

PAPER DETAILS

TITLE: Modernlesme Sürecinde İktidar-Müzisyen İlişkisi: III. Selim ve II. Mahmud İçin Bestelenen Medhiyeler

AUTHORS: Selman Benlioglu

PAGES: 45-74

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/434178>

Modernleşme Sürecinde İktidar-Müziyen İlişkisi: III. Selim ve II. Mahmud İçin Bestelenen Medhiyeler*

Selman Benlioğlu¹
Marmara Üniversitesi

Öz

İmkân sahibi hâminin sanatçıyı desteklemesi olarak tanımlanabilecek himâye (patronaj) sistemi, modern zamanda ortaya çıkan piyasa sistemine kadar sanat üretiminin sürekliliğini sağlayan en önemli etkenlerden biri olmuştur. Bu ilişki çerçevesinde gördüğü desteğe karşılık sanatkar eserlerini patronunun zevk ve taleplerine göre şekillendirmektedir. Osmanlı müzik geleneği için başlıca hâmilerden olan padişahlarla çevresindeki müzisyenlerin ilişkisinin medhiye besteler üzerinden değerlendirildiği bu çalışma, aynı zamanda birer müzisyen olan III. Selim ve II. Mahmud devirleriyle sınırlandırılmıştır. Divan edebiyatındaki yaygınlığına rağmen müzik sahasında örnekleri sınırlı olan medhiye bestelerden ele alınan döneme ait 35 esere ulaşılmıştır. Bu eserler bestekar, makam, usûl ve form bilgileri ile hangi sultana atfen bestelendiklerine göre analiz edilmiştir. Çalışmada medhiyelerin değerlendirmeye alınan diğer bir boyutu ise güfteleri olmuştur. Her bir güfte üzerinde durulduktan sonra metinler “dua”, “övgü” ve “tebrik” üst başlıkları altında belirlenen temalara göre incelenmiş ve böylece medhiyelerde ön plana çıkan hususlar tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler

Medhiye • Osmanlı müziği • Patronaj • İktidar-müziyen ilişkisi • III. Selim • II. Mahmud

* Bu makale Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde tamamlanan (2017) “Osmanlı Sarayında Müsikinin Himâyesi (III. Selim ve II. Mahmud Dönemi)” başlıklı doktora çalışması kaynak alınarak hazırlanmıştır.”

¹ Selman Benlioğlu (Dr.), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Göztepe Kampüsü Enstitüler Binası Kat: 5, 34722 İstanbul. Eposta: selmanbenlioglu@gmail.com

Atrf: Benlioğlu, S. (2017). Modernleşme sürecinde iktidar-müziyen ilişkisi: III. Selim ve II. Mahmud için bestelenen medhiyeler. *Sosyoloji Dergisi*, 37, 45–74.



Patronaj, geleneksel dünyada eserlerini geniş tüketici kitlelerine sunma imkânından mahrum olan sanatçı için geçimini temin etmede önemli bir yoldur. Bu durum egemenlik, mülk ve tebaanın hânedâna ait sayıldığı Osmanlı gibi patrimoniyal yapıdaki toplumlarda daha âşikârdır. İnalçık'ın (2003) belirttiği gibi böylesi toplumlarda yüksek kültür için başlıca hâmi sultandır. Hükümdarlar için maiyetindeki seçkin âlim ve sanatkarlar prestij kaynağı olmanın ötesinde hem meşrûyetlerini korumada hem de devletler arası rekabette önemli bir artı sağlamaktadır. Sanatçı açısından ise sultanın desteğine lâyık olmak müreffeh ve müteber bir konuma ulaşmaya vesiledir (s. 9–13).

Hem iktidar hem de sanatkar için prestij kazanmanın önemli bir yolu olan patronaj ilişkisinin bu çift yönlü yapısı çerçevesinde sanatkarın patronuna karşı mesuliyet duygusu içinde olduğu ifade edilmelidir. Sanatçı desteklenmeye lâyık olduğunu göstermek, desteğin devamlılığını ve artışını sağlayabilmek, bazen de sadece şükran ya da muhabbet duygusunu ifade edebilmek için patronuna hediye sunar. Mûsikî özelinde bu hediyeler hâmiye medhiye olarak yapılmış besteler ve nazariyat alanında telif edilen kitapların ona ithaf edilerek sunulması şeklinde gerçekleşir. Ayrıca Osmanlı sultanlarının mûsikî mahâretleri göz önüne alındığında padişaha ait bir güfteyi bestelemek, sultanın terkip ya da teşvik ettiği bir makamdan eser vermek gibi dolaylı unsurlar da bu kapsamda düşünülmelidir.

Bu çalışmada Osmanlı'da iktidar-müzişyen ilişkisi, modernleşme sürecinin iki önemli aktörü olan III. Selim ve II. Mahmud için bestelenen medhiyeler üzerinden değerlendirilecektir. İlk olarak medhiye formunun özellikleri ve Osmanlı mûsikî geleneğindeki yeri üzerinde durulacaktır. Ardından mezkûr padişahlara atfen yapılan medhiyeler listelenip biçimsel unsurlarına göre analiz edilecektir. Daha sonra hâmi-mûsikîşinas ilişkisi medhiye güfteleri üzerinden okunacak ve güftelerde öne çıkan temalar tahlil edilecektir.

Bir Mûsikî Formu Olarak Medhiye

Medhiye, kelime olarak “övme, övgü” anlamında olup terim olarak edebiyatta din ya da devlet büyükleri için yazılan, genelde kaside nazım şekliyle oluşturulmuş şiir ve yazılardır (Pala, 1989, s. 327). Mûsikî formlarının çoğunlukla edebiyat formlarından hareketle isimlendirildiği düşünüldüğünde medhiyenin de bir mûsikî formu olarak tespit edilmesi tabiidir. Nitekim Öztuna (1969), *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*'nde ilgili maddede medhiyeyi bir form olarak zikretmiş ve “*Türk Mûsikîsinde bir şahsı, çok büyük ekseriyetle zamanın padişahını övme vasfında bestelenmiş güfteli eser*” şeklinde izah etmiş, (s. 16) bazı bestekâr maddelerinde de medhiye olduğunu düşündüğü ya da tespit ettiği besteler için bu kaydı düşmüştür. Bu form dâhilinde yer alan eserlerin sayıca azlığından olsa gerek, mûsikî formlarından bahseden diğer eserlerde, söz gelimi Özkan (2006) ve Yavaşca'ya (2002) ait çalışmalarda, medhiye sınıflandırmada yer almamıştır.

Din büyüklerine övgü maksadıyla yazılan şiirler ve bunların besteleri de medhiye formu kapsamında değerlendirilmektedir. Nitekim XIX. yüzyılın başlarında yazıldığı tahmin edilen bir şughul mecmuasında medhiye başlığını taşıyan dinî içerikli üç bestenin güftesine yer verilmektedir (Güneş, 2014, s. 17–18, 206, 213–214, 227–228).

Emevî ve Abbâsî saraylarında müzisyenlerin hâmililerine olan mecburi yakınlığı ve bağlılığı neticesinde genellikle oluşturdıkları eserlerle onları medh ü senâ ettikleri ve bu tarz bestelerin repertuarda ciddi bir yekûn tuttuğu bilinmektedir. O kadar ki özel günleri kutlamak, vefat ve doğum gibi hâdiseleri yâd etmek için önceden besteler yapılır, yerine göre birkaç ifâde değişikliğiyle güfteler mevcut duruma adapte edilirdi. Müzisyen için medhiye, patronuyla ilişkisinin devamlılığını sağlamada, hâmisinin nezdindeki pozisyonunu güçlendirmede ve maddî destek talebinde kilit rol oynardı (Sawa, 1989, s. 139–140).

Ancak Osmanlı/Türk mûsikîsi geleneği söz konusu olduğunda medhiye bestelerin böylesi pragmatik hedeflerde kullanıldığına pek rastlanmaz. Kaldı ki medhiye olarak tasniflenebilecek bestelerin sayısı diğer formlara göre oldukça azdır. Bu durumun başlıca sebebi olarak bestecilerin iktidarla kurdukları ilişkinin ancak medhiyelerle canlı tutulabilecek kadar basit ve tek yönlü olmaması gösterilebilir. Genelde müzik dışı bir meslekle hayatını temin eden, şehirli kimliğiyle saraya bağımlı olarak yaşamak mecburiyetinde olmayan Osmanlı bestekârı için sanatını maddî kaygılarla saraya adanmak, hem gereksiz hem de nitelsiz bir durumdur. Batı müziği geleneğinde ise sanatçının neredeyse patrona ait olduğu, onun sâyesinde idâme ettirdiği hayatını patronu nâmına eserler vererek sürdürdüğü bir vâkıdır. Fakat Osmanlı/Türk mûsikîsi geleneğinde böylesi yakın bir hâmi-mûsikîşinas ilişkisine rastlanmaz. Dolayısıyla medhiye repertuarının sayıca azlığı olağan bir neticedir.

