitlik güvencesi verecek reformlar Osmanlı tebaasının padişahlarına olan sadakatlerini güçlendirecekti.[54] Gerek kentsel, gerekse kırsal ortamlarda toplumsal entegrasyonun çok çeşitli yöntemleri olduğu ve kişinin, özellikle taraf tutmaya gerek olmayan zamanlarda, kentsel/mesleki, sınıfsal ve ulusal bağlılıklarını herhangi bir verili duruma göre müzakere edebilme olasılığı olduğu dikkate alındığında, durum muhtemelen gerçekten de böyleydi.[55]

Büyük Osmanlı kentlerinin kamusal ve toplumsal mekânlarında, özellikle belli vesilelerde, çoklu sadakatlerin, hatta dış ulus devletlere açık siyasi bağlılıkların ifade edilmesi şaşırtıcı olabilir.[56] İzmir'deki Yunan konsolosluğundan Yunan dışişleri bakanlığına yazılan 25 Nisan 1886 tarihli bir mektup, 23 Nisan'da (Ayios Yeorgios günü) Rum Ortodoks Aya Yorgi Kilisesi'nde Yunanistan kralının isim günü vesilesiyle bir şükran duası okunduğunu bildiriyordu. Konsolos ayrıca şükran duası okunması sırasında kilisenin içinde ve dışında on iki bin yurttaşın toplandığını ve kalabalığın daha sonra kraliyet ailesini, başbakanı ve Yunan ordusunu alkışladığını yazmıştı.[57] Osmanlı yetkililerinin bu tür "hoşgörüleri" 1890'larda İzmir'i ziyaret eden Avrupalı gezginleri çoğu zaman şaşırtıyordu. Fransız gazeteci Gaston Deschamps şöyle yazıyordu: "Onların [Rumların] dini kutlamalarda Yunan milli marşını söylemelerine ya da Yunan bayrağını yükseltmelerine

53 Engin D. Akarlı, "The Tangled Ends of an Empire: Ottoman Encounters with the West and Problems of Westernization - an Overview," *Comparative Studies of South Asia, Africa, and the Middle East* 26, no. 3 (2006): 353-366, 357.

54 Burada bahsettiğim devlete ve hükümete sadakattir. II. Abdülhamid döneminde bilindiği gibi kişisel sadakate yapılan vurguyu ve devlet dairelerinde istihdamın padişaha sadakate dayandığı olgusunu kast etmiyorum. Kişisel sadakat için bkz. Hanioğlu, *A Brief History*, 125.

55 Sadakat düşüncesinin üstünde işlediği kaygan taban ve güneydoğu Avrupa'nın geç Osmanlı ve Osmanlı sonrası bölgelerinde çoklu ve rakip sadakatlerin varlığı için bkz. "Giriş," *Conflicting Loyalties in the Balkans: The Great Powers, the Ottoman Empire and Nation-Building*, ed. Hannes Grandits, Nathalie Clayer ve Robert Pichler (Londra: I. B. Tauris, 2011) içinde, 1-12.

56 Bkz. Sibel Zandi-Sayek, "Orchestrating Difference, Performing Identity: Urban Space and Public Rituals in Nineteenth-century Izmir," *Hybrid Urbanism: On the Identity Discourse and the Built Environment*, ed. N. Alsayyad (Westport, CT: Praeger, 2001) içinde, 42–66.

57 YDB, 1886, 29/2, Yunan Konsolosundan (İzmir) Dışişleri Bakanına (Yunanistan), no. 974, 25 Nisan 1886.

bile izin veriliyor, ama öte yandan Rumlar Türklerle birlikte çalışıyor, hatta şatafatlı (Osmanlı) unvanlar bile taşıyorlar."[58]

Rakip sadakatlerin sergilenmesiyle ilgili olarak, İstanbul'da resmi imparatorluk töreninin diğer kutlamalardan üstün olduğu açıktı. 19. yüzyılın Avrupa'nın başlıca monarşik rejimlerinde törenler ve kutlamalar aracılığıyla simgesel gösterişin yükselişine tanık olduğu iyi bilinmektedir.[59] Hükümdarın kamusal imajı tüm imparatorluktaki seyahatleri, taç giyme ve geçit törenleriyle güçlendiriliyordu. Bunlara benzer şekilde II. Abdülhamid döneminin özelliklerinden biri imparatorluk gücünün simgesel temsilinin ve imaj yaratma çabalarının dikkat çekici miktarda artmasıydı.[60] Dolayısıyla II. Abdülhamid dönemi Osmanlı geleneklerinin yeniden icadı ve kullanımının örnekleriyle doluydu. Selim Deringil'in sözcükleriyle, bir "meşruiyet" krizini önlemek için imparatorluk uyruklarına şatafat ve sembolizm yöneltiliyordu.[61] II. Abdülhamid rejimi sırasında ancak nominal olarak Osmanlı kontrolünde ya da yarı bağımsız olan bölgelerde Osmanlı egemenliğinin meşruiyeti ciddi olarak sorgulanıyordu. Merkezi devletin imparatorluğun doğu Rumeli, Makedonya, Girit ve Arap eyaletleri gibi bölümlerindeki etkinliği sürekli zayıflıyordu. Bunun yanı sıra, örneğin Mısır'da İslam halifeliği ile Osmanlı tahtı sorusu milliyetçi Arap entelektüellerini ciddi biçimde meşgul etmeye başlamıştı.[62] İmparatorluğun Hıristiyanlarının

58 Gaston Deschamps, *Sur les routes d'Asie* (Paris, 1894), 153, V. Kechriotis, "The Greeks of Izmir at the End of the Empire: A Non-Muslim Ottoman Community between Autonomy and Patriotism"den naklen (Doktora tezi, University of Leiden, 2005), 60.

59 Richard S. Wortman, *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy*, cilt 2 (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000), 4–5, 344–358; R. Wortman, "Rule by Sentiment: Alexander II's Journeys through the Russian Empire," *American Historical Review* 95, no. 3 (Haziran 1990): 745–771; Takashi Fujitani, *Splendid Monarchy: Power and Pageantry in Modern Japan* (Berkeley: University of California Press, 1998). Sömürge dönemi Hindistan'ında yerel seçkinlerle onları yönetenler arasındaki ritüel etkileşimin ilginç yönleri için bkz. Douglas E. Haynes, *Rhetoric and Ritual in Colonial India: The Shaping of a Public Culture in Surat City, 1852–1928* (Berkeley: University of California Press, 1991), 126–137.

60 Selim Deringil, "The Invention of Tradition as Public Image in the Late Ottoman Empire, 1808 to 1908," *Comparative Studies in Society and History* 35, no. 1 (1993): 3–29; ayrıca bkz. S. Deringil, *The Well-Protected Domains: Ideology and the Legitimation of Power in the Ottoman Empire, 1876–1909* (Londra: I. B. Tauris, 1998), 16.

61 Selim Deringil, "Legitimacy Structures in the Ottoman State: The Reign of Abdülhamid II (1876–1909)," *International Journal of Middle East Studies* 23, no. 3 (1991): 345–359, 353.

62 Farah, "Censorship and Freedom," 164. Abdülhamid'in tüm Müslümanların halifesi olma konumuna vurgusu ve "resmi bir din" biçimlendirme çabaları için bkz. Deringil, *The Well-Protected Domains*, 44–67.

ardından, proto-milliyetçi hareketler Arnavutlar, Araplar ve Kürtler gibi Müslüman uyrukları arasında da yükseliyordu.[63] II. Abdülhamid döneminde Türkçülük de gelişmeye başlamıştı.

İmparatorluğun gücünü sergilemek için, örneğin padişahın Cuma namazı görkemli bir kamusal gösteriye dönüştü. İmparatorluk tören ve tantanasını eyalet başkentlerine yayma çabalarına rağmen, İstanbul ve imparatorluğun diğer kentleri bu anlamda ayrıcalıklı kaldılar. 19. yüzyılın büyük bölümünde imparatorluğun uzak eyaletlerinde yaşayan Osmanlı uyrukları marşlar, bayraklar, üniformalar, geçit törenleri ve havai fişekler gibi uygulamalara uzak, hatta bunlardan habersiz kaldılar.[64]

Bayrak ve milli marş devlete ve ulusa bağlılığın ana simgeleriydi ve bugün de böyledirler. 19. yüzyıl sonlarında resmi müzik de devletler arası prestij yarışı alanında önemli bir faktördü. Osmanlı resmi müziği, padişahın imparatorluk için modern bir imaj aradığı II. Mahmud döneminde (hd. 1808-1839) Avrupalılaştırıldı. Sembolik ve semiyotik öneminin yanı sıra, müzik padişahla uyrukları arasındaki etkileşimde duygusal mesajlar da taşıyordu.[65] Bu nedenle, tahmin edilebileceği gibi, II. Abdülhamid rejiminde kamusal alanda söylenen şarkılar ve marşlar üstünde ciddi denetim ve kontrol vardı.

1886'da, bir İtalyan opera grubu Yunan Konsolosu Mavromatis'in himayesinde Yunanistan'daki deprem mağdurları yararına düzenlenen ve 530'dan fazla izleyicinin katıldığı bir akşam gösterisinde, *Lucretia Borgia*'dan iki sahne ile *Carnival de Naples*'dan bir sahneyi ücretsiz olarak oynadı. Zaptiye Nezaretine iletilen bir muhbir raporuna göre orkestra perde arasında "Padişah Hazretlerinin İmparatorluk Marşı" ile bu etkinliğin yabancı sponsorları olan Yunanistan, İtalyan ve Fransa'nın milli marşlarını çaldı. Raporda imparatorluk marşının çalınması sırasında birkaç erkeğin şapkala-

63 Hanioğlu, *A Brief History*, 142-143.

64 Örneğin Şam sakinleri, daha sonra ulusal ritüel repertuarlarının bir parçası olacak bu sembolleri Kayzer Wilhelm'in 1898'deki, büyük bir kamusal olay olarak kutlanan ziyareti sırasında yaşamışlardı. Bkz. Leila Hudson, *Transforming Damascus: Space and Modernity in an Islamic City* (Londra: I. B. Tauris, 2008), 105-108.

65 Gayrımüslim toplumların okullarında yıllık sınavlar sırasında Osmanlı padişahına övgüler söylenmesi uygulaması için bkz. Sia Anagnostopoulou, "The 'Nation' of the *Rum* Sings of Its Sultan: The Many Faces of Ottomanism," *Economy and Society on Both Shores of the Aegean*, ed. Lorans Tanatar Baruh ve Vangelis Kechriotis (Atina: Alpha Bank Historical Archives, 2010) içinde.

rını çıkardıkları, Yunan marşının ise izleyicilerce çok alkışlandığı da belirtilmişti.[66] Bu muhbir raporu yabancı devletlerin resmi müziklerinin halka açık ya da yarı açık performanslarının muhbirlerin, polisin, dolayısıyla da onların doğrudan bilgilendirdikleri sarayın gözetimi altında gerçekleştiğini kanıtlamaktadır. Raporun yalnızca perde arasında çalınan milli marşlara değil, izleyicilerin bunlara tepkisine de değinmesi dikkat çekicidir.

Ancak, giderek artan milliyetçi ve ayrılıkçı eğilimlere bir tepki olarak, rakip devletlere bağlılık gösterileri devlet yetkililerince giderek dikkatle kontrol edilmeye ve yasaklanmaya başlandı. Yabancı devletlerin milli marşlarının söylenmesi devletin varlığına gerçek bir tehdit olarak görülüyordu. İstanbul Ermenilerinin denetlenmesine ilişkin şu olay aydınlatıcıdır. Kentin Ermeni cemaatinin 1895 sonbaharında, doğu Anadolu'daki katliamların ardından düzenledikleri protestolar ve 1896 yazında bir grup Ermeni devrimcinin Osmanlı Bankası'na yaptığı saldırı Ermeniler için sert seyahat kısıtlamalarına yol açtı; aynı şekilde, başta açıkça Ermeni milliyetçiliği ve terörizmiyle ilişkili olan, alt ekonomik kökenlerden kişiler olmak üzere Ermeniler sıkı biçimde izlenmeye başlandı.[67] 1896'da İstanbul'daki bu olayların ardından Yıldız Sarayına gönderilen bir muhbir raporu "kuşkulu" müzik avını sergilerken, özel bir mekânda olup bitenleri titiz ve ayrıntılı biçimde anlatması açısından da ilginçtir. Rapor cumartesi günü Gabriel Efendi'nin Mühürdar'daki (Kadıköy) evinde büyük bir toplantının planlandığını belirtiyordu. Ancak Apik Efendi'nin tavsiyesi üzerine olay küçük bir toplantıyla sınırlandırılmıştı. Rapora göre toplantı sırasında Gabriel Efendi İngiliz milli marşının ve bir Ermeni şarkısının söylenmesini istemiş, ama annesi müdahale etmişti. Raporun sonuna Gabriel Efendi'nin konutunda birkaç gün önce bazı Ermenilerin birlikte öğle yemeği yediği bilgisi de eklenmişti.[68]

Aynı şekilde, Osmanlı tebaası Rum öğrenciler bir okul gezisi sırasında teknelerine Yunan bayrağı çekip, teknedeki bir müzik grubu eşli-

66 BOA, Y.PRK.ZB 3/64, 22 Muharrem 1304 (2/20 Ekim 1886), Zabıta Bakanlığından Saray'a, Fransızca yazılmış –"Bonnin" adlı biri tarafından imzalı- jurnalci raporu ile bunun Türkçe çevirisini içeren mektup.

67 Riedler, "Wanderarbeiter (*bekar*) im Istanbul," 153-154.

68 BOA, Y.PRK.AZJ 31/54, 1312 (1896).

ğinde Yunan milli marşını söylediklerinde de Dahiliye Nezareti ile Maarif Nezareti telaşa kapılmıştı.[69] Bakanlıklara gönderilen mektupta gezinin düzenleyicileriyle lise yöneticilerinin bu eylemler konusunda uyarılacakları ve kendilerine bunun yabancı uyruklar için normal bir uygulama olsa da, Osmanlı uyrukları için uygunsuz olduğunun söyleneceği belirtiliyordu.

Her vakanın kendi özelliklerine rağmen, Osmanlı yöneticilerinin düzenli ve kendiliğinden olayları farklı biçimde ele aldıklarını söyleyebiliriz. Her yıl yinelenen Yunan kralının isim günü ya da Paskalya bayramı ve geçit töreni gibi olayların/ritüellerin izlenmesinin iyi düzenlendiğini ve önceden planlandığını, sonucun da önceki tecrübelere dayanarak neredeyse kestirilebileceğini varsayabiliriz. Ne var ki, yetkililer belli ki "törenlerin gerçekleştirilmesi sırasında kişiler arasındaki duygusal temasların"[70] etkisinin bilincindeydiler ve duygusal dinamikleri imparatorluğun toprak bütünlüğü meseleleri konusundaki huzuru tehdit edebilecek bazı törenlere izin vermekte özellikle tereddüt ediyorlardı.

Bir sonraki örnek Makedonya'da ölen Yunan savaşçıları için düzenlenen dini bir ayinle ilgilidir. 1878 Berlin Antlaşması sonucu otonom bir prenslik olan Bulgaristan'ın sürekli genişleme eylemleri, yüzyılın başında Makedonya'da Yunan ve Bulgar çeteleri arasında bir silahlı mücadele dönemi başlatmıştı. 1906'da Yunan opera topluluğu Ellinikon Melodrama Midilli'yi ziyaret etti. Orada bulunduğu sırada, Bulgaristan'daki Aghialon'da bazı Yunan savaşçılarının katledildiği haberi yayıldı. Ölenlerin anısına Ayios Terapon Rum Ortodoks Kilisesi'nde bir ayin düzenlendi. Ellinikon Melodrama şarkıcılarının ayine katılmasından öfkelenen Midilli Valisi Mehmed Bey opera topluluğundan adayı terk etmesini istedi.[71]

Bir sonraki örnek İstanbul'da eğlence yerlerinin denetimine ve yabancı ulusal müziklerin kendiliğinden çalınması/topluca söylenmesi üstündeki kontrole ışık tutmaktadır. 18 Temmuz 1907'de Küçük Çekmece kaymakamına gönderilen bir polis raporu bir önceki gece (Rum köken-

69 BOA, ZB 334/94, 23 Haziran 1325 (6 Temmuz 1909).

70 Angelos Chaniotis, "Rituals between Norms and Emotions: Rituals as Shared Experience and Memory," *Rituals and Communication in the Graeco-Roman World*, ed. E. Stavrianopoulou (Liège: University of Liège Press, 2006) içinde, 211–238, bkz. 226.

71 Dionisios Lavragkas, *Απομνημονεύματα* (Anılar) (Atina: Govostis, 1939), 177.

li) Hacı Mihail'in Sakızağacı'ndaki (Makriköy/Bakırköy) meyhanesinde, "İstiklal ve Bahtiyari-i Yunani" adlı Yunan milli marşının bir piyano eşliğinde söylendiğini ve orada bulunan hiç kimsenin buna karşı çıkmadığını belirtiyordu. Raporda marşın sözlerinin Müslümanlığa ve Osmanlı Devleti'ne karşı düşmanca olduğu ve "açık saçık sözlerden ve alçakça suçlamalardan" başka bir şey olmadığı da söyleniyordu.[72] Abdülhamid rejimi İslamı ve İslami motifleri hem devlete destek olarak, hem de halife-padişah ile onun Müslüman uyrukları arasında simgesel iletişimin öğeleri olarak kullanıyordu.[73] Raporun ifade biçiminin önerdiği gibi, padişah ve devletin meşruiyetini tehdit ettiği düşünülen eylemler kolayca İslam karşıtı ve/veya toplumun ahlaki değerlerine karşı olarak etiketleniyordu.

Sahneye Konulan Oyunların Sansürü, Tiyatro Seyircilerinin İspiyonlanması

Geç Osmanlı İmparatorluğu'nda tiyatro sansürüyle ilgili kentsel kurumlara daha önce değinilmişti. II. Abdülhamid rejiminde tiyatro gösterilerinin izlenmesi, yalnızca oyunların içeriğinin değil, aynı zamanda tiyatroların (binaların) ve halkın da katı kontrolü biçimini aldı. 1860'lardan başlayarak İmparatorluk başkentinde (gerek Osmanlı uyruğu olan, gerekse olmayan) İtalyan, Rum ve Ermeni tiyatro gruplarının gösterileri olağan hale gelmişti. Ancak 1905'te Osmanlı yetkilileri Rum besteci Spiridon Ksindas'ın, Pera'daki Concordia Tiyatrosunda Yunanistan'ın Ellinikon Melodrama opera topluluğu tarafından sahneye konulacak olan operası *O İpopsifios Vuleftis*'i (Vekil Aday) yasakladılar.[74] Opera topluluğunun yönetmeni Dionisios Lavragkas'a göre, sansürün nedeni operanın olay örgüsündeki vekil adayın, o sırada Girit valiliği adaylarından biri olan Prens Yeorgios'a işaret etmesiydi.[75] Lavragkas Yunan konsolosundan müdahale etmesini istedi, ama konsolos ısrar etmemenin daha iyi olacağını söyledi.

72 BOA, ZB 477/58, 5 Temmuz 1323 (18 Temmuz 1907).

73 Deringil, *The Well-Protected Domains*, 18.

74 Lavragkas, *Απομνημονεύματα*, 163. Ksindas'ın 1867'de bestelediği operası güçlü toplumsal eleştirisi, politikacıların yalancılığını işleyen konusu ve bir Yunan bestecinin bir Yunan librettosuna dayalı ilk melodramı olmasıyla tanınıyordu.

75 Lavragkas'ın anılarında, Osmanlı yetkililerinin libretto yazarının niyetinin bu olduğunu mu düşündükleri, yoksa izleyicilerden böyle bir yorum mu bekledikleri çok açık değildir.

Sonunda, Melodramanın gösterilerini düzenli izleyen Fehim Paşa'nın müdahalesi sayesinde yasak kaldırıldı. Bu örneğin de gösterdiği gibi, konu Osmanlı yönetiminin meşruiyetini tehlikeye atabilecek anlamların üretimi olduğunda yalnızca devlete ve hükümete karşı açıkça yıkıcı eylemler değil, "belirsizliğe" bile hoşgörü gösterilmiyordu.[76] Aslında bir oyunun yasaklandığı bu somut olay her şeyden çok Girit konusundaki hassasiyete tanıklık etmektedir; bu konuda herhangi bir bilgi ya da fikir aktarımı Osmanlı yetkililerince sıkı biçimde kontrol ediliyor ya da susturuluyordu.

Girit 1898'de özerk bir hükümetin kurulmasıyla fiilen imparatorluktan ayrılmıştı. Ancak Girit meselesi 1860'lardan beri adadaki isyanlarla başa çıkamamasından dolayı Babıâli'ye karşı duygusal tepkiler ve halktan eleştiriler yaratmıştı. Bu hayal kırıklığının başlıca nedeni kolektif bellekteki adanın fethinin görkemiyle şimdi adanın Müslüman nüfusunun küçük düşmesi arasındaki zıtlıktı.[77] Yüzyılın başında, adanın durumu istikrarsızlaştıkça, imparatorluğun Rum Ortodoks uyrukları üstünde artan denetim, sansür ve kontrolünün örnekleri çoğaldı. 29 Kasım 1898'de İstanbul'daki Rumca *Tahidromos* gazetesi, Rus çarının Girit Hıristiyanlarına 200.000 frank bağışladığı haberini yayınladığı için geçici olarak kapatıldı.[78] Ayrıca, Girit sorununun siyasi-ayrılıkçı uyarıcıları daha geniş Osmanlı dünyasındaki devrimcilerce kolayca benimsenebiliyordu. Mısır'da "Girit'in bağımsızlığına ilişkin politik duygu yüklü bir oyundan sonra... oyunun ruhundan etkilenen" bir seyirci özgürlük talep ettiği siyasi bir konuşma yapmaya başlamış, sözü polis şefi tarafından kesilen konuşmacı oradan uzaklaştırılmıştı.[79]

Polisin gösteri sırasında müdahalesinden böyle olayların çok seyrek olmadığı anlaşılmaktadır. 1902'de müzisyen ve halk şarkıları derleyicisi Yeorgios Pahtikos, amatör tiyatro grubuyla Alliance Française salonunda Euripides'in *İphigenia Tauris'te* oyununu sergilemişti. Oyun çok takdir

76 Sovyet yetkililerin 1930'larda çok anlamlılık konusunu nasıl sorunsallaştırdıkları ve ele aldıkları hakkında bir anlatı için bkz. Jan Plamper," Abolishing Ambiguity: Soviet Censorship Practices in the 1930s," *The Russian Review* 60, no. 4 (2001): 526-544.