Ancak yine de erken dönemden itibaren padişahlar için yapılmış medhiye bestelere az da olsa rastlamak mümkündür. Bazı güfte mecmualarında medhiye adıyla kayıtlı ya da içerik itibarıyla medhiye özelliği taşıyan eserler bulunmaktadır. Meselâ II. Murad zamanında yazıldığı tahmin edilen bir güfte mecmuasında II. Murad'ın isminin geçtiği dört, Hüdâvendigâr lakabıyla anıldığı bir medhiye bestenin güftelerine yer verilmiştir (Uslu, 2007, s. 14–15). Yine Fâtih dönemi mûsikî hayatına dâir çalışmasında Uslu (2007), sultana medhiye olarak bestelenmiş eserlerden örnekler vermiştir. Abdülkâdir Merâgî'nin oğlu Hâce Abdülaziz'in *Nekâvetü'l-edvâr* adlı eseri ve muhtelif güfte mecmualarında Fâtih için bestelenmiş medhiyelere rastlanmaktadır (s. 65–68).

Sonraki dönemlere gelindiğinde medhiye başlığını taşıyan ilk nota örneklerine Muallim İsmail Hakkı Bey'in defterleri olarak bilinen nota derlemelerinde rastlanmaktadır. Bu defterler içerisindeki bazı notalarda farklı bestekârlara ait medhiyeler “Medhiye”, “Medhiye-i Pâdişâhî” ya da “Duânâme-i Hazret-i Şehriyârî” gibi başlıklar altında sunulmuştur. Ancak bu eserlerin çoğu XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonraya ait olup Batı müziğinin ve Muzıka-i Hümayun'un etkisiyle bestelenmiş marş benzeri eserlerdir.

Bu noktada medhiyelerin erken dönemden itibaren bestelenmiş olabileceği ve belki de günümüze ulaşandan çok daha fazla bir yekûn teşkil edebileceği de öne sürülebilir. Bu iddia doğru kabul edilse bile, medhiyelerin meşkle gerçekleşen aktarım zincirinde tercih edilen eserler olmadığı ve dolayısıyla kesintiye uğrayarak günümüze ulaşmadığı sonucu doğacaktır. Neticede gelenek bu tipteki eserleri çok da kıymetli görmemiş, şayet sanat değeri taşıyorsa meşk edilmeye değer bulmuştur. Nitekim ileride de görüleceği üzere, özellikle Dede Efendi'nin II. Mahmud'a atfen sultânîyegâh adını verdiği makamdan yaptığı fasıl gibi sanat değeri yüksek eserler aktarım zincirinde zaten taşınmıştır. Dolayısıyla medhiyenin Osmanlı/Türk mûsikîsi repertuarında azınlıkta oluşunun sebebi olarak, esâsen bu tarz eserlerden çokça bestelendiği fakat meşk yoluyla aktarımında kaybolmuş olması ihtimâlinde ziyâde zaten medhiye formuna besteciler tarafından fazla itibâr edilmemiş olması daha mâkul görünmektedir.

III. Selim ve II. Mahmud İçin Bestelenen Medhiyeler

Çalışmanın tarihsel sınırlarını oluşturan III. Selim ve II. Mahmud'un saltanat yıllarında (1789-1839) bestelendiği tespit ya da tahmin edilen medhiyelerin belirlenmesinde bazı zorluklar vardır. Daha evvel de zikredildiği üzere gelenekte medhiye bestelerin nispeten az oluşu karşılaşılan ilk güçluktur. Ayrıca medhiye formundaki eserlerin genelde kâr, aksak semâî, yürük semâî ya da şarkı gibi başlıklar altında günümüze ulaşması sebebiyle bir eserin medhiye olup olmadığı ancak güftesinin incelenmesiyle karar verilebilecek bir durumdur. Başka bir zorluk ise Osmanlı mûsikî geleneğinde eserlerin beste tarihleri ve bestelenme sebeplerine dair neredeyse güvenilir hiç bilgi bulunmamasıdır. Söz gelimi II. Mahmud ve Abdülmecid devirlerinde yaşamış bir bestecinin – meselâ Dellâlzâde İsmail Efendi gibi – yaptığı eserler arasında bir medhiye tespit edilse dahî bunun hangi padişah için yapıldığını tayin etmek, güfte içerisinde sözü edilmemişse oldukça zordur.

Bu ve benzeri zorluklara karşın III. Selim ve II. Mahmud devrine ait olduğu düşünülen 35 adet medhiye beste tespit edilmiştir (Tablo 1). Eserler belirlenirken iki padişahın saltanatları zamanında bestecilik yapabilecek müzisyenler seçilerek, bu isimlere ait repertuar tek tek taranmış, güfteleri açısından medhiye özelliği taşıyan eserler seçilmiştir. Günümüz repertuarına medhiye başlığıyla taşınmış besteler de bu kapsamda değerlendirilmiştir. Ayrıca Öztuna'nın *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*'nde bestekâr biyografilerinin ardından listelediği eserlerde düştüğü medhiye kayıtlarından da istifade edilmiştir. Yine kaynaklarda besteleniş sebeplerine yer verilmiş bazı eserler, meselâ Dede Efendi'nin sultânîyegâh faslı için rivâyet olunan II. Mahmud'a medhiye olduğu bilgisi kullanılmıştır.

Tablo 1

III. Selim ve II. Mahmud İçin Yapılan Medhiye Besteler

Eser	Bestekâr	Makam	Usûl	Form	İthaf
Âlem eknûn heme müstağrâk-ı elâf-ı ni'âm	Şâkir Ağa	Bestenigâr	Ağır aksak semâî	Kâr	II. Mahmud
Bulsun ikbâl devletin günden güne olsun küşâd	II. Mahmud	Tâhîr	Hafîf	Şarkı	II. Mahmud
Can ü dilimiz lütf-i keremkâr ile ma'mûr	Dede Efendi	Sultânîyegâh	Yürük semâî	Beste	II. Mahmud
Dehr olmada bu sûr ile mamûr u meserret	Dede Efendi	Bûselik	Çember	Yürük semâî	
Ermesin el o şehin şevket-i vâlâlarma	Dede Efendi	Şevkefzâ	Düyek	Şarkı	
Ey büldend-ahter meh-i sâhib-kerem	Dede Efendi	Rehâvî	Sengin semâî	Ağır semâî	
Ey hümâ-yi pâdişâhî ber-ser-i bâlâ-yı tû	Dede Efendi	Hisar-bûselik	Remel	Beste	
Ey nâm-dâr-ı fâz u hüner şâh-ı nûkte-ver	Kömrüçüzâde Mehmed Ef.	Pesendîde	Düyek	Şarkı	II. Mahmud
Ey nev-civânım şevketin	Numan Ağa	Rehâvî	Aksak semâî		II. Mahmud
Ey nihâl-i bâğ-ı ihlâs-ı atâ	Kemânî Mustafa Ağa	Beyâtî-araban-bûselik	Aksak	Medhiye	
Ey pâdişâhum şâd ol efendim	Dede Efendi	Suzidil	Aksak semâî	Şarkı	
Ey şâh-ı cihân eyleye Hak ömrünü efzûn	II. Mahmud	Beyâtî	Aksak semâî	Şarkı	
Ey şâh-ı felek kevkebe-i devrân senindir	Şâkir Ağa	Evc	Ağır aksak semâî	Şarkı	II. Mahmud
Ey şâh-ı iklim-i sehâ mün'im-i âlem	Kemânî Mustafa Ağa	Beyâtî-araban-bûselik	Düyek	Şarkı	
Ey şâh-ı iklim-i vefâ	Numan Ağa	Muhayyer-sünbûle	Ağır aksak semâî		
Ey şâh-ı vefâ güster-i lutf-i himem-ârâ	Kemânî Ali Ağa	Tarz-ı nevîn	Ağır aksak semâî	Medhiye	
Ey şehenşâh-ı cihân-ârâ-yi nev tarz-ı usûl	Hacı Sadullah Ağa	Hicazkâr	Devr-i kebîr	Beste	III. Selim
Ey şehenşâh-ı zamânsın	Numan Ağa	Acem-aşîran	Düyek	Medhiye	
Ey şehinşâh-ı cihân ey pâdişâhum kâmrân	Kemânî Mustafa Ağa	Arazbar	Ağır aksak semâî	Medhiye	II. Mahmud
İhtirâ-ı hazret-i şâh-ı cihândır bu binâ	Hamparsum Limoncuayan	Mâhur	Aksak	Şarkı	
Kasr-ı Cennet havz-ı kevser âb-ı hay	Şâkir Ağa	Şedarabân	Ağır aksak semâî		
Misâlini ne zemin ü zamân görmüştür	Dede Efendi	Ferahfezâ	Muhammes	Kâr	II. Mahmud
Müşâk-ı cemâlin gece gündüz dil-i şeydâ	Dede Efendi	Sultânîyegâh	Zencîr	Beste	II. Mahmud
Ne arasam sende mevcut	II. Mahmud	Sûzinâk	Darbeyn	Beste	III. Selim
Nihân ettim seni sinemde ey meh-pâre cânımsın	Dede Efendi	Mâhur	Düyek	Tavşanca	II. Mahmud
Olduk yine bu şevk ile mesrûr u meserret	Dede Efendi	Sultânîyegâh	Aksak semâî	Aksak semâî	
Sen ey şâh-ı cihân-ârâ	Numan Ağa	Bûselik	Remel	Beste	
Sûr-ı şâhî eyledi âlâmı tay	Dede Efendi	Arazbâr-bûselik	Düyek	Şarkı	
Şâd eyledi cân ü dilimi şâh-ı cihânım	Dede Efendi	Bûselik	Hafîf	Kâr	
Şâhim hemîşe lûtfun umar bu fütâdecik	Hacı Sadullah Ağa	Sultânîyegâh	Yürük semâî	Yürük semâî	II. Mahmud
Şâhim nice ben olmayım elâfına meftûn	Kemânî Mustafa Ağa	Muhayyer-sünbûle	Yürük semâî	Yürük semâî	III. Selim
Şâhim nice ben olmayım elâfına meftûn	Hızır Ağazâde Saîd	Şehnâz-bûselik	Ağır aksak Semâî	Şarkı	II. Mahmud
Şâhim senin dâim hemân	Kemânî Ali Ağa	Arazbar-bûselik	Düyek	Şarkı	
Şeh-i güne-i sahâvetsin sen ey şâh-ı kerem-kârim	Şâkir Ağa	Şevkâver	Şarkı devr-i revânî	Şarkı	

Tespit edilen medhiyeler Tablo 1’de ilk mısraı, bestekârı, makamı, usûlü, formu ve kim için bestelendiği bilgileriyle birlikte verilmiştir. Notasına ulaşamayan ancak kaynaklarda medhiye olduğu belirtilen bazı eserler de listede mevcuttur. Tablodaki iki eser, Şâkir Ağa’nın “*Âlem eknûn heme müstağrâk-ı eltâf-ı ni’am*” ve Hızır Ağazâde Saîd Bey’in “*Şâhum nice ben olmayım eltâfına meftûn*” eserleri, Hızır İlyas’ın *Letâif-i Vekâyi’-i Enderûniyye* adlı kitabından alınmıştır (2011, s. 81, 119). Bu eserler için Hızır İlyas’ın zikretmediği makam ve usûl gibi bazı bilgiler eksiktir. Öztuna’nın (1969) medhiye diye kaydettiği ancak notasına ulaşamayan 5 eser bulunmaktadır: Kömürcüzâde Mehmed Efendi’den “*Ey nâm-dâr-ı fazl u hüner şâh-ı nükte-ver*”, Numan Ağa’dan “*Sen ey şâh-ı cihân-ârâ*” ve Kemânî Mustafa Ağa’dan “*Ey nihâl-i bâğ-ı ihsân-ı atâ*”, “*Ey şâh-ı iklim-i sehâ mün’im-i âlem*” ve “*Ey şeh-i iklim-i dâniyy-ı fînûn*” (s. 45, 106, 243).

Tabloda eksik verilerin en yoğun olduğu kategori ithaflara ait kısımdır. Bu durumun sebebi ne eserin güftesinden, ne de kaynaklardan bestenin kimin için yapıldığının tespit edilememiş olmasıdır. Bu noktada yukarıda tespit edilen eserler arasında padişahlara medhiye niyetiyle bestelenmemiş eserlerin de bulunabileceği ihtimali ifâde edilmelidir. Bu açıklamalardan sonra medhiyelerin her bir kategori için değerlendirilmesi uygun olacaktır.

Medhiyelerin Biçimsel Analizi

Güfteler ve güftelerde yer alan temalar bir sonraki kısımda ele alınacağından bu bölümde medhiyeler bestekâr, makam, usûl, form ve ithaflarına göre analiz edilecektir. Medhiye eserler bestekârlarına göre analiz edildiğinde ortaya çıkan durum şöyledir:

Tablo 2

Medhiyelerin Bestekârlara Göre Analizi

Bestekâr	Adet	Yüzde
Dede Efendi	13	37,1
Kemânî Mustafa Ağa	4	11,4
Numan Ağa	4	11,4
Şâkir Ağa	4	11,4
II. Mahmud	3	8,6
Hacı Sadullah Ağa	2	5,7
Kemânî Ali Ağa	2	5,7
Hamparsum	1	2,9
Hızır Ağazâde Saîd Bey	1	2,9
Kömürcüzâde Mehmed Ef.	1	2,9
Toplam	35	100

Veriler incelendiğinde Dede Efendi’nin 13 eser (%37,1) ile diğer 9 bestekârın hayli önünde olduğu görülmektedir. Ardından 4’er eserle Kemânî Mustafa Ağa, Numan Ağa ve Şâkir Ağa gelmektedir. Bu isimler Osmanlı sarayı ile yakın ilişkileri olan

müzisyenler olup Enderûn'da ya da sarayda istihdam edilmiş kimselerdir. Listedeki diğer kişilerin de saraya mensup olması veya sarayla yakın temas hâlinde bulunması tesadüf değildir. Medhiyelerin sultana bir arz-ı hâl ya da teşekkür beyanı olduğu düşünüldüğünde saray çevresine ait bestelerin yoğunlukta olması öngörülebilir bir neticedir. Bu noktada hatırlatmakta fayda vardır ki, Dede Efendi isminin öne çıkmasında onun velûd bir besteci olmasının da etkisi vardır. Diğer bir deyişle günümüze ulaşan 250'yi aşkın eseri içinde 13 medhiyesinin bulunması, Dede'nin eser dağılımını düşünürken gözden kaçırılmamalıdır. Ergun'a (1943) göre Dede'nin yetişmesindeki en büyük müessir olan III. Selim'dir (s. 399). Rauf Yektâ'nın (2000) aktardığına göre sultana duyduğu şükrânı "*Müşâk-ı cemâlin gece gündüz dil-i şeydâ*" eseriyle göstermiştir (s. 149). II. Mahmud için terkip ettiği makamı ona ithafen sultânîyegâh¹ diye isimlendirmiş ve kendi kaleme aldığı güftelerden iki beste ve iki semâiden oluşan bir takım bestelemiştir (Behar, 2010, s. 44).

Medhiyeler makamlarına göre incelenecek olursa şu tablo ortaya çıkmaktadır:

Tablo 3

Medhiyelerin Makamlara Göre Dağılımı

Makam	Adet	Yüzde
Sultânîyegâh	4	11,8
Bûselik	3	8,8
Arazbar-bûselik	2	5,9
Beyâti-araban-bûselik	2	5,9
Mâhur	2	5,9
Muhayyer-sünbûle	2	5,9
Rehâvi	2	5,9
Acem-aşîran	1	2,9
Arazbar	1	2,9
Bestenigâr	1	2,9
Beyâti	1	2,9
Evc	1	2,9
Ferahfezâ	1	2,9
Hicazkâr	1	2,9
Hisar-bûselik	1	2,9
Pesendide	1	2,9
Sûzidil	1	2,9
Sûzinâk	1	2,9
Şedarabân	1	2,9
Şehnaz-bûselik	1	2,9
Şevkâver	1	2,9
Şevkefzâ	1	2,9
Tâhir	1	2,9
Tarz-ı nevin	1	2,9
Toplam	34	100

¹ Makamın isminde geçen "sultan" kelimesi Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları kapsamında "rahatsız edici" bulunmuş olmalı ki, bazı yayınlarda "Millî Yegâh" olarak kullanılmıştır (Ayas, 2014, s. 116).

Tabloda yer alan 24 makam arasından sultanîyegâh makamı, Dede Efendi'nin takımına ait eserler sebebiyle öne çıkmaktadır. Ancak genel olarak homojen bir dağılımın varlığından söz edilebilir. Tercih edilen makamlar sık kullanılan ya da daha kolay işlenebilen makamlar yerine kendine mahsus karakterleri olan, nâdir kullanılan ve görece sanatlı olanlardır. XIX. asrın ikinci yarısından itibaren Batı etkisiyle yaygınlaşan ve marş etkisi uyandıran acem-aşîran ve mâhur gibi makamlara ait az sayıda örnek bulunmaktadır. Yine aynı dönem şarkı formunun revaç bulmasıyla yoğun şekilde kullanılan hicâz, uşşâk, hüseyî ve nihâvend gibi makamlardan eser bulunmamaktadır. Melodik özellikleri de göz önüne alındığında kullanılan makamlar ışığında medhiyelerin geleneksel besteciliğin bir uzantısı olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle III. Selim ve II. Mahmud gibi mûsikîşinas sultanlara ithaf edilecek eserlerin devrin mûsikî çizgisinin seçkin ürünleri olup sanat değeri yüksek eserler olması beklenir. Kullanılan makamlar açısından bu beklentinin karşılandığı söylenebilir.