77 Mardin, *The Genesis of Young Ottoman Thought*, 25.

78 Demirel, *Abdülhamid Döneminde Sansür*, 70.

79 Khuri-Makdisi, *The Eastern Mediterranean*, 74. Olayın haberi *Al-Muqattam* gazetesinde yayınlanmıştı, 8 Temmuz 1910.

görmüş ve izleyiciler hararetli alkışlarıyla tekrarını istemişlerdi. Ancak oyunun yinelenmesi kesinlikle yasaklanmış, amatör aktörler, tiyatro grubunun yöneticisi, koro müziğinin bestecisi (Y. Pahtikos) ve trajedinin çevirmeni (Hristos Hatzihristos) mağdur edilmişlerdi. Ayrıca, Yıldız Sarayına oyunun hanedana ve Abdülhamid'e karşı olduğu rapor edilmişti. Pahtikos olaydan sonra memleketi Ortaköy/Bitinya'ya dönerken, oyundan bir sahnenin fotoğrafını hatıra olarak yanına almıştı. Ne var ki Pahtikos Haydarpaşa Garında polis tarafından durdurulmuştu; fotoğraftaki Orestis ile Piladis'in kılıçlarının görüntüsünden tedirginliğe kapılan polisler, fotoğrafa el koymuş ve müzisyeni tutuklamışlardı. [80]

Hükümetin izleme memurları yabancı bağlantıların söz konusu olduğu durumları raporlamaya özellikle özen gösteriyorlardı. 29 Kasım 1907'de Yıldız Sarayına gönderilen bir muhbir raporu Beyoğlu'ndaki dört tiyatrodan üçünün kiracılarının, Yunanistan'dan tiyatro grupları çalıştırdığını bildiriyordu. Rapor devam ediyordu: "Her gece binlerce Rum Ortodoks aile kiliseye gider gibi koşa koşa bu tiyatrolara gitmektedir."[81] Rapora göre bu tiyatrolarda sahnelenen oyunların çoğunluğu milli parçalardı, dolayısıyla bazılarında Osmanlı Devleti aleyhinde cümlelere rastlanıyordu. Raporun daha sonraki ifadeleri ilginçti, ama şaşırtıcı değildi: "Bunlardan genel ahlak kuralları açısından son derece çirkin sayılanlardan birinde Girit'in, zamanında Osmanlı Devleti tarafından işgali de sergilenmekteydi."[82] Saray böylece Pera'da yaşayan Rum Ortodoksların Girit'in Osmanlılar tarafından ele geçirilmesi gibi "milli" temalı tiyatro oyunlarına duydukları büyük ilgi hakkında bilgilendiriliyordu. Ayrıca, raporun kaleme alınış biçimi siyasi bölücülük potansiyeli temasının genel ahlak düzenine yönelen tehditlerle kolayca birleştirildiğini göstermektedir.

80 "Σοφοκλέους 'Φιλοκτήτης' " (Sophokles'in Philoktetes'i), *Musiki*, Şubat 1912, 38–39.

81 BOA. Y. PRK. AZJ 53/48, 23 Şevval 1325 (29 Kasım 1907).

82 Örneğin, isyan sonrası Hindistan'ında İngiliz yetkililer bu ikisinin bağlantılı olduğuna inanıyorlardı ve "müstehcen" yayınlara göz açtırmamak için aşırı önlemler getirmişlerdi. Bkz. Christopher A. Bayly, *Empire and Information: Intelligence Gathering and Social Communication in India, 1780-1870* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 340.

Sonuç

Müzik geç Osmanlı İmparatorluğu'nda ulusal, dinsel ve sınıfsal kimliklerin inşasında büyük ölçüde etkiliydi. 19. yüzyıl boyunca imparatorluğun etnik-dinsel grupları, Osmanlı öncesi kimliklerine ve tarihlerine daha çok ilgi duydukça, ulusal özleri hakkında söylemler oluşturmaya ve kendilerini ulus olarak kavramsallaştırmaya başladılar. İmparatorluğun değişik toplumlarında müzik bu bağlamda geçmişin imgelerinin ve kolektif kimlik kavramların merkezi haline geldi. Daha da ötesi, bu grupların romantik milliyetçiliğin varsayımlarından esinlenen entelektüel seçkinleri için, müzik giderek ulusun kendine has özünü simgelemeye başladı.

Osmanlı tarihinin araştırmacıları, modern çağdan önce imparatorluktaki kimliklerin ana belirleyicisi olan dinin, aslında milliyetçilikler çağında hiçbir zaman birincil konumunu yitirmediği konusunda muhtemelen görüş birliğindedirler. 19. yüzyıl içinde dinsel kimlikler giderek etnik ve ulusal kimliklerle daha çok iç içe geçtiler. Böylece imparatorluğun değişik Hıristiyan nüfusları, ama bence en göze çarpıcı biçimde Rum Ortodokslar arasında özellikle ayin müziği etnik ve ulusal kimlikle ilişkilendirilmeye ve etnik-ulusal grup için prestij taşımaya başladı. Aynı dönemde, ulusal kimliğin önemli bir bileşeni olarak algılanmanın yanı sıra, müzik estetik tercihin başlıca belirleyicisi de oldu; bu da sosyoekonomik grupların oluşumu ve farklılaşmalarında önemli hale geldi. Diğer bir deyişle, Avrupa'nın orta sınıflarında meydana gelene benzer bir biçimde, Osmanlı toplumunda da müzik giderek bunu benimseyen bir grubun mensuplarını ötekilerden ayıran bir estetik ilerleme ve rafine zevkin simgesi olarak görülmeye başlandı. Daha önceki sayfalarda, geç Osmanlı İstanbul'unda Rum Ortodoks orta sınıflar tarafından ifade edilen bir müzik söyleminin analizi aracılığıyla ulusal, dinsel ve sınıfsal kimliklerin gelişiminin ve bunlar arasındaki karmaşık ilişkileri araştırdım.

Kırım Savaşının hemen sonrasında imparatorluğun küreselleşmiş bir ekonominin ağlarına dahil olması, Osmanlı toplumundaki belli becerileri olan bazı grupların yeni faaliyetlere girişmesini sağladı. Bu da yeni toplumsal gruplara ve kimlik oluşturma alanında büyük bir etkisi olan yeni

tüketim uygulamalarının ve yaşam tarzlarının doğuşuna yol açtı. Ortak bir eğilimle, toplumların eğitimli ve orta sınıf katmanları, kendilerini düşük gelir ve konumlu toplumsal gruplardan ayırt etmek için müzik zevki konusunda bir söylem (hatta, ahlaki çıkarımları olan bir söylem) geliştirdiler. Tüm etnik-dinsel toplumlarda üst sosyoekonomik tabakaya mensup bireyler, Avrupalı tüketim biçimlerini benimseyerek, Batı müziği ve operası konserlerine giderek ve çocuklarına yabancı dil öğretmenleri tutarak, sivil, seküler ve burjuva bir kimlik oluşturdular ve sergilediler. Bunu Avrupalıların basit bir taklidi olarak görmek yanıltıcı olacaktır, çünkü Tanzimat üst sınıflarının çağdaş literatürdeki genellikle aşağılayıcı imajına rağmen, bu bireylerin çoğu için bu süreçte yalnızca Avrupa âdetlerinin yapay bir benimsenmesi değil, Batı değerlerinin özümsenmesi söz konusuydu. Böylece, 19. yüzyılın ikinci yarısında kimi toplumsal, ekonomik ve ideolojik gelişmelerin kesişme noktasında, Osmanlı Rum Ortodoks eğitimli orta sınıfları Avrupa'dakilere benzer, genel olarak cemaatin bilimsel ve kültürel ilerlemesini hedefleyen, gönüllü cemiyetler kurdular; aynı zamanda da Yunan tarihi, dili ve kültürüne ilişkin meseleleri tartışabilecekleri forumlar yarattılar.

Antik Yunan uygarlığını özünde Avrupalı ya da Ari olarak düşünen tarihsel model, 18. yüzyılda Batının Yunanistan algısına geri götürülebilir. Merhum Martin Bernal'in tartışmalı kitabı *Black Athena*'da saptadığı gibi, bu model Yunanistan'ın Mısır ve semitik kültür bölgeleriyle temasını göz ardı ediyordu.[1] Modern Yunanların çağdaş Avrupalılarla akraba olduğunu varsayan benzer tarihsel kurgular, bu akrabalık nedeniyle modern Yunanların Avrupa müziğini benimsemesi gerektiği inancını doğurdu. 19. yüzyılda Yunanistan'daki modern tarihyazımı, Osmanlı egemenliğini despot bir rejimin birincil örneği olarak gören Aydınlanmacı siyasal düşüncenin etkisi altında gelişti. Bununla bağlı olarak, Yunan kimliğinin modern kavramsallaştırmalarının etkisi altında geliştirilen müzik söyleminin ana karakteristiklerinden biri de, Doğulu gibi gelen müzik gelenek ve tarzlarının meşru olmaktan çıkarılmasıydı. Bu açıdan, müziğin yabancı deyimlerden "arındırılması" Yunan müzik söyleminde süregiden bir motifti.

1 Martin Bernal, *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilisation*, cilt 1 (Londra: Free Association Books, 1987).

Ancak bu karmaşık "arındırma" terimi yalnızca Ortodoks ayin ilahilerindeki dönemin dindışı müziğinden alındığı düşünülen aşırı süslemeler olan, Osmanlı ya da genel olarak Asya etkisine atıfta bulunmuyordu. Bu müphem terimle, bağlama göre, Batı müziğinden alınmış fikirler ya da daha genel olarak kilise müziğinin sisteminde, notalamasında ve icrasında herhangi bir yenilik ya da yenileştirme çabası kastedilebilirdi.

Musiki cemiyetlerinde, İstanbullu Rum Ortodoks eğitimli seçkinler grubunun, değişik meslek sahipleri, bürokratlar, bazı burjuvalar ve Patrikhanede ya da kentin önde gelen kiliselerinde görev yapan yerli muganniler den oluşan mensupları buluşup, müzik meselelerini tartışıyorlardı. Katılanlar özellikle etnik ve dinsel miraslarının değerli bileşenleri olarak geleneksel kilise müziğiyle halk müziğini incelemenin ve desteklemenin önemini ve aciliyetini vurguluyorlardı. Aynı zamanda ve kesinlikle etnik ve dinsel kimliklerin inşasıyla bağlantılı olarak, Rum Ortodoks ayin müziğinde gereken bir reformu ve eğitimli ve tecrübeli üyelerden oluşan, iyi eğitilmiş kilise korolarının geliştirilmesini tartışmaya başladılar. Rum Ortodoks Patrikhanesi himayesinde kurulan müzik okulları kilise ilahileri repertuarını genç muganni adaylarına iletmenin ve onları Büyük Kilisenin [Patrikhane Kilisesinin] Konstantinopolis geleneğinin kodlanmış *ifos*'unda (tarzında) eğitmenin başlıca kurumlarıydı. Öte yandan çağdaşların kentin Ortodoks kiliselerinde tek tipte ve standartlaşmış ilahi söyleyişi olmamasından sürekli şikâyet etmeleri, yalnızca kısa bir süre yaşayan bu okulların tümüyle etkili olmadıklarına işaret etmektedir.

19. yüzyılın ikinci yarısında Patrikhane giderek, "Konstantinopolis Büyük Kilisesi *ifos*'unun" Ortodoks ayin müziğinin gerçek geleneği olduğu kavramının başlıca savunucusu haline geldi. Kuşkusuz bu, tüm Ortodoks nüfusları İstanbul'daki merkezin otoritesi altında birleştirmeyi ve Ortodoks Hıristiyan inancının ve Doğu Ortodoks ritüelinin tek merkezi olarak Patrikliğin güç ve otoritesini artırmayı amaçlayan Patrikliğin ekümenist (cihanşümul) vizyonuyla uyum içindeydi. Bu terimin o zamanki kullanımını ve çağrışımlarını yalnızca 19. yüzyıla atfetme riskinden kaçınmak için, *ifos* kavramının ilahi söyleme ilkelerinin birikmiş bilgisiyle ve geçmişin saygın muganni lerinin söyleyişleri ya da icralarının anılarıyla bağlantılı

olduğuna işaret etmek gerekir. Bu eğitimli kilisc müzisyenlcri zinciri Bizanslı ilahi yazarlarına ve muganniletine kadar geri gidiyordu. Kentin kıdemli muganniletileri sık sık Büyük Kilisenin "gerçek" *ifos*'una sadakatlerini gururla ifade ederlerdi.

Bizans döneminin Yunan ulusal anlatısına dahil edilmesi, 19. yüzyılda "Helenizm" ile "Hıristiyanlık" arasındaki uzun ve fırtınalı ilişkinin uzlaşmacı yorumunun başlattığı önemli gelişmelerden biriydi.[2] Yunan bilim insanları ve entelektüellerince müzik tarihinin yazılmasıyla ilişkili olarak, bu "Helenist-Hıristiyan" şeması, antik Yunan müziğinden Bizans kilise ilahisine uzanan bir sürekliliğin kavramsallaştırılmasına olanak sağladı. Bu kitapta savunduğum gibi, bu sürekli ve çizgisel anlatıda, Ortodoks Hıristiyan ayinin reformcusu olarak anılmaya başlanan Ayios İoannis o Damaskinos önemli bir figürdü. Kilise müziği tarihinin standart anlatılarına göre, Ayios İoannis antik Yunanların modları ve ezgileri arasından Hıristiyanlığın ruhuna en uygun ezgileri seçmek gibi kilit bir görevi gerçekleştirmişti. Bu anlatı sürekli bir ulusal müzik geleneği kavramıyla gayet iyi kaynaşıyordu. Diğer bir ifadeyle, Yunan ulusunun antik ve ortaçağ geçmişleri arasında bir kesinti değil, seçici bir özümseme sürecinin belirlediği pürüzsüz bir geçiş vardı. Açıkladığım gibi, Ayios İoannis o Damaskinos'un kilise ilahisinin kurucusu olarak yüceltilmesinin simgesel bir anlamı da vardı. Kilise tarihinde, Bizans İmparatorluğu'nu temellerinden sarsan ikonalara karşı savaş sırasında, 8. yüzyılda yaşayan bu keşiş ünlü ikona savunmasıyla Doğu Hıristiyan Kilisesinin gerçek doktrinlerinin koruyucusu olarak öne çıkmıştı.

Modern çağa uzanan yukarıda belirtilen çizgisel anlatı, dört yüz yıllık Osmanlı egemenliğince tehdit ediliyordu. İstanbullu Rumlar arasındaki –Üçüncü Bölümde tartıştığım müzik sözlüğünün tanıklık ettiği– belli bir kültürel söylem çizgisi, bir etnik merkezli kimlik ve etki fikrini sergileyerek, 14. yüzyılın Osmanlı Türklerini var olan bir gelenekten unsurlar alanlar olarak görüyordu, çünkü onlar daha geç bir tarihte ve başka bir yerden, o geleneğin gerçek "sahipleri"nin tam gelişmiş ve sabit bir ulusal kimliği

2 Effi Gazi, "Reading the Ancients: Remnants of Byzantine Controversies in the Greek National Narrative," *Historein* 6 (2006): 147.

olduğu yeni bir ülkeye gelmişlerdi.[3] Bu söylemin savunduğu üzere, daha da kötüsü yeni gelenler bir yandan geleneği sürdürürken, eski uygulamalara kendi dillerinde yeni adlar dayatmışlardı; bu da tarihsel doğruluk ve sahiplik iddiaları konularında yanıltıcı etkiler yaratmıştı. Bu daha önce var olan ve sabit ulusal kimliğin yapısında en çok öne çıkan miras, antik Yunan mirasıydı. Böylece, çizgisel ve kesintisiz bir ulus olma durumu ve sürekli bir kültürel gelenek kavramlarına dayanılarak, Rum Ortodoks kilisesinin makamlarının doğrudan antik Yunanların müziğinde görülen modlardan geldiği iddia ediliyordu.

19. yüzyılda Yunanların benliklerini kavramsallaştırmalarında Helen kimliğin çok öne çıktığı kuşkusuzdu. Batı bilimi ve Avrupa'daki Yunan hayranlığı çağdaş Yunan bilim insanları ile siyasetçi ve bürokratlarına, halk kültürünü ve antik Yunan mirasını araştırmak için önemli bir teşvik ve şevk sağladı. Bilim insanlarının ve sıradan kişilerin klasik Yunan'a ilgisi veya İstanbullu Rum Ortodoks orta sınıfı ve aydınlarının saflarında dönem dönem yaygınlaşan Helenizm bir yana, bütün bu insanların tarihsel bilincini büyük ölçüde çok daha yakın bir geçmiş biçimlendirmişti. Bu amatör tarihçilerin bir kısmı Rum Ortodoks unsurun Osmanlı egemenliği altındaki siyasal ve toplumsal gelişimini incelemeye yöneldi. Referans noktalarından biri, İstanbullu Rumların kolektif kimliğinde ve geçmişe nostaljik bakışlarında önemli bir yer tuttuğu anlaşılan ve eski Bizans'ın Yunan aristokrasisi diye adlandırılan Fenerlilerdi.

Sonradan gelen ve yaratıcı olmayan tarafın, yerel ve yaratıcı taraftan bazı öğeleri mekanik biçimde ödünç alması şeklindeki anlayış dışında, belirtilen tarihsel bilinçle uyumlu olarak, Osmanlı Türklerinin Doğu Roma'nın yapılarına ve kültürel geleneklerine el koyup, bunları koruduklarını doğrultusunda bir görüş de vardı. 1821'deki Yunan Bağımsızlık Savaşının yıkıcı etkilerine rağmen, Rum milletinin benlik düşüncesindeki bu yaklaşım, Osmanlı milletleri arasında ayrıcalıklı bir etnik-dinsel toplum olma hissinden kaynaklanan bir tür gururla birleşmişti. Yerli Rum Ortodoks mugannilerin kolektif bellek kurgularında, geçmişin Osmanlı saray müzis-

3 Kültür tarihinde etkiler konusu için bkz. Cemal Kafadar, *Between Two Worlds: The Construction of the Ottoman State* (Berkeley: University of California Press, 1995), 19-28.

yenleri arasında bulunan ya da böylesi müzisyenlerle dost olan efsanevi müzisyenler, iki otonom müzik geleneği –Rum Ortodoks kilise ilahisi ile Osmanlı müziği– arasında arabulucular olarak görülüyordu. Otantik bir müzikal kimlik oluşturmaya çalışan yerli muganniler, daha önceki muganni kuşakların kilise ve saray müziği bestelerini ayırmak ve tarzları karıştırmamak için bilinçle sarf ettikleri çabaları vurguluyorlardı. Böylece Avrupa'da eğitim görmüş bazı çağdaş bilim insanlarının, Rum Ortodoks ayin müziğinin Konstantinopolis'in Osmanlı Türkleri tarafından alınmasından önceki arılığını ve görkemini yitirdiği iddialarına karşı çıkabilirlerdi.

Bu kitabın altını çizdiği noktalardan biri, Rum Ortodoks müzisyenlerin 19. yüzyılda karşı karşıya kaldıkları sorunların birçoğunun, Batı dışı dünyanın müzikal geleneklerini icra edenlerin sorunlarıyla ortak olduğudur. Bu anlamda, Batılı olmayan ulusların Batı müziğinin ilerici tekniklerini benimsemeleri, ama kendi müziklerinin belirleyici özelliklerini korumaları gerektiği görüşünü öne süren Avrupalı müzisyenler, çelişkili bir talepte bulunuyorlardı. 18. ve 19. yüzyıllarda, kendisi de kesinlikle çizgisel olmayan Batı müziğinin evrimi dışında kalan müzik gelenekleri, durumlarını gerilik, çöküş ya da çürüme gibi gördüler. Öte yandan Doğu müziğine uygulanan çöküş motifi, yalnızca bir aşağılık ve çürüme duygusunun değil, aynı zamanda yeniden doğuşun bir işaretiydi. Osmanlı müzik ortamında farklı etnik, dinsel ve dilsel kökenlerden müzisyenler kendi müzik gelenekleri üstündeki Batının yayılmacı etkisine karşı direnişlerinde ortak bir dil benimsediler.

Gerek Türkiye, gerekse Yunanistan'da son yüzyılda müzik konulu bilimsel çalışmalara egemen olan varsayımların ve yaklaşımların birçoğunun kökü, 19. yüzyılda ortaya çıkan müzikal söylemlere dayanır. Osman İmparatorluğu uyrukları için müzikal geçmişin yorumlanması, ulusal olarak farklı müzik gelenekleri ve kimlikler yaratılmasında merkezi bir meseleydi. Birinci Dünya Savaşına kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun Rum Ortodoks kentli orta sınıfları Osmanlı yurttaşlığına ya da bir "Doğu İmparatorluğu" içinde Rum-Türk ortak yaşamına alternatif olarak siyasi milliyetçiliği, hele kesinlikle etnik ayrılıkçılığı akla getirmemişlerdi. Oysa yüzyılın başında imparatorluğun Avrupa'daki topraklarında etnik milliyetçiliğin yükselmesi ve "Osmanlıcılığa" meydan okuyan yeni alternatif

vizyonların ortaya çıkışı nedeniyle şiddetli çatışmalara tanık olundu. Ayrıca II. Meşrutiyetten sonra yeni siyasi alanlar için yarışma ve –özellikle sahil bölgelerindeki– ekonomik rekabet, toplumu etnik-dinsel hatlarda böldü. Daha sonra Balkan savaşları sırasında Türk olmayan nüfuslu büyük toprakların kaybı ve imparatorluğa kaçan Müslümanların çektikleri güçlükler Osmanlıcılık projesinin sonunun işareti oldu. Bu, Türkçülüğün yükselişi ve imparatorluğa sadakatin temeli hakkında kışkırtılan tartışmalarla aynı zamana rastladı. Bu süreç sırasında Ermeniler, Rum Ortodokslar ve Dönmeler gibi bağlantıları ikircikli gruplar ulustan dışlandı ya da sürüldü. Marc D. Baer'in Selanik Dönmeleri konusunda söylediği, ama diğer Türk olmayan gruplar için de geçerli olduğu gibi, milliyetçilerin dili ve retoriğinde bu gruplar bağlılığı zayıf ve otantik olmayan anlamında "kozmopolit," dolayısıyla da ulusal kültür ve ekonominin gelişimine zararlı olarak nitelendirildiler.[4] Buna paralel olarak da kozmopolit ya da çok kültürlü miraslar özleştirmeci, milliyetçi söylemler tarafından reddedildi.

1930'lar Türkiye'sinde cumhuriyetçi siyasal ve entelektüel seçkinler Osmanlı kentsel müziğini, Arap, Fars ve Bizans öncellerini taklit eden bir yüksek sanat biçimi olarak gördüler ve karma ve kozmopolit olmakla suçladılar. Avrupa tekniği ile Anadolu halk müziğinin bir bileşimine dayanan, modern ve milli bir müzik yaratma projesine giriştiler. Aynı şekilde Yunanistan'da Metaksas rejimi hükümeti 1930'larda Anadolu sesli *rebetika* müziğini, hem yasadışılık ve esrar tüketimiyle ilişkilendirilmesi nedeniyle, hem de ülkenin hafızasından Osmanlı egemenliğinin kalıntılarını silmeye yönelik bir jest olarak yasakladı. Ama ironiktir ki, modern bir Yunan sanat müziğinin yaratılmasını, Anadolu anılarını hâlâ koruyan yeni müzisyen kuşağından biri –1883'te Smyrna/İzmir'de doğan ünlü Yunan besteci Manolis Kalomiris– sağladı.

4 Marc David Baer, *The* Dönme: *Jewish Converts, Muslim Revolutionaries, and Secular Turks* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2010), 143.

Kaynakça

Arşiv Kaynakları

Arhio tu Mikrasiatiku Sillogu Anatolis ("Anatoli" Küçük Asya Cemiyeti Arşivi), Atina.