Eserlerin vasıflarını tayin etmede makamla birlikte diğer bir yardımcı unsur olan usûller açısından medhiyeler değerlendirildiğinde şu tabloya ulaşılır:

Tablo 4

Medhiyelerin Usûllere Göre Analizi

Usûl	Adet	Yüzde
Düyek	7	21,2
Ağır aksak semâî	6	18,2
Aksak semâî	4	12,1
Yürük semâî	3	9,1
Aksak	2	6,1
Hafif	2	6,1
Remel	2	6,1
Çenber	1	3,0
Darbeyn	1	3,0
Devr-i kebîr	1	3,0
Muhammes	1	3,0
Sengin semâî	1	3,0
Şarkı devr-i revânı	1	3,0
Zencîr	1	3,0
Toplam	33	100

Usûllerin kullanımında çeşitlilik göze çarpmaktadır. Her ne kadar düyek, ağır aksak semâî ve aksak semâî usûllerinin nispeten fazla tercih edildiği gözlenirse de büyük usûller de yaklaşık üçte bir oranında yer almaktadır. Yukarıda makamlar için dile getirilen devrinin yüksek sanat değeri taşıyan mûsikî eseri profilinin usûller açısından da korunduğu söylenebilir. Anlaşılan o ki bestekârlar, mahâret ve emek isteyen çenber, darbeyn, hafif, zencîr, muhammes ve devr-i kebîr gibi usûlleri kullanarak, hâmilelerini methetmenin yanı sıra onların zevk-i selîmine yaraşacak nitelikli eserler vücûda getirmeyi amaçlamışlardır.

Usûllerin bir yansıması olarak, kullanılan mûsikî formları açısından medhiyeler ele alındığında durum şu şekildedir:

Tablo 5

Medhiyelerin Formlara Göre Analizi

Form	Adet	Yüzde
Şarkı	11	34,4
Beste	7	21,9
Medhiye	5	15,6
Kâr	3	9,4
Yürük semâî	3	9,4
Aksak semâî	2	6,3
Tavşanca	1	3,1
Toplam	32	100

Esâsen bu bölümde incelenen tüm eserler için genel olarak medhiye terimi kullanılmakla beraber eserlerin biçimsel özelliklerinden hareketle belirlenen formları bu analizde değerlendirmeye alınmıştır. Dolayısıyla tabloda 5 eserin medhiye formuna dâhil edilmesi, diğerlerinin bu kapsamda yer almadığı anlamını taşımamaktadır. Eserlerin formları tespit edilirken repertuara kayıtlı oldukları hâli esas alınmıştır. Bu bağlamda formu bilinen 32 eser arasında şarkı formu öncelikli durumdadır. Klasik faslın yapı taşları olan beste, kâr, aksak semâî ve yürük semâî formlarının da, toplamda 15 eserle tüm eserlerin yaklaşık yarısı olduğu hesaba katıldığında, azımsanmayacak sayıda olduğu ifade edilmelidir. Daha önce değinildiği üzere Dede Efendi'nin II. Mahmud için yaptığı sultânîyegâh faslı, medhiye eserler içinde yegâne tam takımdır. Öztuna'nın ifâdesine göre Hacı Sadullah Ağa arazbâr-bûselik faslını III. Selim'in cülûsu münâsebetiyle 1789'da yapmıştır (1969, s. 195). Ancak bu takımın güftelerine bakıldığında medhiye olarak tasnif edilebilecek metinler olmadığı görülmektedir. Şayet Öztuna'nın dediği gibi bunlar cülûs şerefine yapıldıysa bile güftelerinde açıktan sultana gönderme taşımayan eserlerdir ve bu yüzden burada değerlendirmeye alınmamıştır.

Medhiyelerinin biçimsel özelliklerinin yanı sıra bazı eserler için, bestenin hangi padişah için yazıldığı bilinmektedir. Buna göre III. Selim ve II. Mahmud'a ithaf edilen medhiyelerin oranları şu şekildedir:

Tablo 6

Medhiyelerin İthafa Göre Analizi

İthaf	Adet	Yüzde
II. Mahmud	12	80
III. Selim	3	20
Toplam	15	100

Genel olarak Osmanlı/Türk Müsikîsi geleneğinde eserlerin beste tarihlerini belirleyecek veriye ulaşmak pek mümkün değildir. Bu sebeple tespit edilen 35

medhiye arasından ancak 15 eserin hangi sultana atfen yapıldığı bulunmuştur. Bu süreçte bestecilerin biyografik bilgilerinin tahlil edilmesi ve güftelerdeki unsurların değerlendirilmesi yolu izlenmiştir. Eldeki verilere göre II. Mahmud için yapılan eserler III. Selim'e ithaf edilenlere göre oldukça fazla sayıdadır.

III. Selim ve II. Mahmud devrinde medhiye olarak bestelendiği tespit edilen 35 eserin biçimsel analizi neticesinde ortaya çıkan sonuç bu türden eserlerin devrin nitelikli mûsikî çizgisinin bir parçası olarak oluşturulduğu şeklindedir. Zira bu eserlerde ağırlıklı olarak kullanımı mahâret ve çaba isteyen makam, usûl ve formların tercih edildiği görülmektedir. Bu eserler minnet duygusuyla adeta bir görev gibi çok sayıda üretilmiş ya da hâmiye ulaştırılmak istenen mesaj için alelusûl bestelenmiş eserler değildir. Bu iddia medhiyelerin güfteleri incelendiğinde daha da netleşecektir.

Medhiyelerin Güfteleri

İktidar-müzisyen ilişkisi açısından önemli ipuçları barındıran medhiyelerin biçimsel özellikleri kadar güfte içerikleri de incelenmeye değerdir. Bu kısımda medhiyelerin metinleri ortaya konacak ve bu sayede mûsikîşinasların hâmîlerine karşı nasıl bir dil ve üslup kullandıkları, teşekkür ve taleplerini nasıl sundukları, eserlerinde hangi konuları ele aldıkları tespit edilmeye çalışılacaktır.

Daha önce de belirtildiği gibi notasına ve güftesine ulaşamayan 5 eser analize dâhil edilememiştir. Ayrıca repertuarda Kemânî Mustafa Ağa'ya ait gözükten, Hızır İlyâs'ın Hızır Ağazâde Saîd Bey'in bestesi olduğunu kaydettiği "*Şâhım nice ben olmayım eltâfına meftûn*" eseri medhiye listesinde iki kayıtlı gösterilmişti. Güfte analizinde bu mükerrer metin tek kalemde değerlendirilecektir. Dolayısıyla tetkike tâbi 29 güfte bulunmaktadır. Eserlerin farklı nota nüshaları taranıp varsa Osmanlıca metinli notalardaki güfteler esas alınmış, diğer versiyonlardaki ifâdeler notlarla gösterilmiştir.

Hâfız Hızır İlyâs Ağa *Letâif*'te II. Mahmud'un huzurunda kendisi için bestelenmiş iki adet medhiyenin icrâsını aktarmaktadır. Bunlardan ilki Hâsodalı Şâir Râsih Efendi'nin kardeşi Seferli Odası ağalarından çavuş mülâzimi Tanbûrî İzzet Efendi'ye ait

Âlem eknûn heme müstağrâk-ı eltâf-ı ni'am

*Şode der-sâye-i şâhenşeh-i Mahmûd-şiyem*²

beytinin Çavuş Şâkir Ağa tarafından yapılan bestenigâr makamındaki bestesidir. Günümüze ulaşamayan bu beste, Bahâriye Kasrı'na yapılan 8 Cemâziyelâhir 1229 [28 Mayıs 1814] tarihli biniş esnasında sultanın huzurunda okunmuştur. Hızır İlyâs'ın ifâdelerinden bu eserin ilk kez seslendirildiği anlaşılmaktadır. Eserini "*resîde-i sem'-i şehriyârî olmak emeliyle*" [padişaha dinletmek için] Şâkir Ağa bizzat okumaktadır.

² "Sultan Mahmud'un sayesinde bütün âlem lütuflara, güzelliklere ve iyiliklere gark oldu."

Hızır İlyâs'ın, bu esnada Şâkir Ağa'ya tanburuyla refâkat eden Numan Ağa'nın “*biraz bâlâ-pervâz*” [kendini olduğundan yüksek makamda gösterecek şekilde gururlu] görüldüğünü ifâde etmesi, onun Şâkir Ağa'nın medhiyesi neticesinde göreceği iltifata, icrada gösterdiği üstünlükle hissedâr olmak istediği şeklinde yorumlanabilir. Nitekim Numan Ağa çabasının karşılığında tebrik edilmiştir. Medhiyenin esas sâhipleri İzzet Efendi ve Şâkir Ağa'nın ise “*ihsân-ı bî-pâyân resîde ve lezzet-i âsâr ve eş'ârı ikisi birden çeşîde eyledikleri*” [sonsuz ihsan görerek ikisi de beste ve güftelerinin lezzetini tattıkları] görülmektedir (2011, s. 81). Burada eserin sâhipleriyle icracıları arasında ihsan açısından farklı bir muamele uygulandığı görülmektedir. Bu örnek için medhiye üretiminin takdirde öncelik kazandırdığı söylenebilir.