Φάκελος Γ' Κωνσταντινουπόλεως-Νικομήδειας (File Γ' İstanbul-İzmit); File Γ' 4-1894, 47-1900, 76-1903, 98-1904, 113-1904, 123-1905, 126-1905, 133α-1905, 137-1905, 162-1906, 164-1906, 175α-1906, 237-1908.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, İstanbul

1-Dahiliye Nezareti Muhaberat-ı Umumiye İdaresi Kalemi (DH-MUİ); BOA, DH. MUİ, 1327. Za.7; BOA, DH-MUİ, 1327. N. 3.

2-Dahiliye Nezareti Mektubi Kalemi (DH. MKT); BOA, DH. MKT, 258/3 ves. no. 11, 1312. M. 3.

3-Yıldız Perakende Evrakı; BOA, Y.PRK. AZJ, 31/54 (1312); BOA, Y.PRK. AZJ, 53/48 1325. L. 23; BOA, Y.PRK. ZB, 3/64, 1304 M 22; BOA, Y.PRK. ZB, 334/94, June 23, 1325; BOA, Y.PRK. ZB, 477/58, 1323. T. 5.

Diplomatik ve Tarihsel Arşivler, Yunan Dışişleri Bakanlığı, Atina

1886, 29/2 καλλιτεχνικά, εορταί, τελεταί (sanat, kutlamalar, törenler); 1893, 29/2 καλλιτεχνικά, Φιλαρμονική Εταιρία (sanat, Filarmoni Cemiyeti).

İstanbul Ekumenik Patrikliği

Patriklik Yazışmaları: Kodeks A' 41-1870, A' 45-1874, A' 49-1878, A' 52-1881, A' 52-1882, A' 53-1883, A' 56-1886, A' 66-1895, A' 67-1896, A' 70-1898, A' 75-1902.

Yunanistan Müzik Kütüphanesi "Lilian Voudouri," Müzik Dostları Cemiyeti, Atina,

Nilefs Kamarados Arşivi: "Arap-Fars müziği koleksiyonu"

Atina Ulusal ve Kapodistria Üniversitesi (İstanbul Rum Ortodoks Cemaati Arşivleri)

Milletin Büyük Okulu (Megali tu Genus Sholi) yazışmaları

Seri E1, 15–20 (mektupların kopyaları) (1895–1901); Seri I, 1–11. Atina Üniversitesi Arşivi.

Stavrodromi Rum Ortodoks Cemaati Yazışmaları (Beyoğlu): Seri Z 21–40. Atina Üniversitesi Arşivi.

Kadıköy Rum Ortodoks Cemaati Merkez Yönetimi Toplantıları Tutanakları: Seri I, 1–11. Atina Üniversitesi Arşivi.

Gazete ve Dergiler

Anatolikos Astir
Armonia
Ekklisiastiki Alithia
Formiks
Grafikos Kosmos
İkdam
Konstantinupoli
Malumat
Musiki

Nea Efimeris
Neologos
Parartima Ekklisiastiki Alithia (Ekklisiastiki Alithia Eki)
Periodiko tu Elliniku Filologiku Sillogu Konstantinupoleos (EFSK) (Helen Edebiyat Cemiyeti Dergisi)
Tahidromos

Birincil Kaynaklar

Afthonidis, Germanos. "Περί της Ελληνικής ιεράς μουσικής κατ'αντιπαράθεσιν προς την ευρωπαϊκήν, υπό την έποψιν της τέχνης" (Sanat açısından Yunan kutsal müziğinin Avrupa müziğiyle karşılaştırılması). *Hronos: Epeteris tu Neologu (Hronos: Neologos Yıllığı)*, *yıl* 2 (Konstantinopolis, 1871): 84–99.

Aristoklis, Theodoros M. *Κωνσταντίνου Α' του από Σιναΐου Αοιδίμου Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως του Βυζαντίου Βιογραφία και σύγγραφαι αι Ελάσσονες Εκκλησιαστικαί και Φιλολογικαί, και τίνες Επιστολαί του Αυτού* (Merhum Konstantinopolis Patriği Sinaili I. Konstantinos I: Biyografisi, dini ve edebi yazıları ve mektupları). Konstantinopolis: Proodos, 1866.

Bizantios, Skarlatos D. *Η Κωνσταντινούπολις, ή, περιγραφή τοπογραφική, αρχαιολογική και ιστορική της περιωνύμου ταύτης μεγαλοπόλεως και των εκατέρωθεν του κόλπου και του Βοσπόρου προαστείων αυτής* (Konstantinopolis: Bu ünlü megapol ile Boğaziçi'ndeki banliyölerinin topografik, arkeolojik ve tarihsel betimlemesi). Cilt 1. Atina: Andreas Koromilas, 1851.

Bourgault-Ducoudray, Louis A. *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*. Paris, 1876.

——. *Études sur la musique ecclésiastique grecque: Mission musicale en Grèce et en Orient, janvier–mai 1875*. Paris: Librairie Hachette, 1877.

——. *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce et en Orient*. 2. baskı. Paris: Hachette, 1878 [1876].

Bouty, Jamin. *Acoustique*. Paris, 1879.

Büyük Vasilios "Risaleler" ccvii. *Patrologia Graeca*, cilt 32 içinde, ed. Jacques Paul Migne. N.p., 1857.

Christ, Wilhelm. *Über die Harmonik des Manuel Bryennius und das System der byzantinischen Musik*. Munich, 1870.

Christ, Wilhelm ve Mattheos Paranikas. *Anthologia Graeca Carminum Christianorum*, adornaverunt W. Christ et M. Paranikas. Leipzig: In Aedibus B. G. Teubneri, 1871.

Deschamps, Gaston. *Sur les routes d'Asie*. Paris, 1894.

Enigg, Jules. *Νέα Άσματα Παιδαγωγικά* (Yeni pedagojik şarkılar). Eğitim ve Öğretimi Destekleme Cemiyetinin sponsorluğuyla. Atina: H. N. Philadelpheos, 1880–1883.

Fauriel, Claude. *Chants populaires de la Grèce moderne*. 2 c.. Paris: Firmin Didot, 1824–1825.

Fétis, François J. *Mémoire sur cette question: Les Grecs et les Romains ont-ils connu l'harmonie simultanée des sons? En ont-ils fait usage dans leur musique?* 9 Nisan 1858'de verilen konferans. Brüksel: M. Hayez, 1858.

Filoksenis, Kiryakos. *Θεωρητικόν Στοιχειώδες της Μουσικής* (Temel müzik kuramı). Selanik: P. Purnara, 1992; ilk baskı Konstantinopolis: S. İgnatiadis, 1859.

——. *Λεξικόν της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Helen kilise müziği sözlüğü). Atina: Kultura, 2005; ilk baskı Konstantinopolis: Evangelinos Misailidis, 1868.

Γενικός Κανονισμός του εν Πρίγκηπω Εθνικού Ορφανοτροφείου (Büyükada Milli Yetimhanesi Genel Tüzüğü). İstanbul, 17 Haziran 1903.

Gevaert, François A. *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*. Vol. 1. Hildesheim: Georg Olms, 1965; ilk baskı Ghent: Typ. C. Annoot-Braeckman, 1875.

Gritsanis, Panayotis. *"Περί της των Ιονίων Νήσων Εκκλησιαστικής Μουσικής."* (İyonya Adalarının Kilise Musikisi üstüne). *Ethnikon Imerologion Vretu* 8, no. 1 (1868): 325–336.

——. *Το Περί της Μουσικής της Ελληνικής Εκκλησίας Ζήτημα* (Yunan Kilisesinin müzik sorunu üstüne). Napoli, 1870.

Haviaras, Ioannis ve Benedict Randhartinger. *Επικήδειος Ακολουθία* (Cenaze ayini). Viyana: Antoniu Benku, 1848.

——. *Ύμνοι της Θείας και Ιεράς Λειτουργίας Ιωάννου του Χρυσοστόμου και Βασιλείου του Μεγάλου Ακολουθίας* (Ayios Ioannis Hrisostomos ve Ayios Vasilios o Megas kutsal ayinleri için ilahiler). Viyana: Antoniu Benku, 1848.

Helmholtz, Herrmann von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Vieweg und Sohn, 1863.

Hrisanthos, Maditoslu. *Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής* (Büyük müzik kuramı). Ed. Panagiotis G. Pelopidis. Atina: Kultura, 2003; ilk baskı Trieste: Michele Weis, 1832.

Ioannidis, Adamantios. *Η Ελληνική μουσική υπό φιλολογικήν, θρησκευτικήν, συγκρητικήν και οικονομικήν έποψιν* (Filolojik, dini, karşılaştırmalı ve ekonomik bakış açısından Yunan müziği). Atina, 1873.

Ioannis Hrisostomos. "Eis ton PN' Psalmon." *Patrologia Graeca*, cilt 55, ed. Jacques Paul Migne. N.p., 1862 içinde, 496.

İpsilantis, Athanasios K. *Εκκλησιαστικόν και πολιτικόν των εις Δώδεκα Βιβλίον Η` Θ` και Ι` ητοι Τα Μετά την Άλωσιν (1453–1789)* (On iki kitabın 8., 9. ve 10. Ciltlerinde din ve politika, yani fetihten sonraki olaylar (1453-1789), yayınlayan Germanos Afthonidis. Konstantinopolis: I. A. Vretu, 1870.

Κανονισμός της εν Κωνσταντινούπολη Ελληνικής Λέσχης Βυζάντιον (Konstantinopolis "Byzantion" Rum Kulübü Tüzüğü). Konstantinopolis: E. I. Lazaridis, 1862.

Κανονισμός της εν Χαλκηδόνι Ελληνικής Ορθόδοξου Κοινότητος (Kadıköy Rum Ortodoks cemaati tüzüğü). Konstantinopolis: Koromila, 1910.

Κανονισμός της Νέας Γραικικής Λέσχης (Yeni Rum Kulübü tüzüğü). İzmir: Nikol. A. Damianos, 1866.

Κανονισμός της Πατριαρχικής Σχολής της Εκκλησιαστικής Μουσικής (Patriklik Kilise Musikisi Okulu tüzüğü). Konstantinopolis: Anatolikos Astir, 1866.

Κανονισμός της Πατριαρχικής Σχολής της Εκκλησιαστικής Μουσικής (Patriklik Kilise Musikisi Okulu tüzüğü). Konstantinopolis, 1868.

Κανονισμός του εν Κωνσταντινούπολει Μουσικού Συλλόγου (Konstantinopolis Musiki Cemiyeti tüzüğü). Konstantinopolis: Koromilas ve P. Paspallis, 1863.

Κανονισμός του εν Κωνσταντινουπόλει Συλλόγου των Μεσαιωνικών Σπουδών (Konstantinopolis Ortaçağ Araştırmaları Cemiyeti tüzüğü). Konstantinopolis, 1874.

Κανονισμός του εν Κωνσταντινούπολη Ελληνικού Μουσικού Συλλόγου (Konstantinopolis Helen Musiki Cemiyeti tüzüğü). Konstantinopolis: Thrakis, 1880.

Κανονισμός του εν Κωνσταντινούπολει Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου (Konstantinopolis Kilise Musikisi Cemiyeti tüzüğü). Konstantinopolis: Patriklik Yayınları, 1899.

Κανονισμός του εν τοις Πατριαρχείοις εδρεύοντος Σύνδεσμου των Ιεροψαλτών της Αρχιεπισκόπης (Konstantinopolis Kilise Kantorları Birliği tüzüğü). Konstantinopolis: Patriklik Yayınları, 1922.

Kilçanidis. Panayotis G. *Καλλίφωνος Σειρήν ήτοι συλλογή διαφόρων ασμάτων, Τουρκικών, Ευρωπαϊκών και Ελληνικών Μελοποιηθέντων υπό Χ. Παναγιώτου Γεωργιάδου του Προυσαέως* (Kallifonos Sirin, değişik Türk, Avrupa ve Rum şarkıları derlemesi). Konstantinopolis: S. Ignatiadis, 1859.

——. *Νέον Αναστασιματάριον* (Yeniden Diriliş ayini yeni mezmurları). Konstantinopolis: S. Ignatiadis, 1866.

——. *Διατριβαί περί της Ελληνικής Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Rum kilise müziği üstüne incelemeler). Konstantinopolis: Anatolikos Astir, 1879.

——. *Μεθοδική Διδασκαλία Θεωρητική τε και Πρακτική προς Εκμάθησιν και Διάδοσιν του Γνησίου Εξωτερικού Μέλους* (Gerçek dışsal melodinin öğrenilmesi ve yayılması için teori ve pratiğin sistematik öğretimi). Selanik: Vas. Rigopulu, 1978; ilk basımı Konstantinopolis, 1881.

Kumanudis, Stefanos A. *Που σπεύδει η Τέχνη των Ελλήνων την Σήμερον* (Yunan sanatı bugün nereye gidiyor?). Belgrad: Devlet Yayınevi, 1845.

Kupitoris, Panayotis D. *Λόγος πανηγυρικός περί καθ'ημάς εκκλησιαστικής μουσικής* (Kilise müziğimize övgü konuşması). Atina: Filokalia, 1876.

——. *Περί του Ρυθμού εν τη Υμνογραφία της Ελληνικής Εκκλησίας* (Yunan Kilisesi ilahi yazımında ritim hakkında). Atina: Petros Perre, 1878.

Krumbacher, Karl. *Ιστορία της Βυζαντινής Λογοτεχνίας* (Bizans edebiyatı tarihi). Atina: Marasli, 1897.

Lambadarios, Stefanos M. *Ανθολογία* (Antoloji). Konstantinopolis, 1863.

——. *Κρηπίς ητοι Νέα Στοιχειώδης Διδασκαλία του Θεωρητικού και Πρακτικού της Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Temel, yani kilise müziğinin teori ve pratiğinde yeni temel eğitim). Ed. D. Ioannis Protopsaltis. Konstantinopolis: Patriklik Yayınları, 1875.

——. *Μουσική Κυψέλη* (Müzik kovanı). Ed. D. Ioannis Protopsaltis. Konstantinopolis: I. Pallamari, 1882.

Lavragkas, Dionisios. *Απομνημονεύματα* (Anılar). Atina: Govostis, 1939.

Lelekos, M. S. *Δημοτική Ανθολογία* (Halk Şarkıları Antolojisi). Atina: Nikolaos Rusopulos, 1868.

Leondias, Sapfo. *"Περί Πολυτελείας Λόγος"* (Lüks konusunda konferans). *Amalthia*, 14 Mart 1865.

Λογοδοσία Απαγγελθείσα κατά την τελετήν της επιδόσεως των απολυτηρίων εις τους μαθητάς της Μουσικής Σχολής του Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου τη 29 Ιουνίου 1901 εν τη Πατριαρχική Μεγάλη του Γένους Σχολή υπό του εκ των εφόρων Γεωργίου Ι. Παπαδόπουλου (29 Haziran 1901'de Patriklik Ulusun Büyük Okulunda yönetim kurulu üyesi I. Papadolupos tarafından Kilise Musikisi Cemiyetinin Müzik Okulu öğrencilerine diploma dağıtılması töreni sırasında sunulan rapor). Konstantinopolis: Patriklik Yayınları, 1902.

Λόγος Περί Εκκλησιαστικής Μουσικής Συντέθεις υπό Ναθαναήλ Ιωάννου Ευβόεως εφημερίου της εν Μασσαλία Ελληνικής Ορθόδοξου Εκκλησίας (Marsilya'daki Yunan Ortodoks Kilisesi papazı Eğribozlu Nathanail Ioannis tarafından yazılan, kilise müziği hakkındaki konuşma). Ermupoli: G. Melistagos Makedonos, 1858.

Megdanis, H. D. *Καλλιόπη παλινοστούσα ή περί ποιητικής μεθόδου* (Kalliopi ya da şiirsel yöntemin dönüşü). Viyana: Ioannes Sneirer, 1819.

Melirritos, Kiryakos (Selanikli). *Χρονολογία ιστορική* (Tarihsel Kronoloji). Odessa: Yunan Tacirleri Cemaati Okulu, 1836.

Misailidis, Evangelinos. *Seyreyle Dünyayı (Temaşa-i Dünya ve Cefakâr-u Cefakeş)*, yayınlayan Robert Anhegger ve Vedat Günyol. Istanbul: Cem Yayınevi, 1986 [1872].

Naumann, Ernst. *Über die verschiedenen Bestimmungen der Tonverhaeltnisse*. Leipzig. 1858.

Nicodemus of the Holy Mountain. *A Handbook of Spiritual Counsel*. Trans. and foreword by Peter A. Chamberas. New York: Paulist Press, 1989.

Nikodimos Ayioritis, Ayios. *Συναξαριστής των Δώδεκα μηνών του ενιαυτού* (12 Ayın Azizleri Kitabı). Cilt 1. Atina: Domos, 2005; ilk baskı Venedik, 1819.

Pahtikos, Yeorgios D. "*Παιδευτικά, Η Μουσική εν τοις παρ'ημίν σχολείοις*" (Eğitim: Okullarımızda Müzik). *Εβδομαδιαία Επιθεώρησις Νεολόγου* (Neologos Haftalık Dergi) 2, no. 49. Konstantinopolis, 1893.

——. *Δυο χορικά εκ του "Φιλοκτήτου" του Σοφοκλέους* (Sophokles'in "Philoktetes'inden iki koro partisyonu). Atina: Aretaios M., 1893.

——. *Ολυμπιακοί Αγώνες εν Βιθυνία* (Bithynia'da Olimpiyat oyunları). Atina: H. Kalerge Brothers, 1893.

——. *Απόλλων ο Μουσηγέτης: Περιέχων Στοιχειώδεις Ωδικας Γνώσεις μετα Μονόφωνων, Δίφωνων, Τρίφωνων και Τετράφωνων Χορικών Ασμάτων προς Χρήσιν των Ελλ. Εκπαιδευτήριων Αμφοτερών των Φυλών* (Apollo, Sanat Perilerinin Başı. Her iki cins için Yunan okullarında kullanılmak üzere monofon, difon, trifon ve tetrafon koro şarkılarının temel söyleme bilgilerini içerir). Cilt 1. Atina: Anestis Konstantinidis, 1895.

——. *Η Μελοποιΐα των Χορικών και των Κομμών Ιφιγένειας της εν Ταύροις του Ευριπίδου* (Euripides'in *İphigenia Tauriste*'sinin koro ve ağıt bölümlerinin besteleri). Atina: Athan. Deligianni, 1901.

——. *260 Δημώδη Ελληνικά Άσματα από του στόματος του Ελληνικού Λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος συλλεγέντα και παρασημανθέντα (1888–1904)* (Küçük Asya, Trakya, Makedonya, Epirus ve Arnavutluk, Yunanistan, Girit, Ege Adaları, Kıbrıs ve Marmara kıyıları Yunan halkının ağzından derlenmiş ve notalanmış 260 Yunan türküsü, 1888–1904). Atina: P. D. Sakellarios, Bibliothiki Marasli, 1905.

Pallatidis, Anastasios. *Υπόμνημα ιστορικόν περί αρχής και προόδου και της σημερινής ακμής του εν Βιέννη Ελληνικού συνοικισμού, αυτοσχεδιασθέν αφορμή της νεώστι γενομένης μεταρρυθμίσεως της εκκλησιαστικής ημών μουσικής εις το τετράφωνον* (Viyana'ya Yunan yerleşiminin başlaması ve bugünkü zirvesine ulaşması hakkında, kilise müziğimizin dört sesliliğe geçtiği yeni reforma göre uyarlanmış tarihsel rapor). Atina: Noti Karavia, tarihsiz.; ilk baskı Viyana: Antoniu Benku, 1845.

Papadopulos, Yeorgios I. *Συμβολαί είς την Ιστορίαν της Παρ'ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Kilise müziğimizin tarihine katkılar). Atina: Kultura, 2002; ilk baskı Atina: Kusulinos & Athanasiadis, 1890.

——. *Ιστορική Επισκόπησις της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Bizans kilise müziğinin tarihsel incelemesi). Atina: Praksitelus, 1904.

Paspatis, Aleksandros G. *Υπόμνημα περί του Γραικικού Νοσοκομείου των Επτά Πύργων* (Yedikule Rum Hastanesi hakkında rapor). Konstantinopolis, 1862.

——. *Βυζαντιναί Μελέται, Τοπογραφικαί και Ιστορικαί μετά Πλείστων Εικόνων* (Bol resimli, topografik ve tarihsel Bizans araştırmaları). Konstantinopolis: Koromilas, 1877.

Passow, Arnold. *Popularia carmina Graeciae recentioris*. Leipzig: B. G. Teubner, 1860.

Peloponnisios, Petros. *Ειρμολόγιον των καταβασιών Πέτρου του Πελοποννησίου*. Arşivci Hurmuzios ve Bizantios Protopsaltisi Petros'un katkılarıyla. Galata, Konstantinopolis: Kastru, 1825.

"*Περί της Παρ'ημίν Εκκλησιαστικής Μουσικής.*" (Kilise müziğimiz hakkında). *Εθνικόν Ημερολογίον* (Ulusal Almanak) içinde, cilt 3. Paris: M. Vretos, 1863.

Pitra. J. B. *Hymnographie de l'église grecque.* Dissertation accompagnie des Offices du xvi Janvier. des xxiv et xxv Juin, en l'honneur de S. Pierre et des Apotres. Publiée par le Cardinal J. B. Pitra, du titre de S. Callixte. Rome: Imprimerie de la Civiltà Cattolica, 1867.

Protopsaltis, Konstantinos. *Ερμηνεία της Εξωτερικής Μουσικής* (Eksoterikî müziğin açıklanması). Konstantinopolis: Patriklik Yayınları, 1843.

Raptarhis, Ioannis M. *Πικρά η αλήθεια: ή Η κατ' αντίθεσιν της οσημέραι εν τοις ιεροίς ναοίς αυξανομένης εξωτερικής πολυτελείας και μεγαλοπρεπείας, ελάττωσις του θείου εσωτερικού διακόσμου* (Gerçek acıdır: Kutsal kiliselerin dışlarında lüks ve görkemin artışı ile bunların içindeki ilahi dekorun gerileyişi arasındaki zıtlık). Konstantinopolis: O Bizas, 1860.

——. *Ο Έναστρος Ουρανός ήτοι Εγχειρίδιον Πρακτικής Αστρονομίας* (Yıldızlı gökyüzü ya da pratik astronomi el kitabı). Konstantinopolis: Eptalofos, 1864.

Reinach, Theodore. "La Musique Grecque et L'Hymne à Apollon." *Extrait de la Revue des Études Grecque,* Paris, Haziran 1894.

Renieres, Markos. "What Is Greece? West or East?" Çev. Mary Kitroeff. *Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe (1770–1945): Texts and Commentaries* içinde. Cilt 2. Ed. Balazs Trencsényi and Michal Kopecek. Budapest: CEU Press, 2007.

Roidis, Emmanuil. *Άπαντα.* Cilt 1. Ed. Alkis Aggelu. Atina: Philologike Bibliothike, 1978.

——. *Η Πάπισσα Ιωάννα* (Kadın Papa Ioanna). Hazırlayan Alkis Aggelu. Atina: Estia, 1993 [1866].

Ruelle, Charles-Émile. "Étude sur Aristoxène et son école," *Revue archéologique* 14 (Paris, 1857): 413–422 ve 528–555.

——. *Études sur l'ancienne musique grecque.* Paris: Imprimerie nationale, 1875.