Letâif'te medhiye olarak sınıflandırılabilen diğer eser 29 Cemâziyelâhîr 1231 [27 Mayıs 1816] günü Bebek Köşkü'ne yapılan rikâb merasiminde okunmuştur. Hızır İlyâs'ın (2011) kaydına göre güfte ve bestesi Hızır Ağazâde Saîd Beyefendi'ye ait şarkının kaynakta yer alan sözleri şu şekildedir (s. 119):

Şâhım nice ben olmayım eltâfına meftûn

Şâdî-i cihân lutf-i hümayûnuna merhûn

Şarkının II. Mahmud'a övgü olarak yazıldığı belirtilse de makamına ya da icrâsına dâir detaylar yer almamaktadır. İlyâs Ağa'nın genelde refâkat eden isimleri ve makam bilgilerini aktardığı düşünüldüğünde bu eserin, sâhibi Saîd tarafından yalnız okunduğu veya irticâlen seslendirildiği tahmin edilebilir. İcrânın ardından ihsan ve takdire dâir bir bilgi bulunmamaktadır.

Repertuarda aynı güfteden Kemânî Mustafa Ağa adına kayıtlı şehnâz-bûselik ağır aksak bir şarkı tespit edilmiştir. Şâkir Ağa'nın kardeşi olan ve ağabeyi gibi Enderûn'dan yetişen Mustafa Ağa'nın 1840 civarında vefat ettiği tahmin edilmektedir. Dolayısıyla yukarıdaki güfteden kendisinin de II. Mahmud için bir beste yaptığı düşünülebilir. Yahut yukarıdaki eser zamanla Mustafa Ağa adına anılmaya başlanmıştır. Günümüze ulaşan bu eserin üç kıta olarak güftesi mevcuttur:

Şâhım nice ben olmayım eltâfına meftûn

Şâdî-i cihân lutf-i hümayûnuna merhûn

Her lâhza edersin kulun ihsân ile memnûn

Durdukca cihân ömr-i şerîfin ola efzûn

Devrinde senin kalmadı hiç merdüm-i nâ-kâm

Hep bendelerin matlabını eylediler râm

Adüvvânını kıldı nigeğin kahrile idâm

Durdukca cihân ömr-i şerîfin ola efzûn

Vassâfin iken ins ü melek ey şeh-i dâna

Mümkün mü efendim edeyim medhini inşâ

Her subh u mesâ âlemi adlin eder ihyâ

Durdukca cihân ömr-i şerîfin ola efzûn

Medhiye formu örnekleri arasında dikkati çeken bir husus repertuarda II. Mahmud adına kayıtlı eserlerin bulunmasıdır. Tespit edilebilen üç eser şunlardır: tâhir makamında ağır aksak şarkı “*Bulsun ikbâl devletin günden güne olsun küşâd*”, beyâtî makamında ağır aksak şarkı “*Ey şâh-ı cihân eyleye Hak ömrünü efzûn*” ve mâhur makamında düyek tavşanca “*Ne ararsam sende mevcut*”. İlk eserin güftesi şu şekildedir:

Bulsun ikbâl devletin günden güne olsun küşâd

Her ne eylersen irâde kıla Mevlâ bermurâd

Zevk u şevk ile safâda olasin her demde şâh

Ey cihânın cânı Hak itsin senin ömrün ziyâd

Sû-be-sû adl ile âfâka resîde şöhretin

Mahz-ı rahmetdir cihâne bu vücûd-i şevketin

Kimlerin ahzinde gördük şöyle bir emniyeti

Ey cihânın cânı Hak itsin senin ömrün ziyâd

Şarkının günümüze ulaşan tek versiyon notası üzerinde II. Mahmud yazılıdır ve güftekâra ait bir bilgi yoktur. Eser güftesi itibariyle devrin diğer medhiyelerine benzer ifâdeler –adâlet vurgusu, uzun ömür ve sıhhat temennisi, vs.– taşımaktadır. Şâyet gerçekten bu eser II. Mahmud’un bestesi ise padişahın böyle bir şarkı besteleme sebebi ne olabilir? Bu noktada akla gelen ihtimaller II. Mahmud’un eseri amcası III. Selim için bir övgü olarak yapması ya da III. Selim’e veya kendisine sunulan bir medhiyeyi bestelemiş olmasıdır. Eğer III. Selim için yaptıysa padişahın vefatında 23 yaşında olan II. Mahmud’un amcasının sağlığında besteyi yapmış olması gerekmektedir ki bu durum mümkündür. Diğer ihtimal olan II. Mahmud’un kendisi için yazılan bir kasîdeyi bestelemesi, bir taraftan sultanın kendisini methetmesi anlamına gelebileceğinden düşük bir olasılık da olsa ihtimal dâhilindedir. Eserler başka bir besteciye ait olup zamanla sultanın kaydına geçirilmiş de olabilir.

II. Mahmud bestesi olarak repertuarda yer alan ikinci medhiyenin güftesi şöyledir:

Ey şâh-ı cihân eyleye Hak ömrünü efzûn

Hem düşmen-i bedhânın ede reşkiyle mahzûn

Etmekdesin erbâb-ı dili lutf ile memnûn

Mes'ûd ola şâhım sana bu sûr-i hümayûn

Ettikçe münevver bu cihânı şâh-ı devrân

Leylâ gibi bir müyine bin cân ola kurbân

Bu mısraı hep bendelerin söylese şâyân

Mes'ûd ola şâhım sana bu sûr-i hümayûn

Güfteden hareketle şiirin bir düğün vesilesiyle kaleme alındığı söylenebilir. Yukarıda olduğu gibi bu şarkının da II. Mahmud'a sunulan tebrik ve dua mahiyetli bir şiirin padişâh tarafından bestelenmesiyle ortaya çıktığı tahmin edilebilir. Öztuna bu eserin III. Selim'e medhiye olarak II. Mahmud tarafından yapıldığını aktarmaktadır (1969, s. 2). Ancak İbnülemin bu bestenin II. Mahmud'a ait olduğuna şüpheli yaklaşmaktadır (İnal, 1958, s. 218).

Sultanın bestesi olarak kayda geçen üçüncü eserin güftesi şu şekildedir:

Ne ararsam sende mevcut

Zevk mevsimi etti vürûd

Şâh-ı cihân oldu hoşnud

Zevk mevsimi etti vürûd

Zevk eylesen çok görmez el

Bu âna dek kırmadın tel

Olmaz sana kimse engel

Zevk mevsimi etti vürûd

Güfte olarak diğerlerinden hafif kalan bu eserin formu bazı notalarda tavşanca olarak geçmektedir. Öztuna, yukarıdaki şarkı gibi bu bestenin de II. Mahmud tarafından III. Selim'e medhiye olarak yapıldığı kanısındadır (1969, s. 2).

Bugüne ulaşan repertuarda, döneme ait medhiyeler arasında Dede Efendi'ye ait olanlar nicelik ve nitelik olarak önde gelmektedir. Çeşitli makam ve formdan 13 medhiyesi bulunan

Dede'nin özellikle sultânîyegâh faslı seçkin bir takımdır. Bu fasıl ayrıca medhiyeler arasında beste, kâr ve semâîleriyle yegâne eksiksiz fasıldır. II. Mahmud için yapıldığı kaydedilen bu faslın, kuvvetle muhtemel, güfteleri de Dede'ye ait olup şu şekildedir:

I. Beste

Misâlini ne zemîn ü zamân görmüşdür

Nazîrini ne mekîn ü mekân görmüşdür

O mihr-i burc-ı adâletsin ey mâh-ı devrân³

Ne bir adilini çeşm-i cihân görmüşdür

II. Beste

Cân ü dilimiz lutf-i kerem kâr ile ma'mûr

Güftâr-ı şeker-handî eder âlemi mecbûr

Emsâlini göz görmedi gûş etmedi âlem

Dâim ede Hak zât-ı sühandânını mesrûr⁴

Ağır semâî

Nihân etdim seni sînemde ey mehpâre cânımsın

Benim râz-ı derûnum sevdiğim dilber nihânımsın

Gönül sende gözüm hâk-i derinde meh-i devrân⁵

Benim cân ü cihânım rûz u şeb vird-i zebânımsın

Yürük semâî

Şâd eyledi cân u dilimi rûh-i revânım⁶

Kurbân edeyim râhına nakd-i dil ü cânım

İhsânına mümkün mü teşekkür edebilmek

Tâ'dâd edemez serde hezâr olsa zebânım

3 "Mâh-ı devrân" ifadesi yerine "şeh-i devrân" da geçmektedir (Öztuna, Dede Efendi, 1996, s. 166).