——. "Quelques mots sur la musique des Grecs anciens et modernes." *Revue des études grecques,* Paris (1878): 238–246.

——. *Collection des Auteurs Grecs relatifs à la Musique,* Cilt 5: *Alypius et Gaudence. Bacchius l'Ancien.* Paris: Imprimerie Nationale, 1895.

Sakellaridis, Ioannis. *Μούσα, ήτοι βιβλίον μουσικόν παιδαγωγικόν προωρισμένον δια τα Διδασκαλεία* (Sanat perisi: Öğretim için hazırlanmış pedagojik müzik kitabı). Atina, 1882.

Seruios, Yeorgios. *Καλλιόπη, Ήτοι Θεωρία συνοπτική προς διδασκαλίαν Περί Ποιήσεως εν γένει, περί Βουκολικής, Περί Εποποιίας, περί Δραματικής, Περί Λυρικής* (Kalliopi, genel olarak pastoral, romans, dramatik, lirik şiir öğretimi kısa teorisi). Ermupoli, Siros: N. Varvaresu, 1845.

Sigalas, Antonios N. *Συλλογή Εθνικών Ασμάτων* (Ulusal şarkılar derlemesi). Yunan Parlamentosu ile diğer sanatseverlerin katkılarıyla yayınlanmıştır. Atina: H. N. Filadelfeos, 1880.

Spanudis, Konstantinos P. *Ιστορικαί Σελίδες: Ιωακείμ ο Γ'* (Tarihten sayfalar: III. Ioakim). Konstantinopolis: Tipis Adelfon Gerardon, 1902.

Στοιχειώδης Διδασκαλία της Εκκλησιαστικής Μουσικής εκπονηθείσα επι τη βάσει του Ψαλτηρίου υπό της Μουσικής Επιτροπής του Οικουμενικού Πατριαρχείου εν έτει 1883 (Psaltirion'u temel alarak kilise müziğinde temel eğitim, Ekumenik Patrikliğin Musiki Komisyonu, 1883). Atina: Kultura, 1978; ilk baskı Konstantinopolis: Patriklik Yayınları, 1888.

Tantalidis, Ilias. *Άσματα εις ευρωπαϊκήν μελωδίαν* (Avrupa ezgisiyle şarkılar). Atina, 1876.

Theodoros, Foçalı. *Κρηπίς του Θεωρητικού και Πρακτικού της Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Kilise müziğinin teori ve pratiğinin temeli). Cilt 2. Konstantinopolis: Patriklik Yayınları, 1842.

——. *Ταμείον Ανθολογίας* (Antoloji Hazinesi). Cilt 1. Konstantinopolis: de Castrou, 1851.

Teodoros, Foçalı ve Stavrakis, Bizantios. *Βίβλος καλούμενη Ευτέρπη περιέχουσα συλλογήν εκ των νεωτέρων και ηδυτέρων εξωτερικών μέλων με προσθήκην εν τω τέλει και τινων ρωμαϊκών τραγουδιών εις μέλος οθωμανικών και ευρωπαϊκών* (*Efterpi* başlıklı kitap: En son ve en güzel kilise dışı melodiler ile Osmanlı ve Avrupa ezgilerinde kimi Rumca şarkıların bir derlemesini içerir). Galata, Konstantinopolis: Kastoros, 1830.

Therianos, Efstathios. *Περί της Μουσικής των Ελλήνων και ιδίως της Εκκλησιαστικής* (Helenlerin Musikisi ve Özellikle de Kilise Musikisi Hakkında). Trieste: Austro-Hungarian Lloyd, 1875.

Thibaut, Jean B. "La musique byzantine et le chant liturgique des Grecs modernes." *Echos d'Orient* 2 (1898).

Υπόμνημα του εν Κων/πολει Εκκλησιαστικού Μουσικού Συλλόγου προς την Α. Θ. Π. τον Οικ. Πατριάρχην Μελέτιον Δ' (Konstantinopolis Kilise Musikisi Cemiyetinden Saygıdeğer Ekumenik Patrik IV. Meletios'a rapor). İstanbul: Patriklik Yayınları, 1923.

Vernardakis, Dimitrios. *Λόγος Αυτοσχέδιος περί της Καθ'ήμας Εκκλησιαστικής Μουσικής* (Kilise müziğimiz hakkında doğaçlama konuşma). Trieste: Austro-Hungarian Loyd, 1876.

Vincent, Alexandre J. H. *Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique, avec une traduction française et des commentaires.* Paris: Imprimerie Royale, 1847.

Vincent, Alexandre J. H. ve Th. Henri Martin. *Passage du traité de la musique d'Aristide Quintilien relatif au nombre nuptial de Platon: Traduit et annoté. Suivi de deux notes de Th. Henri Martin, l'une sur l'époque de Aristide Quintilien et sur celle de l'astronome Claude Ptolémée, l'autre sur la chronologie de la vie et des œuvres de Ptolémée.* Roma: Impr. des sciences mathematiques et physiques, 1865.

Westphal, Rudolf. *Harmonik und Melopoeie der Griechen.* Leipzig: B. G. Teubner, 1863.

——. *System der antiken Rhythmik.* Breslau: F. E. C. Leuckart, 1865.

Yekta, Rauf. "Musique orientale" (Péchrev dans le mode Ouchak; Péchrev dans le mode Paucélik). *La Revue Musicale*, 7. yıl, no. 8, 15 Nisan 1907.

Zambelios, Spiridon. *Άσματα Δημοτικά της Ελλάδος* (Yunanistan türküleri). Korfu: Ermis, 1852.

Zografos, Ioannis. *Μουσικόν Απάνθισμα* (Müzik antolojisi). 1. baskı Konstantinopolis: Thaddaios Tzibizciyan, 1856.

Zografos Keyveli, Ioannis. *Μουσικόν Απάνθισμα* (Müzik antolojisi). Cilt 1. Konstantinopolis: İ. Anatoli, 1872.

——. *Μουσικόν Απάνθισμα* (Müzik antolojisi). Cilt 2. Konstantinopolis: İ Anatoli , 1873.

İkincil Kaynaklar

Akarlı, Engin. "The Tangled Ends of an Empire and Its Sultan." *Modernity and Culture from the Mediterranean to the Indian Ocean*, ed. Leila Fawaz ve C. A. Bayly, 261–284. New York: Columbia University Press, 2002 içinde.

Akın, Nur. *19. Yüzyılın İkinci Yarısında Galata ve Pera* . İstanbul: Literatür, 1998.

Aksoy, Bülent. *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musıki.* Istanbul: Pan Yayıncılık, 2003.

Aktar, Ayhan. *Varlık Vergisi ve Türkleştirme Politikaları* . Istanbul: İletişim, 2000.

Alexandris, Alexis. "The Greek Census of Anatolia and Thrace (1910–1912): A Contribution to Ottoman Historical Demography." *Ottoman Greeks in the Age of Nationalism*, 45–76. Princeton, NJ: The Darwin Press, 1999 içinde.

Alexiou, Margaret. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
Allen, Warren D. *Philosophies of Music History: A Study of General Histories of Music 1600–1960*. New York: Dover, 1962.
Alygizakis, Antonios. *Θέματα εκκλησιαστικής μουσικής* (Themes of ecclesiastical music). Selanik: Purnara, 1978.
——. "The Patriarchal Style Hyphos of the Great Church of Konstantinopolis." *The Protopsaltis of the Holy Great Church of Christ, Iakovos Nafpliotis* [CD-text], 71–76. Istanbul: Kalan Müzik, 2008 içinde.
Alyot, Halim T. *Türkiye'de Zabıta*. Ankara: Kanaat Basımevi, 1947.
Anagnostopoulou, Sia. *Μικρά Ασία, 19ος αι.-1919, Οι Ελληνορθόδοξες Κοινότητες. Από το Μιλλέτ των Ρωμιών στο Ελληνικό Έθνος* (Küçük Asya, 19. Yüzyıl-1919, Rum Ortodoks cemaatler: Rum milletinden Yunan ulusuna). Atina: Ellinika Grammata, 1997.
——. " 'Tyranny' and 'Despotism' as National and Historical Terms in Greek Historiography." *Clio in the Balkans: The Politics of History Education* içinde, ed. Christina Koulouri, 81–90. Selanik: Center for Democracy and Reconciliation in Southeast Europe, 2002.
——. "Église oecuménique, église nationale: Le problème des rapports entre religion et nation dans les Balkans, XIXème début XXème siècle, L'exemple Grec." *The Passage from the Ottoman Empire to the Nation-States* içinde, 57–73. Istanbul: Isis Yayınevi, 2004.
——. "The Terms Millet, Génos, Ethnos, Oikoumenikótita, Alytrotismos in Greek Historiography." *The Passage from the Ottoman Empire to the Nation-States* içinde, 37–55. Istanbul: Isis Yayınevi, 2004.
——. "The 'Nation' of the *Rum* Sings of Its Sultan: The Many Faces of Ottomanism." *Economy and Society on Both Shores of the Aegean* içinde, ed. Lorans Tanatar Baruh ve Vangelis Kechriotis, 79–105. Atina: Alpha Bank Historical Archives, 2010.
Anastassiadis, Anastassios. "An Intriguing True-False Paradox: The Entanglement of Modernization and Intolerance in the Orthodox Church of Greece." *Orthodox Christianity in Twenty-first-Century Greece* içinde, ed. Victor Roudometof ve Vasilios N. Makrides, 39–60. Aldershot, UK: Ashgate, 2010.
Anastassiadou, Méropi. "Le 'beau monde' salonicien vers 1900. Identité et modes de vie." *Salonique, 1830–1912: Une ville ottomane à l'âge des réformes* içinde, 359–381. Leiden: Brill, 1997.
——. "Construction d'églises et affirmation identitaire: L'installation des Grecs orthodoxes à Péra/Beyoğlu (Istanbul) au XIXe siècle." *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* 107–110 (Eylül 2005): 185–204.
——. "Modes of Popular Intervention in the Ottoman *Millet* System: The Greeks of Istanbul in the Beginning of the Twentieth Century." *Popular Protest and Popular Participation in the Ottoman Empire* içinde, ed. E. Gara, M. E. Kabadayı ve Ch. K. Neumann, 75–85. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2011.
——. *Les Grecs d'Istanbul au XIXe siècle: Histoire socioculturelle de la communauté de Péra*. Leiden: Brill, 2012.
Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londra: Verso, 1983.
Andrianopoulou, Konstantina. "Alexander Mavroyeni Bey: From the 19th Century Reform Era to the Young Turk Revolution through the Life and Ideology of a Neophanariot Ottoman Bureaucrat." Master tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2004.
Andrikos, Nikos. *Η Εκκλησιαστική Μουσική της Σμύρνης (1800–1922)* (İzmir'in kilise müziği, 1800–1922). Selanik: Metheksis, 2012.

Aracı, Emre. *Naum Tiyatrosu: 19. Yüzyıl İstanbulu'nun İtalyan Operası*. İstanbul: YKY, 2010.
Arı, Kemal. *Büyük Mübadele: Türkiye'ye zorunlu göç 1923–1925*. 4. baskı Istanbul: Tarih Vakfı, 2007; ilk baskı 1995.
Arpaguş, Faysal. "*Malumat* Mecmuası'nın 1–500 Sayılarında Yer Alan Türk Musıkisi ile İlgili Makaleler". Master tezi, Marmara Üniversitesi, 2004.
Artinian, Vartan. *The Armenian Constitutional System in the Ottoman Empire (1839–1863)*. İstanbul: yayıncı yok, 1988.
Augustinos, Gerasimos. *The Greeks of Asia Minor: Confession, Community, and Ethnicity in the Nineteenth Century*. Kent, OH: Kent State University Press, 1992.
Avner, Ben-Amos. *Funerals, Politics, and Memory*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
Baer, Marc. D. *The Dönme: Jewish Converts, Muslim Revolutionaries, and Secular Turks*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2010.
Baker, K. M. "On the Problem of the Ideological Origins of the French Revolution." *Inventing the French Revolution: Essays on French Political Culture in the Eighteenth Century* içinde, 12–27. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
Baktiaya, Adil. "19. Yüzyıl Sonlarında Anarşist Terör, 'Toplumun Anarşistlere Karşı Korunması Konferansı (1898) ve Osmanlı Devleti.' " *Bilgi ve Bellek* 4, no. 8 (Yaz 2007): 43–55.
Balta, Evangelia. "Anadolulu Türkofon Hristiyan Ortodoksların 'Ulusal Bilinç'lerini Araştırmaya Yarayan Bir Kaynak Olarak Karamanlıca Kitapların Önsözleri". *Tarih ve Toplum* 74 (1990): 82–84.
Bardakçı, Murat. *Fener Beyleri'ne Türk Şarkıları*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1993.
Barth, Fredrick. *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Cultural Difference*. Bergen: Bergen University, 1969.
Baud-Bovy, Samuel. "Bourgault-Ducoudray et la musique grecque ecclésiastique et profane." *Revue de Musicologie* 68, nos. 1/2 (1982): 153–163.
Bayly, Christopher A. *Empire and Information: Intelligence Gathering and Social Communication in India, 1780–1870*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
Behar, Cem. *Klasik Türk Musıkisi Üzerine Denemeler*. İstanbul: Bağlam, 1987.
——. *Zaman, Mekan, Müzik* (Time, space, music). Istanbul: Afa Yayıncılık, 1992.
——. "Türk Musıkisinin Tarihinin Kaynaklarından Karamanlıca Yayınlar." *Müteferrika* (İlkbahar 1994): 39–52.
——. *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: YKY, 1998.
Bell, Catherine. *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York: Oxford University Press, 1992.
Bellmann, Jonathan, ed. *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press, 1998.
Bergeron, Katherine. *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*. Berkeley: University of California Press, 1998.
Bernal, Martin. *Black Athena: The Afro-Asiatic Roots of Classical Civilisation*. Vol. 1. London: Free Association Books, 1987.
Beylérian, Arthur. "Krikor Odian (1834–1887): Un haut fonctionnaire ottoman homme des mission secrètes." *Revue du Monde Arménien* 1 (1994): 45–86.
Bliss, Sheryl L. "Folk Song and the Construction of Greek National Music: Writings and Compositions of Georgios Lambelet, Manolis Kalomiris, and Yannis Constantinidis." Doktora tezi, University of Maryland, 2001.

Bloch, Maurice ve Jonathan Parry. "Introduction: Money and the Morality of Exchange." *Money and the Morality of Exchange* içinde, ed. J. Parry and M. Bloch, 1–32. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Bohlman, Philip V. "Composing the Cantorate: Westernizing Europe's Other Within." *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music* içinde, ed. G. Born ve D. Hesmondhalgh, 187–212. Berkeley: University of California Press, 2000.

——. *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara, CA: ABC-Clio, 2004.

——. "Minorities of One, and Other Traces on the Postcolonial Musical Landscape, Histories of the Non-collective: *Lieux de Mémoire* of Individuality." *Shared Musics and Minority Identities: Papers from the Third Meeting of the "Music and Minorities" Study Group of the International Council for Traditional Music (ICTM)* içinde, ed. Naila Ceribašić ve Erica Haskell, 1–13. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 2006.

Born, Georgina ve David Hesmondhalgh. "Introduction." *Difference, Representation, and Appropriation in Music* içinde, ed. Georgina Born ve David Hesmondhalgh. Berkeley: University of California Press, 2000, 1–58.

Born, Georgina ve David Hesmondhalgh, ed. *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press, 2000.

Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Trans. Richard Nice. Londra: Routledge, 1984.

——. "The Aesthetic Sense as the Sense of Distinction." *The Consumer Society Reader* içinde, ed. J. B. Schor and D. B. Holt, 205–211. New York: New Press, 2000.

Bozi, Soula. *Ο Ελληνισμός της Κωνσταντινούπολης. Κοινότητα Σταυροδρομίου-Πέραν 19ος–20ός Αιώνας* (Konstantinopolis Hellenizmi: 19.-20. Yüzyılda Stavrodromi-Pera cemaati). Atina: Ellinika Grammata, 2002.

Braude, Benjamin. "Foundation Myths of the Millet System." *Christians and Jews in the Ottoman Empire: The Functioning of a Plural Society* içinde, ed. B. Braude ve B. Lewis, 69–88. New York: Holmes & Meier, 1982.

Breuilly, John. *Nationalism and the State*. Manchester: Manchester University Press, 1993.

Brown, L. Carl, ed. *Imperial Legacy: The Ottoman Imprint on the Balkans and the Middle East*. New York: Columbia University Press, 1996.

Brubaker, Leslie ve John Haldon. *Byzantium in the Iconoclast Era (c. 680–850): The Sources, an Annotated Survey*. Aldershot, UK: Ashgate, 2001.

——. *Byzantium in the Iconoclast Era, c. 680–850: A History*. New York: Cambridge University Press, 2011.

Burke, Peter. *What Is Cultural History?* Cambridge: Polity Press, 2004.

Campos, Michelle U. *Ottoman Brothers: Muslims, Christians, and Jews in Early Twentieth-century Palestine*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2011.

Çelik, Zeynep. *The Remaking of Istanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 1986.

Çetintaş, Burak. "Matbû Güfte Mecmuaları Üzerine bir Deneme". *Musıkişinas* 9 (2007): 41–55.

Cezar, Mustafa. *Osmanlı Başkenti İstanbul*. Istanbul: Ekav Tömer, 2002.
Chaniotis, Angelos. "Rituals between Norms and Emotions: Rituals as Shared Experience and Memory." *Rituals and Communication in the Graeco-Roman World* içinde, ed. E. Stavrianopoulou, 211–238. Liège: University of Liège Press, 2006,
Chatzopoulos, Antonios. *Η Βυζαντινή μουσική παιδεία στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο και 20ό αιώνα* (19. ve 20. Yüzyıllarda Konstantinopolis'te Bizans müziği eğitimi). Aleksandrupoli: *Αυτοέκδοση* (özel yayın), 2010.
Clayton, Martin, ed. *Music and Orientalism in the British Empire 1780s–1940s: Portrayal of the East*. Aldershot, UK: Ashgate, 2007.
Cohen, Julia Phillips. "Between Civic and Islamic Ottomanism: Jewish Imperial Citizenship in the Hamidian Era." *International Journal of Middle East Studies* 44, no. 2 (May 2012): 237–255.
Conomos, Dimitri E. *Byzantine Hymnography and Byzantine Chant*. Brookline, MA: Hellenic College Press, 1984.
Cook, Nicholas. *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. New York: Oxford University Press, 2007.
Davison, Roderic H. *Reform in the Ottoman Empire 1856–1876*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1963.
Deal, Roger A. *Crimes of Honor, Drunken Brawls, and Murder: Violence in Istanbul under Abdulhamid II*. Istanbul: Libra, 2010.
Demirel, Fatmagül. *II. Abdülhamid Döneminde Sansür*. İstanbul: Bağlam, 2007.
Demirel, Muammer. "Construction of Churches in Ottoman Provinces." *Frontiers of Ottoman Studies* içinde, cilt 2, ed. Colin Imber, Keiko Kiyotaki ve Rhoads Murphey, 211–224. Londra: I. B. Tauris, 2005.
Derek, Scott B. *The Singing Bourgeois: Songs of the Victorian Drawing Room and Parlour*. Aldershot, UK: Ashgate, 2001.
Deringil, Selim. "Legitimacy Structures in the Ottoman State: The Reign of Abdülhamid II (1876–1909)." *International Journal of Middle East Studies* 23, no. 3 (1991): 345–359.
——. "The Invention of Tradition as Public Image in the Late Ottoman Empire, 1808 to 1908." *Comparative Studies in Society and History* 35, no. 1 (Ocak 1993): 3–29.
——. *The Well-Protected Domains: Ideology and the Legitimation of Power in the Ottoman Empire, 1876–1909*. Londra: I. B. Tauris, 1998.
Dimaras, Konstantinos Th. *Ελληνικός Ρομαντισμός* (Yunan Romantizmi). *Νεοελληνικά Μελετήματα* 7 (Modern Yunan İncelemeleri 7). Atina: Ermis, 1982.
Dorn, Pamela J. "Change and Ideology: The Ethnomusicology of Turkish Jewry." Doktora tezi, Indiana University, 1991.
Doumanis, Nicholas. *Before the Nation: Muslim-Christian Coexistence and Its Destruction in Late Ottoman Anatolia*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
Dragumis, Markos. *Ογδόντα Πέντε Δημοτικές Μελωδίες Από τα Κατάλοιπα του Νικόλαου Φαρδύ* (Nikolaos Phardys'in mirasından seksen beş halk ezgisi). Atina: Center for Asia Minor Studies, 1991.
——. "*Η Συλλογή Παχτίκου και το πρόβλημα των μουσικών καταγραφών της*" (Pahtikos'un derlemesi ve bunun müzikal transkripsiyonunun sorunu). *Η Παραδοσιακή μας Μουσική* (Geneneksel müziğimiz) içinde, *Cilt* 1, 52–60. Atina: Center for Asia Minor Studies, 2003.

Dumont, Paul. "La période des Tanzîmât (1839–1878)." *Histoire de l'Empire Ottoman* içinde, ed. Robert Mantran, 459–522. Paris: Fayard, 1989.

Dumont, Paul ve François Georgeon. "Un bourgeois d'Istanbul au début du XXe siècle." *Turcica* 17 (1985): 127–182.

Eberle, Gottfried. " 'Ein moralisches Institut aus vernuenftigen Wesen': Zur Soziologie der Sing-Akademie zu Berlin im 19. Jahrhundert." *Les sociétés de musique en Europe 1700–1920: Structures, pratiques musicales, sociabilités* içinde, ed. Hans Erich Boedeker ve Patrice Veit, 131–156. Berlin: BWV, 2007.

Edler, Arnfried. "The Social Status of Organists in Lutheran Germany from the Sixteenth through the Nineteenth Century." *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the Nineteenth Century* içinde, ed. Walter Salmen, 63–93. New York: Pendragon Press, 1983.

Ehrlich, Cyril. *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century: A Social History*. New York: Clarendon Press, 1985.

Eldem, Edhem. *A History of the Ottoman Bank*. Istanbul: Osmanlı Bankası Tarihsel Araştırma Merkezi, 1999.

——. "Istanbul: From Imperial to Peripheralized Capital." *The Ottoman City between East and West: Aleppo, İzmir and İstanbul* içinde, ed. E. Eldem, D. Goffman ve B. Masters, 135–207. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

——. "Plurality, Cosmopolitanism, and Integration: The Dangers of Comparing the Incomparable." *The Economy of Urban Diversity: Ruhr Area and Istanbul* içinde, ed. Darja Reuschke, Monika Salzbrunn ve Korinna Schoenhaerl, 47–62. Basingstoke, Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2013.

——. "(A Quest for) the Bourgeoisie of Istanbul: Identities, Roles and Conflicts." *Urban Governance under the Ottomans: Between Cosmopolitanism and Conflict* içinde, ed. Ulrike Freitag ve Nora Lafi, 159–186. Londra: Routledge, 2014.

Eley, Geoff. "Nations, Publics, and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century." *Habermas and the Public Sphere* içinde, ed. Craig Calhoun, 289–338. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

Ellis, Katharine. *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

——. "Rameau in Late Nineteenth-Century Dijon: Memorial, Festival, Fiasco." *French Music, Culture, and National Identity, 1870–1939* içinde, ed. Barbara L. Kelly, 197–214. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2008.