4 İlk mısradaki "kerem kâr" yerine "şehenşâh", son mısradaki "zât-ı sühandânını" yerine de "kalb-i hümâyûnunu" geçmektedir (Öztuna, 1996, s. 167).

5 "Meh-i devrân" ifadesi yerine "şeh-i devrân" da geçmektedir (Öztuna, 1996, s. 167).

6 "Rûh-i revânım" ifadesinin yerine "şâh-ı cihânım" tamlamasının geçtiği versiyonlar mevcuttur (Öztuna, 1996, s. 167).

Behar'ın ifâdesine göre Dede'nin bizzat kaleme aldığı bu güfteler II. Mahmud'a açık birer mehtiyedir (2010, s. 44). Sultana duyulan muhabbetin ifâde edildiği, cömertliğine ve idarî becerisine övgülerin sunulduğu bu eserlerin melodik açıdan da devrinin geleneksel üslubunun seçkin birer örneği olduğu ifâde edilmelidir. Konunun sınırları aşsa da yeri gelmişken şu mukâyeseye yer verilmelidir. Bilhassa XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı müziği etkisi ve yabancıların padişâhlara sundukları marş benzeri eserlerin yaygınlaşmasıyla, Osmanlı bestecileri için medhiye sunmak bir vazife ve mecburiyet hâline gelmektedir.⁷ Güfteleri itibariyle birbirinin tekrarı basit ifâdelere rastlanılan bu tip eserlerin melodik yapısı da marş tarzında, küçük usûller ve birkaç makam dâiresinde üretilmiştir. Medhiye bestelemenin henüz vazife addedilmediği, müzik eserinin mânâ ve şekil yönünden “güzelliği”nin değil de hangi amaca yönelik olduğunun önemsendiği bu devrin öncesine ait olan sultâniyegâh fasıl, bu açıdan da sembolik bir değere sâhiptir. Başka bir ifâdeyle Dede'nin bu fasıl, bir mecburiyetin eseri olmaktan çok, muhabbetin bir sonucudur. Padişâh ile müzisyenin yakın ilişkisinin zarif bir dışa vurumudur.

İsmail Dede'nin hayatının kaleme alındığı eserlerde ilk besteleri arasında sayılan ve kendisine ihsanda bulunarak onu saray hânendeleri arasına alan III. Selim'e bir teşekkür olduğu kaydedilen (Yektâ, 2000, s. 149) sûzinâk bir eser vardır:

Müştâk-ı cemâlin gece gündüz dil-i şeydâ

Etti nigâh-ı âtîfetin bendeni ihyâ

Mesrûr ede Hâk kalb-i hümayûnunu dâim⁸

Ed'iyye-i hayrın dil ü cânında hüveydâ

Gerçekten de güfte bu iddiayı doğrular mahiyettedir. Metinde minnet ve teşekkür vurgusu ön plandadır.

Dede Efendi'nin medhiyeleri arasından kime ithaf edildiği saptanabilen son eser ferahfezâ makamındaki kârdır:

Kasr-ı Cennet havz-ı kevser âb-ı hay

Zevk-i sohbet kûşe-i hey yâr hey

Görmemişdir böyle cây-i bî-bedel

Kayser ü Fağfûr u Cem Kâvus u Key

Pâdişâhım ömrün efzûn ede Hak

Rûz u şeb virdim budur mânend-i ney

⁷ Batılı besteciler ve Osmanlı hânendânıyla ilişkileri için bkz. (Eğecioglu, 2012).

⁸ “Kalb-i hümayûnunu” yerine “zat-ı kerem-kârını” da geçmektedir (Öztuna, 1996, s. 198).

Ferahfeza makamının Dede ile II. Mahmud arasında özel bir yeri olduğu, sultanın bu makamdan Dede'ye fasıl ve Mevlevî âyini sipariş ettiği bilinmektedir. Buradan yola çıkarak bu eserin de II. Mahmud'a atfen yapıldığı düşünülebilir. Güftenin yeni bir kasrın tebriki için yazıldığı anlaşılmaktadır.

Hamâmîzâde İsmail Dede'ye ait 13 medhiyeden 7'sinin muhatabı bilinmemektedir. Ancak İbnülemin'e göre bu eserlerden bûselik makamında olanlar II. Mahmud'un kızı Sâliha Sultan'ın (ö. 1843) düğünü sebebiyle yapılmıştır (İnal, 1958, s. 146–147). Bûselik eserlerin güfteleri şu şekildedir:

Bûselik remel beste

Olduk yine bu şevk ile mesrûr u meserret

Lebrîz-i sîrûr etti dili sîr u meserret

Âlemde keder kalmadı sâyende efendim

Her rûz u saîd ü şebidir nûr u meserret

Bûselik hafif kâr

Sûr-i şâhî eyledi âlâmı tay

Nağmesâz oldu gönül hey yâri hey

Bu donanma-yı ferahzâda cihân

Neş'esinden cûş eder mânend-i ney

Âsumândan tâ bu sîrun seyrine

Verd-i hurşid encüm-i nâhid-i pey

Dem bu demdir zevk u şevkinden gönül

Kâre ağâz eylesin mânend-i ney

Bûselik yürük semâî

Dehr olmada bu sîr ile mamûr u meserret

Olsun dil-i şâhânede pür nûr u meserret

A'dâsını berbâd ü perîşan ede Mevlâ

Dâim ede Hak zâtını mansûr u meserret

Gerçekten de güftelerde sûr (düğün) vurgusu ön plandadır. İbnülemin'in aktardığına göre Dede Efendi, Müşir Halil Rıfat Paşa (ö. 1856) ile Sâliha Sultan'ın sûr-i humâyunu esnasında sarayda okunmak üzere bazı yeni parçalar bestelemeye memur edilmiştir. II. Mahmud'un sevdiği makamlardan bûselik makamında sözleri de Dede'ye ait olan bu üç eserin yanı sıra faslın diğer eserleri de Dellalzâde İsmail tarafından bestelenmiştir. İbnülemin'e göre padişah, huzurunda okunan bu eserlerden memnun kalarak Dede ile arkadaşlarına ihsanlar vermiştir (İnal, 1958, s. 146–147). Müellif bu hâdise için kaynak belirtmemekte ve tarih olarak da 1832 senesini vermektedir. Ancak Sâliha Sultan ile Gürcü Halil Rıfat Paşa'nın düğünü 1834 yılında gerçekleşmiş, bu düğünün anlatıldığı sûrnâmeler kaleme alınmıştır (Şeyhizâde, 1995).

İsmail Dede'nin geriye kalan 4 medhiyesi şunlardır:

Şevkefzâ çenber beste

Ermesin el o şehin şevket-i vâlâlarına

Esmesin bâd-ı keder serv-i dilârâlarına

Zâtı mahfuz ola dâim nazar-ı pür şerden

Bakmasın ayn-ı adîv rûy-i mücellâlarına⁹

Rehâvî düyek şarkı

Ey bülend-ahter meh-i sâhib-kerem

Bin yaşa ömründe sen hiç çekme gam

Nâzım-ı âlem sana olmuş alem

Bin yaşa ömründe sen hiç çekme gam

Hisar-bûselik ağır semâî

Ey hümâ-yi pâdişâhî ber-ser-i bâlâ-yı tû

Âb-ı rûy-i saltanat-ı an şevket-i vâlâ-yi tû

Re'y-i tedbîr-i tû şâha ukde-i müşkil küşâ

Tîğ-i âlemgîr-i tû re'y-i cihân-ârâ-yi tû

Sûzidîl aksak medhiye

Ey pâdişâhım şâd ol efendim

⁹ Farklı notalarda son mısradaki “mücellâ” kelimesi yerine “muallâ” ve “dilârâ” da geçmektedir.

İhsân senindir şâd ol efendim

Fermân senindir devrân senindir

İhsân senindir şâd ol efendim

Dede Efendi'nin sûzinâk bestesi dışında III. Selim'e ithafen yapıldığı tespit edilen diğer iki eser Hacı Sadullah Ağa'ya aittir. Bu tespit Sadullah Ağa'nın 1808'de, yani Selim-i Sâlis'le aynı sene vefat etmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Listede yer alan diğer bestekârlar için vefat tarihinden hareketle böyle bir saptama yapılamadığından III. Selim için kaleme aldığından emin olunan medhiyeler bu sayıda kalmıştır. Hacı Sadullah'ın ilk eseri hicazkâr makamında devr-i kebîr bestenin güftesi şöyledir:

Ey şehenşâh-ı cihân-ârâ-yı nev tarz-ı usûl

Nev-be-nev âsâr-ı lutfun hayretefzâ-yı ukûl

Taht-ı âlî baht-ı şâhî buldu zâtınla şeref

Hep bula ömr-i firâvân ile dilhânın husûl

Osmanlı modernleşmesinin öncü isimlerinden olan III. Selim'in yenilik arayışları bu medhiyede “nev tarz-ı usûl” olarak zikredilmiş görünmektedir. Yine ikinci mısradaki sultanın yeni eserlerinin akıllarda hayranlık uyandırdığı ifade edilmiştir. Buradan hareketle Sadullah Ağa'nın padişahın yenilikçi uygulamalarına destek verdiği düşünülebilir. Şayet böyleyse Sadullah Ağa'nın yalnız olmadığı, devrin sanatkârları arasından söz gelimi Şeyh Gâlib gibi isimlerin III. Selim'in Nizâm-ı Cedîd hareketini savunduğu hatırlatılmalıdır (Dilçin, 2011, s. 491).

Hacı Sadullah'ın diğer eseri şu şekildedir:

Şâhım hemîşe lûtfun umar bu fûtâdecik

Himmetle bunda ferze çıkar bir piyâdecik

Çok çok niyâz bûs-i rûh et at sür üstüne

Filvâki öyledir alagör bir ziyâdecik

Ferz satrançta vezir demektir. Piyâde ise piyon için kullanılmaktadır. Oyundaki piyonun vezire dönüşebilmesi ve at sürmek gibi konularla idarî mahârete gönderme yapılmış olmalıdır.

Enderûn'da yetişen ve sarayda uzun yıllar geçiren isimlerden Numan Ağa'ya ait 4 medhiye saptanmış olup bunlardan biri Öztuna (1969) tarafından zikredilen ancak notasına ulaşılamayan “*Sen ey şâh-ı cihân-ârâ*” eseridir (s. 106). Rehâvî şarkısı ise şöyledir:

Ey nev-civânım şevketin

*Lûtf ile her dem şöhretin*¹⁰

Dünyaya hüsn ü himmetin

Çoktur bu lûtf u nimetin

Oldu Çerâğanın çerağ

Eltâfını eyler bu çağ

Ta'rif olunmaz bağ u dağ

Bilmez mi kadr ü kıymetin

Kasr-ı şîtâda dâima

Alafrangalı hava

Muzikalar versin sadâ

Olsun safâlar ülfetin

Güftede alışlagelen övgülerin ötesinde esas ilgi çekici olan Numan Ağa'nın alafranga müziğe yaklaşımıdır. Padişaha muzikalar eşliğinde safâlar dilenmesi, Numan Ağa'nın bir anlamda müzikteki değişimlere olumlu yaklaştığı şeklinde yorumlanabilir.

Numan Ağa'ya ait diğer bir medhiye muhayyer-sünbüle makamındaki şarkıdır:

Ey şâh-ı iklim-i vefâ

Sâyendedir zevk u safâ

Eltâfını gördükçe ben

Yüzler sürüp geldim sana

A'dâyı makhûr eyledin

Dünyâyı mesrûr eyledin

Dil şehri pek vîrân idi

Lutfunla ma'mûr eyledin

Güftenin Saîd adlı bir şâire ait olduğu kaydedilmiştir. Daha evvel bahsi geçen eserlerin çoğu için güftelerin besteciler tarafından kaleme alındığı tahmin edilmektedir. Gerçekten de büyük çoğunluğu aynı zamanda şâir olan bu besteciler için burada yer

¹⁰ Başka bir notada "Adl ile" geçmektedir.

verilen medhiyeler gibi çok zorlayıcı ve karmaşık olmayan metinlerin yazılması mümkün görünmektedir. Ancak pekâlâ başka şâirlerin medhiyelerini de güfte olarak kullanmış olabilirler. Bu noktada şu mukayese yapılabilir: Bilhassa Abbâsî döneminde bir medhiyenin yaygınlaşması ve yüksek takdir kazanması için şâiri tarafından bir müzisyene besteletilmesine dâir yaygın örnekler bulunmaktaydı (Sawa, 1989, s. 134). Ancak burada ele alınan medhiye güftelerinin büyük çoğunluğunun eserin bestekârı tarafından kaleme alındığı düşünülürse Osmanlı mûsikî geleneğinde ortak bir çıkar için ya da şiirin yaygınlaşmasını sağlamak adına medhiye özelinde güftekâr ile bestekârın birlikte çalıştıklarına dâir bir gösterge yoktur. Dolayısıyla medhiye özelinde güftekâr ve bestekâr ilişkisinin ortak çıkarlar için kurulup kurulmadığı bilinmemektedir.

Numan Ağa'ya ait son eser:

Ey şehenşâh-ı zamânsın

Bâis-i emn ü emânsın

Şübhesiz sâhib-kıransın

Nâzım-ı milk-i cihânsın

Acem-aşîran makamındaki bu medhiye melodik olarak marş benzeri bir yapıdadır. Eserdeki vurgular ve atlamalı sesler bu havayı hissettirmektedir. Numan Ağa'nın yukarıdaki eserinde alafranga havalara ve muzıkaya karşı tepkili olmadığı daha önce görülmüştü. Bu medhiye de bu tasdikin müzikal olarak ifâdesi gibidir.

Numan Ağa gibi uzun yıllar Enderûn'da bulunmuş Şâkir Ağa'nın yukarıda *Letâîf*'ten aktarılan medhiyesine ilâveten 3 eseri daha bulunmaktadır. Öztuna'nın ansiklopedisindeki ilgili maddede de medhiye olarak kayıtlı (1969, s. 266) bu eserlerden ilki Evc makamındaki şarkıdır:

Ey şâh-ı felek kevkebe-i devrân senindir

Ey mihr-i melek dâire-i meydân senindir

Eyvân u dil ü dîdede divân senindir

Vâbeste cihân emrine fermân senindir

Fermân senin kul senin ihsân senindir

Yine ağır aksak semâî usûlündeki şedaraban şarkısı şöyledir:

İhtirâ-ı hazret-i şâh-ı cihândır bu binâ¹¹

Resmî a 'lâ tarzı bâlâ mevkii rahatfezâ

¹¹ Bu mısra başka bir notada "İhtirâ-ı tab-ı müstesnâsıdır bu hoş binâ" şeklinde geçmektedir.

Yok yere etmem müdârâ ey şeh-i mülk-i atâ

Böyle bir cây-i muallâ varsa bir misli salâ

Bunca âsâr-ı güzînle müzeyyendir cihân

Revnâkiyle ser-te-ser hep oldu reşk-i gülsitân

Görmedim ben böyle bir dil-keş binâ hiç bir zamân

Böyle bir cây-i muallâ varsa bir misli salâ

Açık şekilde görülmektedir ki güfte yeni inşa olunan bir yapının tebriki için kaleme alınmıştır. Öztuna kaynak belirtmeksizin beste tarihi olarak Mayıs 1834’ü vermiştir (1969, s. 266). Güfte sâhibi ve hangi bina için yazıldığı tespit edilememiştir.

Şâkir Ağa’ya ait son medhiye nâdiren kullanılan makamlardan şevkâver makamındaki bir şarkıdır:

Şeh-i günc-i sahâvetsin sen ey şâh-ı kerem-kârım

Senin sâyende hiç kimse demez ki ben de bizârım

Senin zevkin için her gün benim hey hey demek kârım

Yürü meydân senindir bin yaşa şevketlû hünkârım

III. Selim’in musâhiblerinden bir dönem müezzinbaşılık da yapmış Kemânî Ali Ağa’ya ait iki medhiye tespit edilmiştir. Tarz-ı nevin makamında ve ağır aksak semâî usûlündeki ilk eserin güftesi:

Ey şâh-ı vefâ güster-i lutf-i himem-ârâ

Evreng-i adâletde bulunmaz sana hem-pâ

Ben nice senin itmeyim evsâfını ifşâ

Şâhım kulunu lutfun ile eyledin ihyâ

Ali Ağa’nın diğer eseri arazbar-bûselik makamındaki düyek şarkıdır:

Şâhım senin dâim hemân

Müzdâd ola zevk u safân

Budur duâ-yı bendegân

Müzdâd ola zevk u safân

Nâzik tenin dert görmesin

Gelsin neşâd gam görmesin

Mevlâm keder göstermesin

Müzdâd ola zevk u safân

Bu iki eser de içerik olarak diğer medhiyelerle benzerlik göstermektedir. Kemânî Ali Ağa'nın bu eserleri yazmasındaki sebeplere dâir elimizde veri bulunmamaktadır. Ancak Hızır İlyas'ın *Letâîf*'te aktardığı bir olayla burada bir bağlantı kurulabilir. Buna göre 15 Ramazan 1232 [29 Temmuz 1817 Salı] tarihinde âdet olduğu üzere sarayda yapılan Hırka-i Saadet ziyareti sonrası hazineli ağalardan Başçavuş Kemânî Ali Ağa “*Bize izin ne lâzım*” diyerek izinsiz şekilde sarayı terk etmiş ve Tophane civarına “*bî-pervâ*” [izinsiz] gitmiştir. Oralarda oruçlu hâliyle serseri gezerken tebdil olarak dolaşmakta olan II. Mahmud’a tesadüf eder. Tanımadığı için de kendi halinde oradaki gezintisini biraz da lakayt tavırlarla sürdürür. Hemen müdahale edilmese de daha sonra saraydan sürülmüştür. Ancak bu durum çok uzun sürmeyecektir. Yedi sekiz ay sonra Ali Ağa'nın perişan durumda olduğu, “*Afv u safha muhtâc*” hâlde olduğu padişaha iletilince affedilip saraya dönmesine izin verilmiştir (2011, s. 142, 162). Hızır İlyas Ağa aktardıklarında böyle bir bilgiye yer vermese de Ali Ağa'nın yukarıdaki medhiyeleri besteleme sebepleri arasında bu bağışlanma rol oynamış olabilir.