Emery, E. ve L. Morowitz. *Consuming the Past: The Medieval Revival in Fin-de-siècle France*. Aldershot, UK: Ashgate, 2003.

Engelhardt, Jeffers. "The Acoustics and Geopolitics of Orthodox Practices in the Estonian-Russian Border Region." *Eastern Christians in Anthropological Perspective* içinde, 101–123. Berkeley: University of California Press, 2010.

Ercan, Yavuz. *Osmanlı Yönetiminde Gayrimüslimler: Kuruluştan Tanzimat'a Kadar Sosyal, Ekonomik ve Hukuki Durumları*. Ankara: Turhan Kitabevi, 2001.

Ergin, Osman N. *Mecelle-i Umur-i Belediyye*. Istanbul: İBB Kültür İşleri Daire Başkanlığı, 1995.

Erol, Merih. "New Modes of Creating Public Space: The Case of Kalan Müzik (The Record Label Company Kalan)." Master tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2001.

——. "Türkçe Matbu Nota ve Solfej Kitabı: Hacı Emin Efendi ve 'Nota Muallimi' (1885)". *Müteferrika* (Yaz 2003): 103–140.

——. "The Greek-Turkish Musical 'Rapprochement' of the 2000s and Approaches to Ottoman Musical Heritage," *Turkish Journal of Sociology*, 37, 1 (2017): 75-99.
——. "Music and the Nation in Greek and Turkish Contexts (19th–early 20th c.): A Paradigm of Cultural Transfers." *Zeitschrift für Balkanologie* 47, no. 2 (2011): 165–75.
Ersoy, Ahmet. "A Sartorial Tribute to Late Tanzimat Ottomanism: The *Elbise-i Osmaniyye* Album." *Muqarnas* 20 (2003): 187–207.
——. "Architecture and the Search for Ottoman Origins in the Tanzimat Period."*Muqarnas* 24 (2007): 117–141.
Exertzoglou, Haris. "*Το Προνομιακό Ζήτημα*" (Ayrıcalıklar sorunu). *Ta Historica* 16 (1992): 65–84.
——. "*Κοινωνική ιεραρχία, ιδεολογία και εθνική ταυτότητα: το νόημα της ίδρυσης της Φιλεκπαιδευτικής Αδελφότητας 'Αγαπάτε αλλήλους'* " (Toplumsal Hiyerarşi, İdeoloji ve Ulusal Kimlik: "Agapate Alilus" Eğitim Biraderliğinin Kuruluşunun Anlamı). *Ta İstorika* 12, no. 22 (June 1995): 85–118.
——. *Εθνική Ταυτότητα στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο Αι* (19. Yüzyılda Konstantinopolis'te ulusal kimlik). Atina: Nefeli, 1996.
——. "The Development of a Greek Ottoman Bourgeoisie: Investment Patterns in the Ottoman Empire, 1850–1914." *Ottoman Greeks in the Age of Nationalism: Politics, Economy, and Society in the Nineteenth Century* içinde, ed. Dimitri Gondicas ve Charles Issawi, 89–115. Princeton, NJ: The Darwin Press, 1999.
——. "*Η συγκρότηση του δημοσίου χώρου στην Κωνσταντινούπολη τον 19ο αι*" (19. yüzyılda Konstantinopolis'te kamusal alanın oluşumu). *Ο Έξω Ελληνισμός: Κωνσταντινούπολη και Σμύρνη* (Dış Hellenizm: Konstantinopolis ve İzmir) içinde, 15–36. Schole Moraite, 2000.
——. "The Cultural Uses of Consumption: Negotiating Class, Gender, and Nation in the Ottoman Urban Centers during the 19th Century." *International Journal of Middle East Studies* 35 (2003): 77–101.
——. "Metaphors of Change: 'Tradition' and the East/West discourse in the late Ottoman Empire." *Ways to Modernity in Greece and Turkey: Encounters with Europe 1850–1950* içinde, ed. Anna Frangoudaki ve Çağlar Keyder, 43–59. Londra: I. B. Tauris, 2007.
Farah, Caesar. "Censorship and Freedom of Expression in Ottoman Syria and Egypt." *Nationalism in a Non-national State: The Dissolution of the Ottoman Empire* içinde, ed. William W. Haddad ve William Ochsenwald, 151–194. Columbus: Ohio State University Press, 1977.
Farasoglu, Serafim. "*Ιακωβός Ναυπλιώτης. Άρχων Προτοψάλτης της Μεγάλης του Χρίστου Εκκλησίας*" (İakovos Nafpliotis. İsa'nın Büyük Kilisesinin Birinci Kantoru). *Οι Ψάλτες του Οικουμενικού Πατριαρχείου* (Ekumenik Patriklik kantorları) içinde. Atina: The Association of the Graduates of the "Great School of the Nation" in Atina, 1996.
Faroqhi, Suraiya. *Subjects of the Sultan: Culture and Daily Life in the Ottoman Empire*. New York: I. B. Tauris, 2011.
Faroqhi, Suraiya ve Fikret Adanır. "Introduction." *The Ottomans and the Balkans: A Discussion of Historiography* içinde, ed. F. Adanır ve S. Faroqhi, 1–55. Leiden: Brill, 2002.
Feldman, Walter. *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Berlin: International Institute for Traditional Music, 1996.
Finnegan, Ruth. "Music, Experience, and the Anthropology of Emotion." *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* içinde, ed. M. Clayton, T. Herbert ve R. Middleton, 181–192. Londra: Routledge, 2003.

Formozis, Petros E. *"Οι Χωροδιακές εκδόσεις της εκκλησιαστικής μουσικής σε Ευρωπαϊκή μουσική γραφή των Ιωάννου Χ. Ν. Χαβιαρά-*B. Randhartinger *και Ανθίμου Νικολαΐδου-*Gottfried Preyer *στις δύο ελληνικές εκκλησίες της Βιέννης"* (Viyana'nın iki Yunan kilisesinde, kilise müziğinin koro için Ioannes H. N. Haviaras-B. Randhartinger ve Anthimos Nikolaidis-Gottfried Preyer tarafından Avrupa notalamasıyla yazılmış versiyonları). *Stahis* 8, no. 9 (1967): 34–81.

Fortna, Benjamin C. *Imperial Classroom: Islam, the State, and Education in the Late Ottoman Empire.* New York: Oxford University Press, 2000.

——. "Islamic Morality in Late Ottoman 'Secular' Schools." *International Journal of Middle East Studies* 32 (2000): 369–393.

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge.* Londra: Routledge, 2002.

Francfort, Didier. *Le chant des nations: Musiques et cultures en Europe, 1870–1914.* Paris: Hachette, 2004.

Frangakis-Syrett, Elena. "Implementation of the 1838 Anglo-Turkish Convention on Izmir's Trade: European and Minority Merchants." *New Perspectives on Turkey* 7 (İlkbahar 1992): 91–112.

Frazee, Charles. *The Orthodox Church and Independent Greece 1821–1852.* Londra: Cambridge University Press, 1969.

——. "Church and State in Greece." *Greece in Transition: Essays in the History of Modern Greece 1821–1974* içinde, ed. John Koumoulides, 128–152. Londra: Zeno Publishers, 1977.

Frith, Simon. "Music and Identity." *Questions of Cultural Identity* içinde, ed. Stuart Halland and Paula du Gay (Londra: Sage Publications, 1996), 108–127.

Fuhrmann, Malte. "Cosmopolitan Imperialists and the Ottoman Port Cities: Conflicting Logics in the Urban Social Fabric." *Cahiers de la Méditerranée,* c. 67: *Du cosmopolitisme en Méditerranée* (December 2003). http://cdlm.revues.org/128.

Fujitani, Takashi *Splendid Monarchy: Power and Pageantry in Modern Japan.* Berkeley: University of California Press, 1998.

Fulcher, Jane F. *French Cultural Politics and Music: From the Dreyfus Affair to the First World War.* Oxford: Oxford University Press, 1999.

Gazi, Effi. *"Scientific" National History: The Greek Case in Comparative Perspective (1850–1920).* Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000.

——. *Ο Δεύτερος Βίος των Τριών Ιεραρχών: Μια Γενεαλογία του "Ελληνοχριστιανικού Πολιτισμού"* (Üç başpiskoposun ikinci yaşamı: "Hellenist-Hıristiyan uygarlığın" bir soyağacı). Atina: Nefeli, 2004.

——. "Reading the Ancients: Remnants of Byzantine Controversies in the Greek National Narrative." *Historein* 6 (2006): 144–149.

——. "Revisiting Religion and Nationalism in Nineteenth-Century Greece." *The Making of Modern Greece: Nationalism, Romanticism, and the Uses of the Past (1797–1896)* içinde, ed. Roderick Beaton ve David Ricks, 95–106. Aldershot, UK: Ashgate, 2009.

Gedeon, Manuil. *Απομνημονεύματα Χρονογράφου* (Tarihçinin notları). Atina: Phinikos, 1932.

——. *Μνεία των προ εμού 1800–1863–1913* (Benden öncekilerin anısı 1800–1863– 1913). Atina: Ta Hronika, 1934.

——. *Η πνευματική κίνησις του Γένους κατά τον 18ο και 19ο αιώνα* (Genos'un 18. ve 19. Yüzyıllarda kültürel hareketleri). Prepared by Alkis Angelos and Philippos İlios. Atina: Ermis, 1976.

——. *Μουσικαί Διαχύσεις Οικιακαί. Εγγρίδες ή Λαλάγγια* (Evlere müzik dağılımı: tatlı mı, lokma mı). Atina: Morfotiko Idrima Ethnikes Trapezis, 2002.

Gekas, Athanasios S. "The Port Jews of Corfu and the 'Blood Libel' of 1891: A Tale of Many Centuries and One Event," *Jewish Culture and History* 7, nos. 1–2 (Yaz/Sonbahar 2004): 171–196.

Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Oxford: Blackwell, 1983.

Georgelin, Hervé. *La fin du Smyrne: Du cosmopolitisme aux nationalismes*. Paris: CNRS, 2005.

Georgeon, François. *Abdulhamid II: Le sultan calife (1876–1909)*. Paris: Fayard, 2003.

Georgeon, François ve Paul Dumont, ed. *Vivre dans l'Empire ottoman: Sociabilités et relations intercommunautaires (XVIIIe–XXe siècles)*. Paris: l'Harmattan, 1997.

Giddens, Anthony. *A Contemporary Critique of Historical Materialism*. Cilt 1: *Power, Property and the State*. Londra: Macmillan, 1981.

Göçek, Fatma Müge. *East Encounters West: France and the Ottoman Empire in the Eighteenth Century*. New York: Oxford University Press, 1987.

——. *Rise of the Bourgeoisie, Demise of Empire: Ottoman Westernization and Social Change*. New York: Oxford University Press, 1996.

——. "The Legal Recourse of Minorities in History: Eighteenth-century Appeals to the Islamic Court of Galata." *Minorities in the Ottoman Empire* içinde, ed. Molly Greene, 47–68. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005.

Goehr, Lydia. "Writing Music History." *History and Theory* 31, no. 2 (1992): 182–199.

Goffman, Daniel. "Ottoman Millets in the Early Seventeenth Century." *New Perspectives on Turkey* 11 (Sonbahar 1994): 138–158.

Gökçen, İlhami. *Rauf Yekta'nın Fransızca Musiki Yazıları*. Ankara: Ürün Yayınları, 2007.

Gorog, Lisa de. *From Sibelius to Sallinen: Finnish Nationalism and the Music of Finland*. Westport, CT: Greenwood Press, 1989.

Grandits, H., N. Clayer ve R. Pichler, ed. *Conflicting Loyalties in the Balkans: The Great Powers, the Ottoman Empire and Nation-Building*. Londra: I. B. Tauris, 2011.

Greene, Molly, ed. *Minorities in the Ottoman Empire*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005.

Gritsopulos, Tasos Ath. "*Αφθονίδαι*" (Afthonidei). *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαιδεία* (Din ve etik ansiklopedisi) içinde, 3:510–511. Atina: Ath. Martinos, 1963.

Gürçağlar, Şehnaz T. *The Politics and Poetics of Translation in Turkey 1923–1960*. Amsterdam: Rodopi, 2008.

Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Enquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge, MA: MIT Press, 1989.

Hadziiossif, Christos. "*Τόπος και πατρίδα στους Ρωμηούς της Μικράς Ασίας*" (Küçük Asya Rumları arasında *topos* ve *patrida*). Yayınlanmamış makale.

Haldeakis, Ahilleas G. *Η Ψαλτική Τέχνη στην Αίγινα* (Egina'da mezmur icra sanatı) Atina: Kültürel Mirasımızı ve Geleneğimizi Kurtarma Cemiyeti, 1995.

Hanioğlu, Şükrü. *A Brief History of the Late Ottoman Empire*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2008.

Hanley, Will. "Grieving Cosmopolitanism in Middle East Studies." *History Compass* 6, no. 5 (2008): 1346–1367.

——. "Cosmopolitan Cursing in Late Nineteenth-Century Alexandria." *Cosmopolitanisms in Muslim Contexts: Perspectives from the Past* içinde, ed. Derryl N. MacLean ve Sikeena Karmali Ahmed, 92–104. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

Hanssen, Jen. "Public Morality and Marginality in *Fin-de-siècle* Beirut." *Outside In: On the Margins of the Modern Middle East* içinde, ed. Eugene Rogan, 183–211. Londra: B. Tauris, 2002.

Harrison, C. E. "The Bourgeois after the Bourgeois Revolution: Recent Approaches to the Middle Class in European Cities." *Journal of Urban History* 31, no. 3 (Mart 2005): 382–392.

Hastings, Adrian. *The Construction of Nationhood: Ethnicity, Religion and Nationalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Hatzipantazis, Theodoros. *Της Ασιάτιδος Μούσης Εραστaί* (Asya Sanat Perisi Sevdalıları). Atina: Stigmi, 1986.

Hatziyakumis, Manolis K. *Η Εκκλησιαστική Μουσική του Ελληνισμού μετά την Άλωση (1453–1820)* (Konstantinopolisin fethinden sonra Hellenizmin kilise müziği, 1453–1820). Atina: Research and Publications Center, 1999.

----. *Μνημεία Εκκλησιαστικής Μουσικής: 5 & 6 Ψάλλοντές σου τον τόκον Πέτρου Μπερεκέτη* (Kilise müziğinin anıtları: 5 & 6 Doğumun için birlikte sürekli ilahi söylemek). CD kitapçık. Atina: Research and Publications Center, 2001.

Haynes, Douglas E. *Rhetoric and Ritual in Colonial India: The Shaping of a Public Culture in Surat City. 1852–1928*. Berkeley: University of California Press, 1991.

Hayta, Necdet. *Tarih Araştırmalarına Kaynak Olarak Tasvir-i Efkâr Gazetesi (1278/1862– 1286/1869)*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 2002.

Herbert, Trevor. "Social History and Music History." *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* içinde, ed. M. Clayton, T. Herbert ve R. Middleton, 146–156. New York: Routledge, 2003.

Herzfeld, Michael. *Ours Once More: Folklore, Ideology, and the Making of Modern Greece*. New York: Pella, 1986.

——. *Anthropology through the Looking-Glass: Critical Ethnography in the Margins of Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Hirschon, Renée. *Crossing the Aegean: An Appraisal of the 1923 Compulsory Population Exchange between Greece and Turkey*. Oxford: Berghahn, 2003.

Hobsbawm, Eric. *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

——. "La *middle class* anglaise." *Les bourgeoisies européennes au XIX siècle* içinde, ed. J. Kocka, 101–129. Paris: Bélin, 1996.

——. *The Age of Empire 1875–1914*. London: Abacus, 1997.

Hobsbawm, Eric ve Terence Ranger, ed. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Horton, Peter. "Samuel Sebastian Wesley at Leeds: A Victorian Church Musician Reflects on His Craft." *Victorian Studies* 30, no. 1 (Sonbahar 1986): 99–111.

Hroch, Miroslav. *Social Preconditions of National Revival in Europe: A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Hubbard, Lucina A. "The Musical World of Armenians in Konstantinopolis." *Armenian Konstantinopolis* içinde, ed. Richard G. Hovannisian ve Simon Payaslian, 287–307. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 2010.

Hudson, Leila. *Transforming Damascus: Space and Modernity in an Islamic City*. Londra: I. B. Tauris, 2008.

Huebner, Steven. "D'Indy's Beethoven." *French Music, Culture, and National Identity 1870–1939* içinde, ed. Barbara L. Kelly, 95–111. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2008,

Hutchinson, John. "Cultural Nationalism and Moral Regeneration." *Nationalism* içinde, ed. J. Hutchinson ve A. D. Smith, 122–131. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Iggers, Georg. "Modern Historiography from an Intercultural Global Perspective." *Transnationale Geschichte: Themen, Tendenzen und Theorien* içinde, ed. Gunilla- Friederike Budde, 83–94. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

Iğsız, Aslı. "Memleket, Yurt ve Coğrafi Kardeşlik: Arşivci Kültür Politikaları". *Hatırladıklarıyla, Unuttuklarıyla Türkiye'de Toplumsal Tarih ve Bellek* içinde, ed. Esra Özyürek, 153–182. Istanbul: Iletişim, 2001.

——. "Documenting the Past and Publicizing Personal Stories: Sensescapes and the 1923 Greco-Turkish Population Exchange in Contemporary Turkey." *Journal of Modern Greek Studies* 26 (2008): 451–487.

İhsanoğlu, Ekmeleddin, ed. *Osmanlı Musıki Literatürü Tarihi*. İstanbul: IRCICA, 2003.

Ilbert, Robert. "Alexandrie, Cosmopolite?" *Villes ottomanes à la fin de l'empire* içinde, ed. P. Dumont, F. Georgeon ve R. Ilbert, 171–185. Paris: l'Harmattan, 1992.

Ilbert, Robert ve Ilios Yannakakis. *Alexandrie 1860–1960: Un modèle éphémère de convivialité: Communautés et identité cosmopolite*. Paris: Autrement, 1992.

İleri, Nurçin. "Landscaping the Uses and the Production of Urban Space: Crime, Security and Night Life in *Fin-de-siècle* Istanbul." Yayınlanmamış makale. Avrupa Kentsel Tarih Derneği 10. Konferansı, Ghent, 1-4 Eylül 2010.

İnalcık, Halil. "The Application of the Tanzimat and Its Social Effects." *Archivum Ottomanicum* 5 (1973): 97–128.

İrtem, Süleyman K. *Abdülhamid Devrinde Hafiyelik ve Sansür*. Istanbul: Temel Yayınları, 1999.

Israel, Jonathan I. *Enlightenment Contested: Philosophy, Modernity, and the Emancipation of Man 1670–1752*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Jackson, Maureen. *Mixing Musics: Turkish Jewry and the Urban Landscape of a Sacred Song*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2013.

Jusdanis, Gregory. *Belated Modernity and Aesthetic Culture: Inventing National Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Kafadar, Cemal. *Between Two Worlds: The Construction of the Ottoman State*. Berkeley: University of California Press, 1995.

Kaliviotis, Aristomenes. *Σμύρνη: Η Μουσική Ζωή 1900–1922: Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων* (İzmir: Müzikal yaşam, 1900–1922: Eğlence, müzik dükkanları, kayıtlar). Atina: Music Corner and Tinella, 2002.

Kallimopoulou, Eleni. *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. Farnham, Surrey, UK: Ashgate, 2009.

Kamarados-Bizantios, Yeorgios D. *Βιογραφία Νηλέως Καμαράδου, μουσικοδιδασκάλου* (Müzik öğretmeni Nilefs Kamarados'un biyografisi). Atina, 1976.

Kaplan, Ramazan. *Klasikler Tartışması: Başlangıç Dönemi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 1998.
Karakışla, Yavuz S. "Sultan II: Abdülhamid'in Istibdat Döneminde (1876–1909) Hafiyelik ve Julnalcilik." *Toplumsal Tarih* 19, no. 119 (2003): 12–21.
Karamahmutoğlu, Gülay. "Hamparsum Limonciyan ve Nota(lama) Sistemi." *Müzik ve Bilim Dergisi* (İstanbul) 1, no. 1 (Mart 2004), www.muzikbilim.com.
Karpat, Kemal. *An Inquiry into the Social Foundations of Nationalism in the Ottoman State: From Social Estates to Classes, from Millets to Nations*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1973.
——. "*Millets* and Nationality: The Roots of the Incongruity of Nation and State in the Post-Ottoman Era." *Christians and Jews in the Ottoman Empire: The Functioning of a Plural Socıey* içinde, ed. B. Braude ve B. Lewis, 141–170. New York: Holmes & Meier, 1982.
——. *Ottoman Population 1830–1914: Demographic and Social Characteristics*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
——. *The Politicization of Islam: Reconstructing Identity, State, Faith, and Community in the Late Ottoman State*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
Kasaba, Reşat. "Was There a Comprador Bourgeoisie in Mid-Nineteenth-Century Western Anatolia?" *Review* 11, no. 2 (İlkbahar 1988): 215–228.
——. "Izmir 1922: A Port City Unravels." *Modernity and Culture from the Mediterranean to the Indian Ocean, 1890–1920* içinde, ed. Leila Fawaz ve C. A. Bayly, 204–229. New York: Columbia University Press, 2002.
Kasianis, Elef. Th. *Ανδρέας Σπαθάρης: Ο Φαναριώτης Διδάσκαλος του Γένους και Ποιητής* (Andreas Spatharis: Ulusun Fenerli öğretmeni ve şair, 1837–1901). Atina, 1976.
Katsiadakis, Helen Gardikas. "Ioannis A. Valaoritis: The Life of a Typical Greek Nineteenth-century Bourgeois?" *Greek Society in the Making 1863–1913* içinde, ed. Philip Carabott, 55–72. Aldershot, UK: Ashgate, 1997.
Kayalı, Hasan. *Arabs and Young Turks: Ottomanism, Arabism, and Islamism in the Ottoman Empire, 1908–1918*. Berkeley: University of California Press,1997.
Kechriotis, Vangelis. "Between Professional Duty and National Fulfillment: The Smyrniot Medical Doctor Apostolos Psaltoff (1862–1923)." *Élites urbaines et savoir scientifique dans la société ottomane (XIX–XX siècles)* içinde, ed. M. Anastassiadou, 331–348. Paris: IFEA & Maisonneuve et Laroche, 2003.
——. "The Greeks of Izmir at the End of the Empire: A Non-Muslim Ottoman Community between Autonomy and Patriotism." Doktora tezi., University of Leiden, 2005.
——. "Smyrne Hellène: Communautés dans le panthéon de l'histoire." *Smyrne 1830–1930: De la fortune à l'oublie* içinde, ed. Marie-Carmen Smyrnellis, 63–77. Paris: Autrement, 2006.
——. "The Modernization of the Empire and the Community 'Privileges': Greek- Orthodox Responses to the Young Turk Policies." *The State and the Subaltern: Modernization, Society and the State in Turkey and Iran* içinde, ed. Touraj Atabaki, 53–70. Londra: I. B. Tauris, 2007.
Kedourie, Elie. *Nationalism*. London: Hutchinson, 1960.
Kelly, Barbara L. "Introduction: The Roles of Music and Culture in National Identity Formation." *French Music, Culture, and National Identity, 1870–1939* içinde, ed.Barbara L. Kelly, 1–14. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2008.
Kerovpyan, Aram. "Music of the Armenian Rite." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* içinde, yeni baskı., ed. Stanley Sadie. Londra: Macmillan, 2001.

Khalil, Alexander K. "Echoes of Konstantinopolis: Oral and Written Tradition of the Psaltes of the Ecumenical Patriarchate of Konstantinopolis." Doktora tezi, University of California, San Diego, 2009.

Khuri-Makdisi, Ilham. *The Eastern Mediterranean and the Making of Global Radicalism, 1860–1914*. Berkeley: University of California Press, 2010.

Kırlı, Cengiz. "A Profile of the Labor Force in Early Nineteenth-Century Istanbul." *International Labor and Working-Class History*, no. 60 (Sonbahar 2001): 125–140.

——. "Surveillance and Constituting the Public in the Ottoman Empire." *Publics, Politics and Participation: Locating the Public Sphere in the Middle East and North Africa* içinde, ed. Seteney Shami, 282–305. New York: Social Science Research Council, 2009.

Kiriakidu-Nestoros, Alki. *Η Θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας. Κριτική Ανάλυση* (Yunan folklor araştırmaları kuramı: Eleştirel Analiz). Atina: The Society for the Study of Modern Greek Civilization and General Education, 1978.

Kitroeff, Alexander. "The Transformation of Homeland–Diaspora Relations: The Greek Case in the 19th–20th centuries." *Proceedings of the First International Congress on the Hellenic Diaspora from Antiquity to Modern Times* içinde, cilt 2, ed. J. M. Fossey. Amsterdam: Gieben, 1991.

——. *Wrestling with the Ancients: Modern Greek Identity and the Olympics*. New York: Greekworks, 2004.

Kitromilides, Paschalis. *The Enlightenment as Social Criticism: Iosipos Moisiodax and Greek Culture in the Eighteenth Century*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

——. *Νεοελληνικός Διαφωτισμός: Οι πολιτικές και κοινωνικές ιδέες* (Yeni Yunan aydınlanması: Siyasal ve toplumsal fikirler). Atina: Morfotiko Idrima Ethnikis Trapezis, 1999.

——. *An Orthodox Commonwealth: Symbolic Legacies and Cultural Encounters in Southeastern Europe*. Aldershot, UK: Ashgate Variorum, 2007.

Kleiberg, Stale. "Following Grieg: David Monrad Johansen's Musical Style in the Early Twenties, and His Concept of a National Music." *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800–1945* içinde, ed. Harry White ve Michael Murphy, 142–162. Cork: Cork University Press, 2001.

Knapas, Rainer. "Landscapes of Ideas." *Nordic Dawn: Modernism's Awakening in Finland 1890–1920* içinde, ed. Stephan Koja, 34–50. Münih: Prestel, 2005.

Kocka, Jürgen. "The Middle Classes in Europe." *The Journal of Modern History* 67, no. 4 (Aralık 1995): 783–806.

Koçu, Reşad E. *"İstanbul" Konuşmaları*. Istanbul: Istanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A. Ş. Yayınları, 2005.

Kofos, Evangelos. "Patriarch Joachim III (1878–1884) and the Irredentist Policy of the Greek State." *Journal of Modern Greek Studies* 4 (October 1986): 107–120.

Komitas Vardapet. "La musique religieuse arménienne au XIXe siècle première période 1839–1874," çev. Leon Ketcheyan (ilk baskı: *Ararat*, Mayıs 1897). *Revue des Études Arméniennes* 20 (1986–1987): 497–506.

Konortas, Paraskevas. "Les rapports juridiques et politiques entre le Patriarchat orthodoxe de Konstantinopolis et l'administration ottomane de 1453 à 1600." Doktora tezi, University of Paris I, 1985.

——. "From Tā'ife to Millet: Ottoman Terms for the Ottoman Greek Orthodox Community." *Ottoman Greeks in the Age of Nationalism* içinde, ed. D. Gonticas ve Ch. Issawi, 169–179. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.

Kontos. Demosthenes. "Konstantinos Paparrigopoulos and the Emergence of the Idea of a Greek Nation." Doktora tezi., University of Cincinnati, 1986.

Kraus, Richard C. *Pianos and Politics in China: Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. New York: Oxford University Press, 1989.

Kritikou, Flora. "Tradition and Innovation in the Postbyzantine Kalophonic Chant: A Study Based on Petros Bereketis' Stanzas." *Tradition and Innovation in Late and Postbyzantine Liturgical Chant*. Nisan 2005'te Hollanda'da Hermen Kalesinde düzenlenen kongrenin tutanakları içinde (Leuven: Peeters, 2008).

Koulouri, Christina. *Ιστορία και Γεωγραφία στα Ελληνικά Σχολεία (1834–1914)* (Yunan okullarında tarih ve coğrafya, 1834–1914). Atina: IAEN, 1988.

——. "Voluntary Associations and New Forms of Sociability: Greek Sport Clubs at the Turn of the Nineteenth Century." *Greek Society in the Making 1863–1913* içinde, ed. Philip Carabott, 145–160. Londra: King's College, 1997.

Koumbourlis, Giannis. *"Όταν οι ιστορικοί μιλούν για τον εαυτό τους: ο ρόλος του εθνικού ιστορικού στους πρωτοπόρους της ελληνικής εθνικής σχολής"* (Tarihçiler kendileri hakkında konuştukları zaman: Yunan milli okulunun öncüleri olarak ulusal tarihçinin rolü). *Ιστοριογραφία της Νεότερης και Σύγχρονης Ελλάδας 1833–2002* (Modern Yunanistan'da tarih yazımı, 1833–2002), ed. Pachalis Kitromilides ve Triantafillos *E*. Sklavenites, 81–101. Atina: *INE/EIE*, 2004.

Lekkas, Dimitris E. *"Η διατονική βάση της Βυζαντινής μουσικής: συστημική δομική προσέγγιση"* (Bizans müziğinin diyatonik temeli: Sistemik ve yapısal bir yaklaşım). *Polyphonia* 8 (İlkbahar 2006): 7–33.

Leonhard, Jörn ve Ulrike von Hirschhausen, ed. *Comparing Empires: Encounters and Transfers in the Long Nineteenth Century*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.

Leppert, Richard. "Music, Domestic Life and Cultural Chauvinism: Images of British Subjects at Home in India." *Music and Society, the Politics of Composition, Performance, and Reception* içinde, ed. Richard Leppert ve Susan McClary, 63–104. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

——. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Levy, Avigdor. *The Sephardim in the Ottoman Empire*. Princeton, NJ: The Darwin Press, 1992.

Levy, Kenneth. *Gregorian Chant and the Carolingians*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998.

Lévy, Noemi. "Une institution en formation: La police ottomane à l'époque d'Abdülhamid II." *European Journal of Turkish Studies* 8 (2008), http://ejts.revues.org/2463.

Liakos, Antonis. "Hellenism and the Making of Modern Greece: Time, Language, Space." *Hellenisms: Culture, Identity and Ethnicity from Antiquity to Modernity* içinde, ed. Katerina Zacharia, 201–236. Aldershot, UK: Ashgate, 2008.

Lingas, Alexander. "Performance Practice and the Politics of Transcribing Byzantine Chant." *Acta Musicae Byzantinae* 6 (2003): 56–76.

Locke, Ralph P. "Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saëns's 'Samson et Dalila.' " *Cambridge Opera Journal* 3, no. 3 (Kasım 1991): 261–302.

Lowenthal, David. *The Past Is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Lyberatos, Andreas. "The Application of the Tanzimat and Its Political Effects: Glances from Plovdiv and Its Rum Millet." *Power and Influence in Southeastern Europe, 16th–19th Centuries* içinde, ed. I. Parvev, Pl. Mitev, M. Baramova ve V. Racheva, 108–118. Münster: Lit Verlag, 2013.

Macar, Elçin. *İstanbul Rum Patrikhanesi* . İstanbul: İletişim. 2003.
Mackridge, Peter. *Language and National Identity in Greece, 1766–1976*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
Maksudyan, Nazan. *Orphans and Destitute Children in the Late Ottoman Empire*, Syracuse, New York: Syracuse University Press, [2014].
Mamoni, Kiriaki. "*Σωματειακή Οργάνωση του Ελληνισμού στη Μικρά Ασία*" (Hellenizm'in Küçük Asya'da cemiyet örgütlenmesi). *ΔΙΕΕΕ* 26: 63–114.
Mango, Cyril. "The Phanariots and the Byzantine Tradition." *Byzantium and Its Image: History and Culture of the Byzantine Empire and Its Heritage* içinde, 41–66. Londra: Variorum, 1984.
Manitakis, Antonis. *Οι Σχέσεις της Εκκλησίας με το Κράτος-Έθνος. Στη Σκιά των Ταυτοτήτων* (Kilise ve ulus devlet arasındaki ilişkiler: Kimliklerin gölgesinde). Atina: Nefeli, 2000.
Mardin, Şerif. *The Genesis of Young Ottoman Thought: A Study in the Modernization of Turkish Political Ideas*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1962.
Matalas, Paraskevas. *Έθνος και Ορθοδοξία: Οι περιπέτειες μιας σχέσης. Από το "ελλαδικό" στο βουλγαρικό σχίσμα* (Ulus ve Ortodoksluk: "Yunan"dan Bulgar hizipçiliğine bir ilişkinin maceraları). Heraklion: Girit Üniversitesi Yayınları, 2002.
Mathiesen, Thomas J. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.
Mazower, Mark. *Salonica, City of Ghosts: Christians, Muslims, and Jews, 1430–1950*. New York: Vintage Books, 2006.
Mestyan, Adam. "Cultural Policy in the Late Ottoman Empire: The Palace and the Public Theatres in Nineteenth-century Istanbul." *Kulturpolitik und Theatre: Die kontinentalen Imperien in Europa im Vergleich* içinde, ed. Philipp Ther, 127–149. Viyana; Oldenbourg, 2012.
Middleton, Richard. "Popular Music of the Lower Classes." *The Romantic Age, 1800–1914* içinde, ed. Nicholas Temperley, 63–91. Londra: Athlone Press, 1981.
——. "Musical Belongings: Western Music and Its Low-Other." *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music* içinde, ed. Georgina Born ve David Hesmondhalgh, 59–86. Berkeley: University of California Press, 2000.
Milioris, Nikos E. "*Ο Σύλλογος των Μικρασιάτων η 'Ανατολή.*' " (Küçük Asyalılar Cemiyeti, Anatoli). *Mikrasiatika Hronika* 12 (1965): 337–367.
Millas, Akillas. *Σφραγίδες Κωνσταντινουπόλεως. Ενορίες Αγιωτάτης Αρχιεπισκοπής* (Konstantinopolis mühürleri: En kutsal başpiskoposluğun kilise bölgeleri). Atina: The Society for Historical and Folkloric Research "Mnimosine," 1996.
Mills, Amy. *Streets of Memory: Landscape, Tolerance, and National Identity in Istanbul*. Atina: University of Georgia Press, 2010.
Mitchell, Timothy. *Colonising Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
Morgan, Prys. "From a Death to a View: The Hunt for the Welsh Past in the Romantic Period." *The Invention of Tradition* içinde, ed. Eric Hobsbawm ve Terence Ranger, 43–100. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
Neumann, Christoph K. "Bad Times and Better Self: Definitions of Identity and Strategies for Development in Late Ottoman Historiography (1850–1900)." *The Ottomans and the Balkans* içinde, ed. F. Adanır ve S. Faroqhi, 57–78. Leiden: Brill, 2002.

——. "Marjinal Modernitenin Çatışma Mekânı Olarak Altıncı Daire-i Belediye." *Altıncı Daire—İlk Belediye Beyoğlu'nda İdare, Toplum ve Kentlilik, 1857–1913*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi, 2004.

Nipperdey, Thomas. "Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert." *Gesellschaft, Kultur, Theorie* içinde, 174–205. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1976.

O'Connell, John M. "In the Time of Alaturka: Identifying Difference in Musical Discourse." *Ethnomusicology* 49, no. 2 (2005): 177–205.

Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York: Methuen, 1982.

Örs, İlay R. "Beyond the Greek and Turkish Dichotomy: The Rum Polites of Istanbul and Atina." *South European Society and Politics* 11, no. 1 (2006): 79–94.

Ostle, Robin. "Alexandria: A Mediterranean Cosmopolitan Center of Cultural Production." *Modernity and Culture from the Mediterranean to the Indian Ocean, 1890–1920* içinde, ed. Leila Fawaz ve C. A. Bayly, 314–329. New York: Columbia University Press, 2002.

Ousterhout, Robert. "The Rediscovery of Konstantinopolis and the Beginnings of Byzantine Archaeology: A Historiographic Survey." *Scramble for the Past: A Story of Archaeology in the Ottoman Empire, 1753–1914* içinde, ed. Zainab Bahrani, Zeynep Çelik ve Edhem Eldem, 181–211. İstanbul: SALT, 2011.

Özbek, Nadir. *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyal Devlet: Siyaset, İktidar ve Meşruiyet, 1876–1914*. Istanbul: İletişim, 2002.

——. "Philanthropic Activity, Ottoman Patriotism, and the Hamidian Regime 1876–1909." *International Journal of Middle East Studies* 37 (2005): 59–81.

Ozil, Ayşe. "Education in the Greek Orthodox Community of Pera in Nineteenth- Century Istanbul." Master tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2001.

——. *Orthodox Christians in the Late Ottoman Empire: A Study of Communal Relations in Anatolia*. Londra: Routledge, 2013.

Pamuk, Şevket. *İstanbul ve Diğer Kentlerde 500 Yıllık Fiyatlar ve Ücretler, 1469–1998*. Ankara: T. C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, 2000.

Papanikolaos, Dimitris. *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece*. Londra: Modern Humanities Research Association, 2007.

Papulidis, Konstantinos. *Το Ρωσικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο Κωνσταντινουπόλεως (1894–1914)* (Konstantinopolis Rus Arkeoloji Enstitüsü, 1894–1914). Selanik: Institute for Balkan Studies, 1987.

Peckham, R. S. *National Histories, Natural States: Nationalism and the Politics of Place in Greece*. Londra: I. B. Tauris, 2001.

Pelikan, Jaroslav. *L'esprit du christianisme oriental 600–1700*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

Pesmazoglou, Stephanos. "Skarlatos Vyzantios's *Konstantinoupolis*: Difference and Fusion." *Economy and Society on Both Shores of the Aegean* içinde, ed. Lorans Tanatar Baruh ve Vangelis Kechriotis, 23–78. Atina: Alpha Bank Historical Archives, 2010.

Philliou, Christine M. *Biography of an Empire: Governing Ottomans in an Age of Revolution*. Berkeley: University of California Press, 2011.

Philopoulos, Giannis. *Εισαγωγή στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική* (Yunan çoksesli kilise müziğine giriş). Atina: Nefeli, 1990.

——. *Ρωσσικές επιδράσεις στην ελληνική πολυφωνική εκκλησιαστική μουσική* (Yunan çoksesli kilisc müziği üstünde Rus etkileri). Atina: Nefeli, 1993.

Pilbeam, Pamela. *The Middle Classes in Europe 1789–1914: France, Germany, Italy and Russia.* Basingstoke, UK: Macmillan, 1990.

Plamper, Jan. "Abolishing Ambiguity: Soviet Censorship Practices in the 1930s." *The Russian Review* 60, no. 4 (2001): 526–544.

Plemmenos, Yiannis. *Το μουσικό πορτρέτο του νεοελληνικού διαφωτισμού* (Modern Yunan Aydınlanmasının müzikal bir portresi). Atina: Psifida, 2003.

Plumb, J. H. "The Public, Literature, and the Arts in the Eighteenth Century." *The Emergence of Leisure* içinde, ed. Michael R. Marrus, 11–37. New York: Harper & Row, 1974.

Politis, Aleksis. *Ανακάλυψη των Ελληνικών Δημοτικών Τραγουδιών* (Yunan türkülerinin keşfi). Atina: Themelio, 1984.

——. *Ρομαντικά Χρόνια: Ιδεολογίες και Νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830–1880* (Romantik yıllar: Yunanistan'da ideolojiler ve zihniyetler, 1830–1880). Atina: EMNE, 1993.

Popescu-Judetz, Eugenia. *Meanings in Turkish Musical Culture.* İstanbul: Pan Yayıncılık, 1996.

——. *Prince Dimitrie Cantemir: Theorist and Composer of Turkish Music.* İstanbul: Pan Yayıncılık, 1999.

———. *Tanburî Küçük Artin: A Musical Treatise of the Eighteenth Century.* İstanbul: Pan Yayıncılık, 2002.

Quataert, Donald. "The Age of Reforms, 1812–1914." *An Economic and Social History of the Ottoman Empire* içinde, Cilt 2, ed. Halil Inalcık ve Donald Quataert, 761–943. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Reinkowski, Maurus. "The Imperial Idea and *Realpolitik*—Reform Policy and Nationalism in the Ottoman Empire." *Comparing Empires: Encounters and Transfers in the Long Nineteenth Century* içinde, ed. Jörn Leonhard ve Ulrike von Hirschhausen, 453–471. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.

Renieri, Irini. "Household Formation in Nineteenth-Century Central Anatolia: The Case Study of a Turkish-Speaking Orthodox Christian Community." *International Journal of Middle East Studies* 34, no. 3 (Ağustos 2002): 495–517.

Rice, Timothy. *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music.* Şikago: University of Chicago Press, 1994.

Riedler, Florian. "Wanderarbeiter (bekar) im Istanbul des 19. Jahrhunderts: Zwischen Marginalität und Normalität." *Bettler, Prostituierte, Paria: Randgruppen in asiatischen Gesellschaften* içinde, Cilt 12, ed. Anja Pistor-Hatam ve Antje Richter, 143–158. Hamburg: EB-Verlag, 2008.

Romanou, Katy. "*Η Μεταρρύθμιση του 1814*" (1814 Reformu). *Musicology* 1 (1985): 7–22.

——. "Keyboards for the Eight Echoi." *Mousicologia* 7–8 (1989): 17–46.

——. *Εθνικής Μουσικής Περιήγησης 1901–1912* (Ulusal müzikte gezintiler, 1901–1912). Atina: Kultura, 1996.

——. "Η Μουσική 1871–1909. Από την Παράδοση στο Αστικό Πρότυπο" (Müzik 1871–1909: Gelenekten kentsel örneklere). *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770–2000* (Modern Hellenizm'in Tarihi 1770–2000) içinde, Cilt 5. Atina: Ellinika Grammata, 2003.

——. *Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους* (Modern Yunan sanat müziği). Atina: Kultura, 2006.

——. "The Ionian Islands." *Serbian and Greek Art Music: A Patch to Western Music History* içinde, ed. Katy Romanou, 99–124. Bristol, UK: Intellect, 2009.

——. *"Εκδόσεις συλλογών της μουσικής του ελληνικού λαού* (1830–1930)" (Yunan halk müziği derlemeleri yayınları, 1830–1930). Yayınlanmamış makale.

Rosenthal, Steven T. *The Politics of Dependency: Urban Reform in Istanbul*. Westport, CT: Greenwood Press, 1980.

Sadie, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 3. Londra: Macmillan, 1980.

Said, Edward. *Orientalism*. Harmondsworth, UK: Penguin, 1978.

Salzmann, Ariel. "Islampolis, Cosmopolis: Ottoman Urbanity between Myth, Memory and Postmodernity." *Cosmopolitanisms in Muslim Contexts: Perspectives from the Past* içinde, ed. Derryl N. MacLean ve Sikeena Karmali Ahmed, 68–91. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Seirinidou, Vasiliki. "Κοσμοπολιτισμός, Μοναρχία και πολυεθνική πραγματικότητα: Η Βιέννη των Ελλήνων και του Ρήγα" (Kozmopolitizm, monarşi ve çoketnisiteli gerçek: Rumların ve Rigas'ın Viyanası). *Mnimon* 21 (1999): 189–200.

Seroussi, Edwin. *Mizimrat Qedem: The Life and Music of R. Isaak Algazi from Turkey*. Jerusalem: Institute for Jewish Music, 1989.

——. "The Liturgical Music of Vienna's Türkisch-Israelitische Community on the Threshold of Modernity." *Jewish Musical Modernism, Old and New* içinde, ed. Philip V. Bohlman, 55–79. Şikago: University of Chicago Press, 2008.

Shaw, Stanford. "The Population of Istanbul in the Nineteenth Century." *International Journal of Middle East Studies* 10 (1979): 265–277.

Shelemay, Kay K. *Let Jasmine Rain Down: Song and Remembrance among Syrian Jews*. Şikago: University of Chicago Press, 1998.

Sideri, Maria. "Associations as Bearers of Greek Nationalist Ideology at the End of the Nineteenth and Beginning of the Twentieth Century: The Case of the Asia Minor Association 'East'and the Formation of Greek National Ideology in the Communities of Asia Minor." Doktora tezi, University of the Aegean, 2003.

Sifneos, Evridiki. " 'Cosmopolitanism' as a Feature of the Greek Commercial Diaspora." *History and Anthropology* 16, no. 1 (Mart 2005): 97–111.

Skopetea, Elli. *Το "Πρώτυπο Βασίλειο" και η Μεγάλη Ιδέα. Όψεις του εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα (1830–1880)"* ("Model Krallık" ve Megali İdea: Yunanistan'da Ulusal Sorunun Bazı Yönleri). Atina: Politipo, 1988.

Smith, Anthony D. *The Ethnic Revival*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

——. "Ethnic Myths and Ethnic Revivals." *European Journal of Sociology* 25 (1984): 283–305.

——. *National Identity*. Reno: University of Nevada Press, 1991.

——. "The 'Golden Age' and National Renewal." *Myths and Nationhood* içinde, ed. Geoffrey Hosking ve George Schöpflin. New York: Routledge, 1997.

——. *The Nation in History: Historiographical Debates about Ethnicity and Nationalism*. Cambridge: Polity Press, 2000.

Smyrnellis, Marie-Carmen. "Colonies européennes et communautés ethnico-confessionnelles à Smyrne, coexistence et réseaux de sociabilité (fin du XVIII–milieu du XIX siècle)." *Vivre dans l'Empire ottoman: Sociabilités et relations intercommunautaires* içinde, ed. P. Dumont ve F. Georgeon, 173–194. Paris: l'Harmattan, 1997.

Soldatos, Hristos. *Σπυρίδων Ι. Ζαμπέλιος (1815–1881). Τόμος Α΄. Ο ιστορικός του Βυζαντινού Ελληνισμού, Ο θεμελιωτής της Νεοελληνικής Ιστοριογραφίας, Ο αρχιτέκτονας της διαχρονικής ενότητας της ελληνικής ιστορίας* (Spiridon I. Zambelios [1815–1881], cilt 1, Bizans Hellenizmi'nin tarihçisi, modern Yunan tarih yazımının kurucusu, Yunan tarihinin artzamanlı birliğinin mimarı). Atina: Stamuli, 2003.

Solomonidis, Hristos. *Μνήμη Σμύρνης* (İzmir'i Anma). Atina: Karavias, 1963.

Somel, Selçuk A. *The Modernization of Public Education in the Ottoman Empire 1839–1908*. Leiden: Brill, 2001.

——. *The A to Z of the Ottoman Empire*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2010.

Spanoude, Sophia K. *Στα Παλάτια του Χαμίτ* (Hamid'in saraylarında). Hazırlayan: Alexios Savvakis. Atina: İkostos Protos, 2009.

Stamatopoulos, Dimitrios. *Μεταρρύθμιση και Εκκοσμίκευση. Προς μια ανασύνθεση της ιστορίας του Οικουμενικού Πατριαρχείου τον 19ο αιώνα* (Reform ve Sekülerleşme: 19. yüzyılda Ekumenik Patriklik Tarihinin bir Rekonstrüksüyonuna Doğru). Atina: Alexandreia, 2003.

——. "Ecumenical Ideology in the Orthodox Millet (19th–20th c.)." *Economy and Society on Both Shores of the Aegean* içinde, ed. Lorans Tanatar Baruh ve Vangelis Kechriotis, 201–247. Atina: Alpha Bank Historical Archives, 2010.

——. "Orthodoxy versus Nationalism: The Condemnation of Ethnophyletism in the Historical Context of Interest Groups' Conflicts and Hegemonic Strategies in the Greek-Orthodox Community of Istanbul, 1856–1876." Yayınlanmamış makale.

Starr, Deborah. *Remembering Cosmopolitan Egypt: Literature, Culture, and Empire*. Londra: Routledge, 2009.

Stathis, Grigorios. *"Πέτρος Λαμπαδάριος ο από Λακεδαίμονος"* (Lakedaimonlu Lambadarios Petros). *Λακωνικαί Σπουδαί* (Lakonya İncelemeleri) içinde 7: 108–125. Atina, 1983.

Stavrides, Basileios. *Ο Ιερός Καθεδρικός Ναός της Αγίας Τριάδος Χαλκήδονος 1900–2000* (Kadıköy Kutsal Ayia Triada Kilisesi, 1900–2000). Kadıköy, İstanbul: 2000.

Stavros, Giannis. "Τραγούδια που διδάχτηκαν στα ελληνικά σχολεία κατά τον 19ο αιώνα" (19. Yüzyılda Yunan okullarında öğretilen şarkılar). *Polyphonia* 7 (Sonbahar 2005).

Stavru, Tatiana. *Ο εν Κωνσταντινούπολει Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος: Το Υπουργείον Παιδείας του Αλυτρώτου Ελληνισμού* (Konstantinopolis Helen Edebiyat Cemiyeti – Kurtarılmamış Hellenizmin Eğitim Bakanlığı). Atina: Philopoulos, 1967.

Stephanov, Darin N. "Solemn Songs for the Sultan: Cultural Integration through Music in the Late Ottoman Empire, 1840s–1860s." *Ottoman Intimacies, Balkan Musical Realities* içinde, ed. Risto Pekka Pennanen, Panagiotis C. Poulos, and Aspasia Theodosiou, 13–30. Helsinki: The Finnish Institute at Athens, 2013.

Stewart, Columba. "Evagrius Ponticus and the Eastern Monastic Tradition on the Intellect and the Passions." *Modern Theology* 27, no. 2 (April 2011): 263–275.

St. John of Damascus. *On the Divine Images*. Çev. David Anderson. Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1980.

Stoianovich, Traian. "The Conquering Balkan Orthodox Merchant." *The Journal of Economic History* 20, no. 2 (Haziran 1960): 234–313.

Stokes, Martin. "Introduction: Ethnicity, Identity and Music." *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place* içinde, ed. Martin Stokes, 1–27. Oxford: Berg, 1994.

——. "East, West, and Arabesk." *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music* içinde, ed. G. Born ve D. Hesmondhalgh, 213–233. Berkeley: University of California Press, 2000.

Strasser, Michael. "The Société Nationale and Its Adversaries: The Musical Politics of *l'Invasion germanique* in the 1870s." *19th-Century Music* 24, no. 3 (İlkbahar 2001): 225–251.

Strauss, Johann. "The Greek Connection in Nineteenth-Century Ottoman Intellectual History." *Greece and the Balkans* içinde, ed. D. Tziovas, 47–67. Aldershot, UK: Ashgate, 2003.

——. "Is Karamanli Literature Part of a 'Christian-Turkish (Turco-Christian) Literature?' " *Cries and Whispers in Karamanlidika Books* içinde, ed. Evangelia Balta ve Matthias Kappler, 153–200. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2010.

Strongilis, Arhimandritis Kleopas. *Ο Άγιος Νεκτάριος Πενταπόλεως και Η Ριζαρείος Εκκλησιαστική Σχολή, 1894–1908* (Aziz Nektarios Pentapoleos ve Rizarios Kilise Okulu, 1894–1908). Atina: Idrima Rizareiu Ekklesiastikis Scholis, 2008.

Tahmizian, Nikoghos. "Les anciens manuscrits musicaux arméniens et les questions relatives à leur déchiffrement." *Revue des Études Arméniennes* 7 (1970): 267–280.

Tekeli, İlhan. "Nineteenth-Century Transformation of the Istanbul Metropolitan Area." *Villes ottomanes à la fin de l'empire* içinde, ed. P. Dumont ve F. Georgeon, 33–47. Paris: l'Harmattan, 1992.

Terzopoulos, Konstantinos. *Ο Πρωτοψάλτης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας, Κωνσταντίνος Βυζάντιος και η Συμβολή του στην Ψαλτική Τέχνη* (Isa'nın Büyük Kilisesi Birinci Kantoru: Konstantinos Bizantios ve onun ilahi söyleme sanatına katkısı). Atina: Yunanistan Kilisesi Kutsal Sinodu Bizans Müzikolojisi Enstitüsü, 2004.

——. "Observations on the Exegematic Notation through the Prism of the MS Exegesis of the Protopsaltes of the Great Church, Konstantinos Byzantios: An Example." *Papers Read at the 12th Meeting of the IMS Study Group Cantus Planus, Lillafüred, Hungary, 2004, August 23–28, 2004* içinde, 123–150. Budapeşte: Macar Bilimler Akademisi Müzikoloji Enstitüsü, 2006.

Tromboukes, Konstantinos. *Η Ελληνική Ιατρική Στην Κωνσταντινούπολη 1856–1923* (Konstantinopolis'te Yunan tıbbı 1856–1923). Atina: The Association of the Graduates of the "Great School of the Nation" in Atina, 2000.

Tsiamoules, Christos ve Pavlos Erevnides. *Ρωμιοί Συνθέτες της Πόλης (17ος–20ος αι.)* (Konstantinopolis'in Rum bestecileri 17.-20. Yüzyıllar) Atina: Domos, 1998.

Tsoukalas, Constantine. "The Irony of Symbolic Reciprocities—The Greek Meaning of 'Europe' as a Historical Inversion of the European Meaning of 'Greece.' " *The Meaning of Europe: Variety and Contention within and among Nations* içinde, ed. Mikael af Malmborg ve Bo Strath, 27–51. Oxford: Berg, 2002.

Tunçay, Mete. *Türkiye'de Piyango Tarihi ve Milli Piyango İdaresi.* Ankara: Milli Piyango İdaresi, 1993.

Turino, Thomas. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe.* Şikago: University of Chicago Press, 2000.

Ünlü, Cemal. *Git zaman gel zaman: Fonograf-gramofon-taş plak.* Istanbul: Pan Yayıncılık, 2004.

Van den Toorn, P. C. *Music, Politics, and the Academy.* Berkeley: University of California Press, 1995.

Vasiadis, George A. *The Syllogos Movement of Konstantinopolis and Ottoman Greek Education (1861–1923).* Atina: Center for Asia Minor Studies, 2007.

Veit, Patrice. *Das Kirchenlied in der Reformation Martin Luthers: Eine Thematische und Semantische Untersuchung*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1986.

Weber, Eugen. *Peasants into Frenchmen: The Modernization of Rural France, 1870–1914*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1976.

Wellesz, Egon. *A History of Byzantine Music and Hymnography*. 2,. Baskı Oxford: Clarendon Press, 1961.

Wortman, Richard S. "Rule by Sentiment: Alexander II's Journeys through the Russian Empire." *American Historical Review* 95, no. 3 (Haziran 1990): 745–771.

——. *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy*. Cilt 2. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

Yerolympos, Alexandra. "Conscience citadine et intéret municipal à Salonique à la fin du XIXe siècle." *Vivre dans l'Empire ottoman: Sociabilités et relations inter-communautaires (XVIIIe–XXe siècles)* içinde, ed. P. Dumont and F. Georgeon, 123–144. Paris: 'Harmattan, 1997.

Yosmaoğlu, İpek. "Chasing the Printed Word: Press Censorship in the Ottoman Empire under the Party of Union and Progress (1908–1913)." Master tezi, Princeton University, 1997.

Zandi-Sayek, Sibel. "Orchestrating Difference, Performing Identity: Urban Space and Public Rituals in Nineteenth-Century Izmir." *Hybrid Urbanism: On the Identity Discourse and the Built Environment* içinde, ed. N. Alsayyad, 42–66. Westport, CT: Praeger, 2001.

——. *Ottoman Izmir: The Rise of a Cosmopolitan Port, 1840–1880*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

Zarifis, Yeorgios L. *Οι αναμνήσεις μου. Ένας Κόσμος που Έφυγε, Κωνσταντινούπολη 1800–1920* (Anılarım: Kaybolan bir dünya, Konstantinopolis 1800–1920). Atina: Trohalia, 2002.

Zeldin, Theodore. "Good and Bad Taste." In *A History of French Passions*, c. 2: *Intellect, Taste and Anxiety*, 349–385. Oxford: Clarendon Press, 1977.

Zubaida, Sami. "Cosmopolitanism and the Middle East." *Cosmopolitanism, Identity and Authenticity in the Middle East* içinde, ed. Roel Meijer, 15–33. Richmond, Surrey, UK: Curzon, 1999.

Dizin

Ab

Abdülaziz (Sultan) 52, 54, 256
Abdülhamid II (Sultan) 189, 245, 249, 253-254, 258-260, 262-263, 266, 268; **Panislamcı ideolojisi** 48, 55-57, 266; **politik sadakat** 251, 260-261; **suikast girişimi** 250; **yetkisi** 166
Abdülmecid (Sultan) 51, 61, 111
Afthonidis, Germanos 141, 181; **biyografisi** 137; **komisyon üyesi olarak** 147, 150, 168, 206, 208-209; **transkripsiyonları** 153, 169
Agapate Allilus (Birbirinizi Sevin) 49, 189
Ahmed Vefik Paşa 64
Akarlı, Engin D. 48, 260
alafranga 27
alaturka 27
Aleksis, Politis 127
Alexandris, Alexis 23
Alexiou, Margaret 139
Ali Paşa 166
Altıncı Daire-i Belediye 59, 256
Alygizakis, Antonios E. 130, 143
Anadolu 23, 25, 56, 72, 101-102, 104, 213, 234-235, 237-241, 245, 264, 275; **ayrıca bkz. Karamanlı(lar)**
Anagnostopoulou, Sia 43, 48
Anastassiadou-Dumont, Méropi 45, 56, 92, 109, 247
Anatoli Küçük Asyalılar Cemiyeti (Sillogos ton Mikrasiaton "Anatoli")/Anatoli Cemiyeti 235-240; **ayrıca bkz. Pahtikos, Yeorgios**
***Anatolikos Astir* (gazete)** 193, 198
Antoniadis, Thalis 136
apostolik (Havariler tarafından kurulmuş) 203
Apostolik Kilise 44
Arap: etkisi 28, 148, 179, 198, 219; **kökleri** 63, 161, 201, 275; **kültür alanları** 111; **müzikal unsurları** 163-164
Arap-Fars 198; **müziği** 163, 216, 219, 221; **koleksiyonu** 54, 220
Arap-Fars-Osmanlı müziği 24, 112, 152, 196, 208
Arap-Türk etkisi 145, 147, 179, 205, 223
Aristarhis, Stavrakis 115, 193, 227
Aristidis, Kointilianos 149, 156, 161
Aristoklis, Theodoros 115, 118
Aristoksenos 117, 149, 156, 163-164, 210
arkeoloji 117, 122, 135, 138, 151, 236
***Armonia* (gazete)** 113, 115
Arnavutköy (Mega Revma) 23, 35
***aşuğ* müziği** 98
Athos Dağı (Aynaroz) 33, 105, 186, 203, 206, 209
Atina 25-26, 32, 34, 53, 55, 81-82, 105, 124, 126, 134, 172, 174-175, 177, 180-181, 211, 217, 219, 235-236, 238, 240
Atina Filarmoni Cemiyeti 260
Atina Kilise Musikisi Cemiyeti 128-130, 134, 233
Atina Konservatuarı 235, 244
Atina Metropolitan Katedrali 81
Atina Üniversitesi 132, 193, 235, 237-238
atletizm oyunları 241
Augustinos, Gerasimos 20
Avramidis, Athanasios 80
Ayasofya Kilisesi 34
Ayastefanos 23
Ayastefanos Antlaşması 166
Ayios İoannis; bkz. İoannis o Damaskinos
Ayios o Theos 147
Ayirotis, Nikodimos (Ayios) 197-198

Ba

Baer, Marc D. 275
Baker, Keith Michael 37
bakkal(lar)/bakkallık 101-102; **kantorlar** 94
Baltazzis, Aristidis 70
Barth, Wilhelm 236-237
Bereketis, Petros 216
Bernal, Martin 270
Beyoğlu 22, 35, 39, 74-75, 92, 101, 103, 166, 268; **ayrıca bkz. Pera**
Bizans 23, 40, 49, 74, 133, 222, 273; **müzik mirası** 24, 31, 33-35, 54, 63, 78, 81, 112-113, 119, 130-133, 138, 142, 144-145, 148, 152-153, 161, 164-167, 169, 180, 182-184, 197-200, 202,

204, 207, 210-211, 218, 223-227, 230, 272; **İmparatorluğu** 18, 122-123, 127, 130, 132, 225; **tarihyazımında** 25, 28, 38, 111, 120-121, 123-127, 129, 135-137, 139, 195, 231, 275; **ayrıca bkz. kilise müziği**
Bizans Kulübü 70
Bizantios, Aleksandros 192
Bizantios, Konstantinos 144, 190
Bizantios, Onufrios 101, 118
Bizantios, Petros 141
Bizantios, Skarlatos 135-136
Bizantios, Temistoklis 224
Bloch, Maurice 94
Bohlman, Philip V.
Born, Georgina 18, 38
Bourdieu, Pierre 91
Bourgault-Ducoudray, Louis Albert 172-182
Bulgar 68, 81, 88; **çeteleri** 265; **Ekzarlığı** 33, 48, 205; **kiliseleri** 33, 89; **prensliği** 166
Bulwer, Henry 72
burjuvazi 31, 52, 60, 64-68, 71, 75, 90, 92-93, 95, 97, 114-115; **ayrıca bkz. sınıf ve kimlik**
buzuki 179
Büyük İsa Kilisesi İfosuna Göre Kilise Tipikonu 144

Ca

Cantemir, Constantine 24
Cantemir, Dimitri 24, 141
Christ, Wilhelm von 130, 153-154, 158, 164, 166
Concordia Tiyatrosu 97, 266
Conomos, Dimitri E. 132
Cook, Nicholas 36
Çeçis, İoannis 154-155, 199
çocuk(lar): çeteleri 252; **müzik eğitimi** 32, 40, 99-100, 104, 118, 181, 191, 240-247, 270
çok etnisiteli müzik yapımı 214
çoksesli müzik tartışmaları: Avrupa ve antik/eski Yunan müziği üstüne 28-29, 31, 116, 119, 121, 128, 130, 132-134, 141, 149-151, 153-155, 158-164, 172, 174-175, 178, 180, 183, 185, 197, 199-202, 209, 218-219, 221, 223, 232-233, 235-236, 270, 272; **ayin müziği üstüne** 24-25, 31, 33, 39-40, 76-79, 81-88, 91-93, 96, 100, 104, 108, 113-114, 130-133, 142, 144-145, 154, 165, 169-172, 175, 178, 180-181, 183, 186-188, 191, 193-197, 199, 201-202, 204-206, 208, 211-212, 216-218, 222-226, 265, 269, 271-272, 274; **Bourgault-Ducoudray tarafından** 174-182; **genelgeler** 39, 80, 82, 187, 189, 191-192, 203, 242-243, 245; **patrikhanenin mektubu** 84, 170-171, 193, 203, 226; **Rus müzikal mirası ve** 172, 202

Da

dans 29, 31, 70, 129, 177, 200
Deringil, Selim 48, 56, 262
dervişler; bkz. Mevlevi müzik mirası
Deschamps, Gaston 261
Dimaras, Konstantinos Th. 126
Dimitrios Kilisesi (Ayios, Edirnekapı) 101
Dimitrios Kilisesi (Ayios, İzmir) 180-181
Dimitrios Kilisesi (Ayios, Tatavla) 26, 105
dindışı müzik 100, 110-112, 117, 134, 148, 151-152, 155, 184, 190, 198, 208, 216, 224, 271; **Osmanlılarda** 79, 110, 121, 148, 152, 196, 199, 221
dinsel kimlik 35, 48, 50, 74-75, 92, 117, 127, 269, 271
Dionisios (Patrik) 203
Doğu Ortodoks Kilisesi 81-82, 131, 142, 152, 184, 205
Doğu-Batı sorunsalı 27-28
domestikos 100, 105, 107, 111, 144, 147, 228
Dorn, Pamela J. 27
dönme(ler) 58, 65, 275
Dragumis, Markos 237
Droysen, Johann Gustav 122, 126, 163

Eb

Ebu Refi Kazım (Kazım Uz) 218
Edler, Arnfried 95
Efimia Kilisesi (Ayia, Kadıköy) 102-103
eğitim: Anadolu'da 23, 25, 56, 72, 101-102, 104, 213, 234-235, 237-241, 245, 264, 275; **edebiyat-**

eğitim örgütleri 32, 36, 38-39, 68-72, 114 138, 154-155, 166-167, 169, 172, 234; **Rum milleti ve** 19-20, 33, 42-45, 50-51, 75, 168, 189, 205, 242, 273; **Tanzimat döneminde** 20, 27, 39, 42-46, 49-50, 55-58, 63-64, 68, 71-72, 135, 166, 241, 250-251, 270; **ayrıca bkz. müzik eğitimi**
Ekklisiastiki Alithia **(dergi)** 202, 217, 226
eksoteriki musiki bkz. dindışı müzik
Eldem, Edhem 58
Eley, Geoff 255
Ellinikos Musikos Sillogos 40, 188; **ayrıca bkz. Helen Musiki Cemiyeti**
Engelhardt, Jeffers 35
Enigg, Jules 244
Enkolpio İeropsaltu **(Muganninin Elkitabı)** 143
Eon **(gazete)** 82, 126
Ermeni katliamı 56
Ermeni milleti 45; **ayrıca bkz. millet ve millet idaresi**
Ermeni müzikal mirası 78, 113
Erminia tis Eksoterikis Musikis 112
Ersoy, Ahmet 63
estudiantina 214-215
ethniki 204, 237
ethniki ekklisiastiki imon musiki **(ulusal kilise müziğimiz)** 203
ethniki musiki 117, 147
ethnos **(etnik-dinsel toplum)** 213, 243
Evangelidis, Margaritis 238-241
Exertzoglu, Haris 27
Ey câná (Limonciyan'ın şarkısı) 113

Fa

Fallmerayer, Jacob Philipp 125, 128, 232
Fars müzik mirası 163, 219
Farsi 199
Fehim Paşa 267
Fener Mahallesi 35, 104, 136-137, 137, 228, 258
Fenerli(ler) 18-19, 24, 34, 51, 114, 116, 136-137, 273
Fétis, François-Joseph 146, 156, 175
Filoksenis, Kiryakos 143, 146-154, 198, 205
Fotiadis, Vasilios 101
Foucault, Michel 37
Francfort, Didier 176
Fransız Halk Eğitimi Bakanlığı 172
Fransız ulus inşası 172-173
Frith, Simon 97
fthora **(rastlantısal)** 148

Ga

Gabriel (Efendi) 114, 264
Galata Mahallesi (İstanbul) 19, 22-23, 35, 59, 67, 78, 79, 105-106, 111-112, 114, 147, 188-190, 194, 224
Gaudentius 162
Gedeon, Manuil İ. 25, 146, 193
genizden söyleme 29, 81, 98, 181
genos 53, 70, 136-137, 209; **(terimi)** 48
Georgiadis, Thrasivulos 183, 193
Gerasimos (Antakyalı, Patrik) 203
Gevaert, François-Auguste 156
göç 18-19, 23, 29, 78, 101, 104
Gregorius I. (Büyük, Papa) 198
Gregoryen ilahi 49, 167, 178, 182, 198, 222
Grigorios (Nazianzoslu) 195
Grigorios (Selanik Metropoliti) 143, 147
Grigorios V. (Patrik) 79
Grigorios VI. (Patrik) 115, 150, 190-191
Gritsanis, Panayotis 85-86, 119
Gülhane Hatt-ı Şerifi 42
Gürcü dili ve müziği 226

Ha

Habermas, Jürgen 255
Habsburg İmparatorluğu 32, 84, 251
hahambaşı 43
Halacoglu, Panayotis 221
halk müziği ve folklor: araştırmaları 31, 97, 172, 175, 177, 179, 184, 190, 224-225, 236, 271, 275; **bir türkü derleyicinin portresi** 141; **derlemeleri** 234, 237-238; **Fransa'da** 36, 49, 176-178; **kimlik ve** 29-31, 213, 235, 239; **okul eğitimi ve** 242, 247;
Halkedon/Kadıköy 73-74, 102-103, 106-107, 264

Halki (Heybeliada) Ruhban Okulu 183, 193, 202, 225, 228
Hatzihristos, Hristos 240, 259, 268
Hatzinikolaos, Anastasios 147
Hatzipantazis, Theodoros 28
Hatziyakumis, Manolis K. 216
Haviaras, İoannis 82-86, 158, 186
Helen(ler) 31, 273; ***Ellinikos*** 189; **kültürü** 20
Helen Edebiyat Cemiyeti (Konstantinopolis) 38, 69, 71-72, 114, 138, 154-155, 166-167, 169, 172, 234
Helen Musiki Cemiyeti (Konstantinopolis) 40, 188-194, 196, 212
Helen Tıp Cemiyeti 69, 72
Helenist 123, 146, 163, 174, 195, 201, 272
Helenizm/Helenleşme/Helenleştirme 28, 48, 69, 85, 122, 124-126, 129, 134, 139, 145, 148, 154, 159, 164, 166-167, 175, 189, 199-200, 204, 225, 241, 272-273
Heleno-Hıristiyan uygarlığı 124
Heleno-Osmanlıcılık 50-51, 55-56; **ayrıca bkz. Osmanlı İmparatorluğu**
Helmholtz, Hermann von 208, 210
Herbert, Trevor 157
Herder, Johann Gottfried 29
Herzfeld, Michael 232
Hesmondhalgh, David 38
Hıristiyan müzik mirası 77, 212
Hırsız Petros/Petraki; bkz. Peloponnisios, Petros
Hrisanthos (Maditoslu) 24-25, 78-79, 117-118, 153, 159, 199-200, 201, 208, 210
Hudaverdioglu, Sofoklis 103
Hurmuzios (Hartofilakas/Arşivci) 79, 113, 115, 117, 141
Hutchinson, John 30
***hümayun*/vasilikon** 147-148
Hüseyni şarkı ve güfte 220

Is

Islahat Fermanı 20, 43, 73
İakovos (Amfipolis Metropoliti) 167-168
İeronimos (Kıbrıslı) 79
ifos 112, 142-145, 152, 169, 187, 271-272
İhtisab Nezareti 253
***İkdam* (gazete)** 217
İkonomos, Konstantinos 81
ilahi(ler) ve ilahi yazımı çalışmaları 25, 31, 33-35, 39-40, 49, 73, 76-84, 86-89, 93-96, 100, 104-106, 110-113, 115, 118-121, 129-134, 138, 142-147, 149-150, 153-155, 158, 161, 164-167, 169, 171-174, 178, 181-202, 205-206, 209, 212-213, 216-219, 221-226, 228, 231, 236, 243, 246-247, 271-272, 274
ilm-i musiki 24
İngiltere-Türkiye Ticaret Antlaşması 23
İoakim II (Patrik) 73, 88
İoakim III (Patrik) 48-49, 105, 189, 193, 202, 205-207, 227-228, 230, 242, 245; **yönetimi ve istifa** 167, 187, 191, 204, 206-207
İoakim IV (Patrik) 207
İoannidis, Adamantios 128
İoannidis, Nikolaos 207
İoannis o Damaskinos (Yuhannâ ed-Dımaşki) 83, 117, 134, 150, 186, 188-189, 194-198, 200-201, 272
İoannis ton Hion Kilisesi (Ayios) 19, 106, 147
İphigenia Tauris'te 236-237, 267
İpsilantis, Athanasios Komnenos 137, 240-241
İskenderiye 32, 39, 57, 60, 65, 134, 193, 256; **Rum Ortodoks ayin müziği** 85-86
İsodion Kilisesi (Pera) 102, 105, 109, 112, 168-170, 206, 246
İstanbul 18, 28, 33, 37-39, 42-43, 49, 60, 62-64, 70-71, 77, 79-80, 84, 91, 101-105, 111-113, 116, 118-119, 124, 126, 130, 133, 135-136, 139-140, 144, 155, 158, 165-167, 177, 179-180, 186, 190-191, 193, 198-199, 201-202, 205-206, 210, 212, 217-218, 222-223, 225-227, 230-231, 234-235, 238-240, 243-244, 262, 269, 271, 274; **belediye örgütlenmesi** 59, 95, 249, 256, 258-259; **Ermeni katliamı** 56; **kamusal mekan ve kalkınma** 17, 74-75, 87, 97-98, 214, 249, 257-258, 260, 263; **nüfus** 17-26, 31-32, 35, 40-41,

52-53, 55-57, 59, 61, 65-67, 69, 72-73, 75, 78, 88-89, 97-98, 106, 114, 117, 135-139, 143, 146, 154-155, 168, 172, 181-182, 187-189, 192, 196, 206, 208, 219, 221, 224-225, 247, 249, 271-273; **şiddet ve kamu düzeni** 95, 251-253, 256, 258, 264-265, 267; **tarihyazımı** 42, 139
İyonya Adaları 82, 84-86, 119, 124, 157
İzmir 57, 65-66, 70, 92, 105, 118, 172, 177, 180-182, 214-215, 260-261, 275

Ka

Kafadar, Cemal 120
Kafkasya 226-227
Kallifonos Sirin (şarkı kitabı) 51, 61, 113
Kallifron, B. D. (Anatolikos Astir'in sahibi) 193
Kalligas, Germanos 211
Kalliopi 149-150
Kalomiris, Manolis 28, 275
Kamarados, Nilefs 54, 101, 106, 219-221
Kamarados, Vasilios 26
kanonarh (kilise korosundaki çocuklar) 99-100, 104-105, 181, 191, 247
kantor(lar) 77, 83, 100, 215
Kapodistrias, İoannis 80
Karamanlı(lar) 19, 23, 25, 101
Karatheodoris, Aleksandros 193
Karpat, Kemal 46, 48, 50
Katakuzinos, Aleksandros 82
***katharevusa* (arındırılmış dil)** 239
Khalil, Alexander Konrad 142
Khuri-Makdisi, Ilham 256
Kırım Savaşı (1853-1856) 26, 43, 59, 61, 67, 114, 124, 252, 269
Kırlı, Cengiz 255
Kilçanidis, Panayotis 87-88, 101, 112-113, 183-185, 187, 192, 207, 226
Kilise Musikisi Cemiyeti (Konstantinopolis) 25, 38, 40, 80, 115, 218, 227, 229, 231
Kilise Musikisi Cemiyeti Okulu 230
kilise müziği: batılılaşması 78-86, 128-129, 153-154, 157, 159, 166-167, 169, 172, 178, 182, 184, 196, 240; **kantorun rolü** 77; **miras ve kimlik olarak** 25, 28, 31-33, 40, 77, 79, 94-95, 98, 100, 108-111, 119, 121, 137, 143-144, 157, 174, 176, 181, 197, 204, 212, 216, 227, 230; **okullarda, okulları (ayrıca bkz. müzik eğitimi)** 80, 82, 96, 101, 103, 105, 211, 228, 242, 245-246; **tarihinin tanımlanması, modernite söylemi** 90, 106, 112-118, 130, 133-134, 138, 145-153, 155, 158, 161, 179-180, 183, 185-189, 191-195, 198-203, 205-208, 210, 217-219, 221-226, 247, 271-272; **ayrıca bkz. Helen Musiki Cemiyeti; İoannis o Damaskinos; Rum Ortodoks kilise müziği**
Kiriakidu-Nestoros, Alki 324
Kiryaki Kilisesi (Ayia, Kumkapı) 105, 113,
Kitromilides, Paschalis 120
***kleftika* (isyancı) müziği** 32
konserler 41, 61, 97, 114, 169, 217, 235, 238, 249, 257-260, 270
Konstantinopolis Musiki Cemiyeti 71, 114-119, 166, 168, 219, 221, 226-228, 231
Konstantinopolis Patrikliği 230; **ayrıca bkz. Rum Ortodoks Patrikhanesi**
Konstantinopolis; bkz. İstanbul
Konstantinos I (Patrik) 115
Konstantinos V (Patrik) 190, 211, 216-217
Konstantinos (Sina Başpiskoposu) 137
Konstantinos Kilisesi (Ayios, Pera) 74, 92, 105, 109, 112, 115, 219
Konstantinos, Bizantios (protopsaltis) 112, 144, 190
***Konstantinupoli* (Rumca gazete)** 136-137
kontakia 198, 223
Kosmas (İlahi yazarı) 145
Kosmas (Pelagonia Metropoliti) 228
Kosmas Hagiopolitis (Ayios) 134
kozmopolitlik 17, 39, 57-64
***kratima* (tenuto)** 198-199, 216
Krumbacher, Karl 226
Ksindas, Spiridon 226
Kukuzelis, İoannis, 117, 145, 188, 201
Kumanudis, Stefanos A. 123, 194

Kupitoris, Panayotis D. 128, 130, 132-134, 222
Kutsogiannopulos, Stefanos 226
Küçük Asyalılar Derneği; bkz. Anatoli Küçük Asyalılar Derneği

La
Lambadarios, Stefanos 101, 144
Lavragkas, Dionisios 266
Lekkas, Dimitris E. 210
Lelekos, Mihail S. 232
Lesbios, Yeorgios 80
Levitis, Grigorios (Protopsaltis) 79, 112
Lévy, Noemi 253
Liakos, Antonis 160
Limonciyan, Hamparsum (Baba Hamparsum) 24, 78, 182
Lozan Anlaşması 21
Lutherci Protestan müziği 86

Ma
Maarif-i Umumiye Nizamnamesi 55
maftirim (Yahudi müziği) 17
Magklis, Yeorgios 103
Mahmud II (Sultan) 42, 111, 263
makam 25-26, 52, 54, 112-113, 148, 151-152, 207, 210, 214, 217
Malumat (gazete) 215, 218
Mançavinos, Yeorgios 82
Mandolinata (Rum Ortodoks okulu musiki cemiyeti) 258
Mango, Cyril 136
Mar Saba Manastırı (Kudüs) 197
Maraslis, Grigorios 237
Marsilya 32, 70, 84-85
Martin, M. Th. Henri 156
martiria 148
Mathiesen, Thomas J. 161, 164
Mavrokordatos, N. 260
Mavroyenis, Spiridon 189, 193, 196
Mazower, Mark 58
Mega Revma; bkz. Arnavutköy (Mega Revma)
Megdanis, Harissios 149
Mehmed Celal 216
Mehmet Emin 215
Meletios IV (Patrik) 25
Melirritos, Kiryakos 149
Mendel, Hermann 146
meşk 96, 145
Metamorfosis Kilisesi 75
metronom 212
Mevlevi(ler) 24, 141; müzik mirası 78, 112, 217
mezarlıklar 73-75, 259
Mikrostomos, Parthenios 112
millet ve millet idaresi: reform 20, 42-44, 46; seçimler 194; tanımı 19, 21, 42-44
Milletin Büyük Okulu/Mekteb-i Kebir/Fener Rum Lisesi (Megali tu Genus Sholi) 23, 88, 105, 116, 137, 168, 238, 242, 246
Mills, Amy 17
Misailidis, Evangelinos 147
Misailidis, Misail 180-181, 183, 199
Mnimatakia; bkz. Taksim Tiyatrosu (Mnimatakia)
Mnimosini Cemiyeti 70, 72, 203
Moralı Petros; bkz. Peloponnesios, Petros
Murad IV (Sultan) 140
musa/müz 112
Musiki Kipseli 144
musiki komisyonları: Helen Edebiyat Cemiyeti 166-169, 172, 183, 186; patriklik 167, 182, 206-210, 212;
Musiki Pedagogia 228
Musikon Apanthisma 113, 152
mühürler 194
müzik estetiği 269
müzik hakkında genelgeler 39, 80, 82, 187, 189, 191-192, 203, 242-243, 245
müzik sözlükleri 145-148, 151, 198, 272
müzik ve ulus 28-34
müzikal modlar tartışması 147-148, 185

Na
Nafpliotis, İakovos 26, 105-108, 221, 228
Namık Kemal 257
Naum Tiyatrosu 97, 256
Nea Efimeris (gazete) 217-218

Nelidov, Aleksandr İvanoviç 231
Neologos (gazete) 183, 186, 193
ney 24, 79
Nikolaos (Domestikos) 103, 147, 150
Nikolaos Kilisesi (Ayios, Batum) 226
Nikolaos Kilisesi (Ayios, Cibali) 105
Nikolaos Kilisesi (Ayios, Galata) 105, 111, 147, 188, 190, 194
nizamname 44, 55, 253

Ok

oktoihos (sekiz modlu) 195, 196, 221, 225
Olga (Kraliçe) 82
Olimpiyat Komitesi 233
Olimpiyat Oyunları 236, 241
Omilos ton Erasimolpon (Şarkı Sevenler Kulübü) 235
opera 29, 61, 97, 169, 176, 263, 265-266, 270
Orfeas (Orpheus) 72, 116-117, 194
org 83, 207, 211
orkestralar 82, 214-215, 263
Ortaçağ Araştırmaları Derneği 139
orthopraksi (doğru söyleyiş) 35
oryantalizm 176
Osmanlı İmparatorluğu 18-21, 26, 32, 39, 41, 46-51, 53, 55-56, 63, 67, 69, 78, 86, 99-100, 121, 135-136, 153, 166, 172, 213-214, 219, 234, 238, 242-244, 247, 250-251, 254, 257-258, 266, 269, 274-275
Osmanlı müziği 24, 26-27, 79, 112-113, 152, 182, 196, 199, 210, 214, 217-219, 221, 247, 274
otantiklik 28-29, 125, 142-143, 174, 176-177, 184-185, 197-198, 203, 232
Otto (Yunanistan Kralı) 71
Ousterhout, Robert 138
Ozil, Ayşe 46
Özbek, Nadir 257-258

Pa

Paganas, Nikolaos 218, 230
Pahidis, Polihronios G. 224
Pahtikos, Yeorgios D. 217-219, 221-222, 233-243, 246, 267-268
Paliermos, Agapios 79
Pallatidis, Anastasios 83
Panayia Kafatiani Kilisesi (Galata) 19, 224
Panayia Kilisesi (Ayvansaray) 198
Panayia Kilisesi (Pera) 74, 92, 180
Pancoglu, Yeorgios 111
Papadopulos, Efstratios G. 102-103, 105, 107-109, 112-113, 168-169, 171, 180, 183, 206, 246-247
Papadopulos, Yeorgios İ. 79, 115, 119, 192, 196, 199-205, 208, 258
Paparrigopulos, Konstantinos 125-127, 163-164, 194
paradosi/paradosiaki musiki (geleneksel müzik) 11, 182, 209, 237, 247
Paranikas, Mattheos 158, 166, 168
Parry, Jonathan 94
Pashalidis (Lambadarios) 109
Paspallis, Dimitrios 114-115, 168, 183-187, 191, 207
patroparodotos (atalarımız) 226
patrida (doğum yeri) 241, 243
Patriklik Musiki Komisyonu 210, 212
Patriklik Musiki Okulu 79, 97, 113, 115, 118, 147, 190-191, 211
Peloponnisios, Petros 110-111, 117-118, 141, 201, 224
Pera Filarmoni Cemiyeti 97
Pera Mahallesi (Stavrodromi) 22-23, 35, 39, 49, 59, 67, 74-75, 90, 97, 102-103, 105, 108-109, 112, 114-115, 166, 168-171, 180, 206, 219, 240, 246, 256, 266, 268; kilise inşaatı 74, 92
Pesmazoglou, Stephanos 135-136
Petridis, Athanasios 204
Philliou, Christine M. 19
Philopoulos, Giannis 80, 82, 96, 131, 191
Pitra, Jean Baptiste François 131-132
piyango 258-259
piyano 26-27, 61, 82, 93, 178, 210, 244, 266
Platon 149, 151
Plutarkhos 149
Polis Nizamnamesi 253
Politis, Nikolaos 234

Popescu-Judetz, Eugenia 24
popüler müzik (terimi) 39, 97, 177
Progakis, Yeorgios 27, 225
psaltirion 205, 207-208, 210-211

Qu

Quataert, Donald 43

Ra

Randhartinger, Benedikt 82-83, 158, 161
Rangavis, Aleksandros R. 202
Raptarhis, İoannis M. 88-97, 99-100, 102
Rauf Yekta 217, 211
rebetika 275
Redestinos, Yeorgios 188-190, 192
Renieris, Markos 123
Rizarios Kilise Okulu 82, 211
Rodokanakis ailesi 84
Rodokanakis, N. K. 70
Roidis, Emmanuil 81
Romanos (Melodos, İlahi yazarı) 145, 198, 223
Rossos, İoasaf 105, 155, 168-169, 206
Ruelle, Ch.-Emile 175, 185
Rum musiki geleneği 40
Rum Ortodoks Kilise müziği 118, 148-149, 154, 158-159, 172, 174, 182, 210, 217, 219, 221, 225, 228
Rum Ortodoks Patrikhanesi 9, 14, 19, 33, 35, 39, 80, 85-86, 88, 104, 136, 142, 166, 181, 205-206, 227, 271
Rus müzikal mirası 48, 71, 82, 85-86, 172, 202-203, 226-227, 231

Sa

saba makamı 151
Sakellaridis, İoannis Th. 211
sansür 41, 249-251, 256, 266-267
Sathas, Konstantinos 193
Schola Cantorum 168
Scott, Derek B. 98
Semitelos, Dimitrios 194, 235
Seroussi, Edwin 96
Seruios, Yeorgios 150
Shelemay, Kay Kaufman 187
Sigalas, Antonios N. 233
sillogos hareketi 69, 71-72
Singros, Andreas (banker) 70
Sinkellos, Mihael 195
Skilitzis, Pavlos Stefanovik 75, 84
Skopetea, Elli 124
Skuludis, Stefanos 70
Smith, Anthony D. 29-30, 33, 122
Société nationale de musique 172-173
Sofoklis, Gabriel 115
Soldatos, Hristos 125
Solomos, Dionisios 241
Spatharis, Andreas 116, 168, 206, 208, 210
Spathis, Spiridon 260
Stamatopoulos, Dimitrios 135, 230
Starr, Deborah 60
Stavrakis (Hanende) 111-112
Stavrodromi; bkz. Pera mahallesi
Stevenson, Henry 133
Stoianovich, Traian 47
Stokes, Martin 38, 197
Şah Kulu 140
Şark Tiyatrosu 97
şeşdar 140
Şevki Dede 112

Ta

Tahidromos (gazete) 267
Taksim Parkı 259
Taksim Tiyatrosu (*Mnimatakia*) 238
Tamion Anthologias (Antoloji Hazinesi) 144
Tantalidis, İlias 52, 181, 209, 244
Tanzimat dönemi 20, 27, 39, 42-46, 49-50, 55-58, 63-64, 68, 71-72, 135, 166, 241, 250-251, 270
tarihyazımı 17, 21, 39, 42, 67, 119-126, 129, 132, 135, 139-140, 157, 163, 195, 200-201, 270
Tasvir-i Efkar (gazete) 249
Tatavla Mahallesi 22-23, 26, 79, 104-105, 111, 113-115
Theodoros (Foçalı) 199-200
Tepebaşı Tiyatrosu (Theater Mnimatakion) 259-260

terennüm 186, 199
tererem 198-199
tererisma (tonun sürdürülmesi) 186
Texier, Charles 138
Therianos, Efstratios 157-165, 201, 205
tiyatro 29, 38, 55, 61, 84, 97, 129, 156, 196, 235-236, 238, 249, 254-260, 266-268
toplumsal ayrıcalıklar 22
Triada Kilisesi (Ayia Trias) 73-74
Trieste 32, 70, 84, 157
trisimos/üç vuruşlu ritm 224-225
Turino, Thomas 62
Türk boyunduruğu dönemi 28, 120
Türk müzik mirası 141, 217, 223
Türk-Arap-Fars 130, 199
Türkiye Cumhuriyeti 22
Uspenski, F. İ. 231

Üç

Üç Hoca 79, 86, 117-118, 154-155

Va

Vakhios o Yeron (Yaşlı Vakhios) 149, 151, 161
Valiadis, Konstantinos 155, 193
Vallaury, Alexandre 75
Vasiadis, İraklis 71-72, 114, 116, 192
Vasiliadis, Nikolaos 223-224
vasilikon 147-148
Vasilios o Megas (Büyük Vasilios) 76, 83, 195
Vernardakis, Dimitrios 129
Vincent, A. J. H. 156, 163, 175
Violakis, Yeorgios 152: biyografisi 106, 108; ilahi revizyonları 216; komisyon üyesi olarak 147, 206, 228; notalama üstüne 113, 118, 150
Viyana 32, 171; çoksesli kilise müziği 82-84, 96, 158, 186
Viyana Fuarı 63
Vlahopulos, Sotirios 113, 118
Vogoridis, Stefanos 19, 51-52
Vostorgof, İoannis 227
Vriennios, Manuil 164
Vulgarakis, Dimitrios 143
Vutiras, Stavros 193

Westphal, Rudolf 156, 160-161, 163, 201

We

Yahudi(ler) 23, 43-45, 50, 57-59, 65, 68, 82-82, 113, 132-134, 187, 197, 202, 214, 223, 231, 254; müzik mirası 17, 27-28, 83, 96, 130
Yenidunias, Dimitrios 70
Yeorgios (Giritli) 79, 144, 146
Yeorgios, Nikolaos 105, 118
yetimhanede müzik eğitimi 80, 244
Yunan Ortodoks Kilisesi 80-81, 130
Yunan-Arap-Osmanlı 151-152
Yunanistan Kilisesi 203

Za

Zafeiropulos, Stefanos 208
Zaharya Hanende 111
Zambelios, Spiridon 124-126, 164
Zaptiye Müşirliği 253
Zarifis ailesi 67, 84
Zarifis, Eleni 53, 89
Zarifis, Yeorgios L. 35, 53, 70, 88-89
Zarlino, Gioseffo 79
zemzeme 151
Zografos, Hristakis 88, 234
Zografos, İoannis 52, 54, 101, 105, 113, 147, 150, 152, 203
Zubaida, Sami 57, 63

Kırım Savaşı sonrasından imparatorluğun bundan önceki onyıllarına baktığımızda, birbirine bağlı birçok alanda yaşanan değişimin, örneğin Avrupa güçleriyle ilişkilerin, Osmanlı ekonomisinin dünya pazarlarına eklemlenmesinin, modernleşen devlet aygıtının ve idari alanda yürürlüğe konulan prensiplerin tamamiyle bir kırılma değilse de yeni bir dönem başlattığını görürüz. Bir taraftan sultan ve tebaası arasındaki ilişkinin yeniden kurulduğu, diğer taraftan Batılı düşünüş ve yaşam biçimlerinin imparatorluğun orta sınıflarını etkilediği bu ortamda, Osmanlı gayrimüslim milletleri kendi etnik kimlikleriyle Osmanlı kimliğini çatışmasız bir arada taşıyabileceklerini tasavvur etmeye ve eşit haklara sahip olacakları umudunu taşımaya başladılar. Avrupa'da ve Balkanlar'da gördüğümüz ulus olma süreçlerine benzer şekilde Osmanlı Rum Ortodoksları, başta bu toplumun liderleri ve okuryazarları geçmişin katmanlarını yeniden yorumlayarak tarihi, dili ve nihayet müziği eşsiz bir mirasın yapıtaşları olarak yücelttiler. *Osmanlı İstanbul'unda Rum Ortodoks Musikisi: Reform Çağında Ulus ve Toplum*, İstanbullu Rum Ortodoks toplumunun, yaşadığı çok kültürlü yapının içinde "kendi"sinin ve "ötekiler"in müzik gelenekleri üzerine fikir beyan ettiği ve müziği bir mücadele alanına dönüştürdüğü süreçleri anlatıyor. İstanbullu Rum Ortodoksların oluşturduğu müzik komisyonları, müzik cemiyetleri, dergiler ve gazeteler etnik ve dini kimliğin merkezine konulan müziği ve onun tarihini irdeliyor, dini müziğin icra biçimini tartışıyor ve farklı kültürlerle birarada yaşamaktan dolayı biriken tarihin tozunu silerek, saf ve katıksız bir müziğin idealini kuruyorlardı. Bu kitabın konusu olan Osmanlı Rumları ve onların torunları yirminci yüzyılın çeşitli olayları ve alınan kararlar sonucunda, nüfusu epeyce azalmış olan İstanbul Rumları dışında, Anadolu coğrafyasındaki tarihsel sürekliliklerini yitirdiler. Kitaptaki seslerin, yaşam alanlarının ve kültürlerin kesişimlerinin, etnik ve dinsel homojenliğe dayalı kimlik politikalarının yol açtığı büyük kayıpları hatırlatması umuduyla... Dr. Merih Erol, Özyeğin Üniversitesinde öğretim üyesi. Çalışmaları genel olarak Osmanlı İmparatorluğu'ndaki dini ve etnik kimlikler üzerinde yoğunlaşıyor. Rum Ortodokslar başta olmak üzere çeşitli Hıristiyan grupların tarihini (Protestan cemaatler, Yunanistan'daki 1922 sonrası Ermeni mülteciler) araştırmaya devam ediyor.

İNSAN VE TOPLUM DİZİSİ

Kitap YAYINEVİ

ISBN 978-605-105-209-0

9 786051 052090

THG 0389395 TGR