Medhiye bestelerden güftesine yer verilecek son eser Hamparsum Limonciyan'a aittir. Ermeni asıllı bir bestekâr olan Hamparsum aynı zamanda kendi ismiyle anılan bir nota yazısını da ortaya koymuştur. Bu nota yazısını III. Selim'in teşvikiyle icâd ettiği aktarılmaktadır. Dolayısıyla sarayla bağlantısının olduğundan bahsedilebilir. Mâhur makamındaki aksak medhiyesinin metni şöyledir:

Ey şehinşâh-ı cihân ey pâdişâhım kâmrân

Zinet-ârâ bir serîr-i devlet-i Osmâniyân

Bu cülûs u mehvenet me'nusla ey şâh-ı cihân

Çok yaşa ey pâdişâhım devletinle bin yaşa (Âmin)

Özcan, Hamparsum'un vefat tarihini 29 Haziran 1839 olarak kaydetmiştir (2003, s. 192). Güftede cülûstan bahsedildiği için eserin, tahta geçişi 28 Temmuz 1808 ve vefatı 1 Temmuz 1839 olan II. Mahmud için bestelendiği düşünülebilir. Diğer bir ihtimal 1768 doğumlu olan ve III. Selim'in tahta geçişinde (7 Nisan 1789) yirmili yaşlarında bulunan Hamparsum'un eseri III. Selim için yapmış olmasıdır. Eserin melodik yapısı incelendiğinde ustalık isteyen bir ürün olduğu göze çarpmakta ve Hamparsum'un ilerleyen yaşlarına ait olduğu ihtimali güçlense de hangi padişâh için bestelendiğine dâir kesin bir sonuç bulunamamıştır.

Medhiye Güftelerinde Yer Alan Temalar

Medhiyelerin güftelerini sıraladıktan sonra, bu noktada hangi temaların ön planda olduğu ve içerik olarak ne tip unsurların güftelerde yer aldığı analiz edilecektir. Bunun için temel bazı konular tespit edilmiştir. Medhiye güftelerinde tespit edilen üç temel tema vardır: Dua, övgü ve tebrik. Dua başlığı altında “Saâdet dileme”, “Uzun ömür/saltanat temennisi” ve “Şerden/düşmandan korunma” şeklinde üç alt konu tespit edilmiştir. Diğer bir ana başlık olan Övgü kategorisi altında “Düşmana üstünlük”, “Emsalsiz olma”, “Adâletli olma/yönetim becerisi”, “Lutufkâr/cömert olma” ve “Tüm âleme/cihâna iyilik saçma” alt temaları oluşturulmuştur. Tebriklerin yer aldığı güfteler içinse çeşitleri belirlemek için “Sûr”, “Cülûs” ve “Bina” olmak üzere üç kategoriye yer verilmiştir. Bu üç temel kategori ve alt başlıklarının haricinde kalan temalar için de “İhsân / atıyye”, “Dâima duacı / kulu olma” ve “Muhabbet ifâdeleri” başlıkları sunulmuştur. Bu başlıklar güftelerdeki unsurlardan hareketle hazırlanmış olup farklı bakış açılarıyla ele alınmaları, güftelerin daha geniş ya da dar çerçeveden değerlendirmeye tabi tutulmaları elbette mümkündür.

Söz konusu tema başlıklarına göre güfteler değerlendirildiğinde aşağıdaki tablo ortaya çıkmaktadır:

Tablo 7

Medhiye Güftelerinde Yer Alan Temalar

	Dua				Övgü		Tebrik		Diğer						
Tema	Saâdet dileme	Uzun ömür/saltanat temennisi	Şerden/düşmandan korunma	Düşmana üstünlük	Emsalsiz olma	Adaletli olma/yönetim becerisi	Lutufkâr/cömert olma	Tüm âleme/cihâna iyilik saçma	Sûr	Cülûs	Bina	İhsân / atıyye	Dâima duacı / kulu olma	Muhabbet ifadeleri	Toplam
Eser															
Âlem eknûn heme müstağrâk-ı	*	*			*	*	*	*							2
Bulsun ikbâl devletin günden	*				*		*	*							5
Can ü dilimiz lûtf-i keremkâr ile	*				*		*	*							4
Dehr olmada bu sûr ile mamûr	*		*						*						3
Ermesin el o şehin şevket-i	*		*												2
Ey bülend-ahter meh-i sâhib	*	*					*	*							4
Ey hüma-yi pâdişâhî ber-ser-i				*	*		*	*							3
Ey nev-civânım şevketin	*				*		*	*			*				5
Ey pâdişâhım şâd ol efendim	*						*	*				*			3
Ey şâh-ı cihân eyleye Hak ömrün	*	*	*				*	*	*				*	*	8
Ey şâh-ı felek kevkebe-i devrân						*	*	*				*		*	4
Ey şâh-ı iklim-i vefâ				*			*	*						*	4
Ey şâh-ı vefâ güster-i lutf-i					*	*	*	*					*		4
Ey şehenşâh-ı cihân-ârâ-yı nev		*				*	*	*							4
Ey şehenşâh-ı zamânsın					*	*	*	*							3
Ey şehinşâh-ı cihân ey pâdişâhı		*					*	*		*					3
İhtirâ-ı hazret-i şâh-ı cihândır bu					*		*	*			*				4

Tablo 7

Medhiye Güftelerinde Yer Alan Temalar

	Dua		Övgü		Tebrik		Diğer		
Tema	Saâdet dileme	Uzun ömür/saltanat temennisi	Şerden/düşmandan korunma	Düşmana üstünlük	Emsalsiz olma	Adaletli olma/yönetim becerisi	Lutufkâr/cömert olma	Tüm âleme/cihâna iyilik saçma	
Eser									
Kasr-ı Cennet havz-ı kevser âb	*				*			*	4
Misâlini ne zemin ü zamân					*	*			2
Müşâk-ı cemâlin gece gündüz	*							*	3
Ne ararsam sende mevcut					*	*			3
Nihân ettim seni sinemde ey								*	2
Olduk yine bu şevk ile mesrûr							*	*	2
Sûr-i şâhî eyledi âlâmı tay							*	*	3
Şâd eyledi cân ü dilimi şâh-ı					*		*		4
Şâhım hemîşe lûtfun umar bu			*			*	*		2
Şâhım nice ben olmayım eltâfına		*		*	*	*	*	*	7
Şâhım senin dâim hemân	*		*					*	3
Şeh-i günc-i sahâvetsin sen ey		*			*	*		*	4
Toplam	10	8	5	3	12	9	13	18	104

Temalar toplam kullanım sayılarına göre sıralandığında şu dağılıma ulaşılmaktadır:

Tablo 8

Temaların Kullanım Sayıları ve Oranları

Tema	Adet	Yüzde
Tüm âleme/cihâna iyilik saçma	18	17,3
Lutufkâr/cömert olma	13	12,5
Emsalsiz olma	12	11,5
Saâdet dileme	10	9,6
Adaletli olma/yönetim becerisi	9	8,7
Muhabbet ifâdeleri	8	7,7
Uzun ömür/saltanat temennisi	8	7,7
Dâima duacı / kulu olma	5	4,8
İhsân / atıyye	5	4,8
Şerden/düşmandan korunma	5	4,8
Sûr tebriki	4	3,8
Bina tebriki	3	2,9
Düşmana üstünlük	3	2,9
Cülûs tebriki	1	1,0
Toplam	104	100

Tablolar incelendiğinde “Tüm âleme/cihâna iyilik saçma” övgüsünün 18 adet (%17,3) ile en çok işlenen tema olduğu görülmektedir. İnalcık’ın Osmanlı sultanlarının en çok tercih ettikleri unvan olarak “padişâh-ı âlempenah”ı kaydettiği (1994, s. 11) hatırlatılacak olursa bu temanın ön planda oluşu daha anlamlı hâle gelmektedir. Kendilerini “şahsında

bütün dünyanın himâye bulduğu evrensel hükümdar” pozisyonunda gören sultanlar için yazılan medhiyelerde “Tüm âleme/cihâna iyilik saçma” vurgusunun öne çıkması şaşırtıcı değildir. Peşinden gelen temaların da ağırlıklı olarak övgü kategorisinde yer alan başlıklardan olduğu dikkat çekmektedir. Padişâha duanın ve onu methetmenin ön planda yer aldığı gözlemlenirken ihsan ile ilgili vurguların, sûr, cülûs ve bina tebriklerinin daha az tercih edildiği anlaşılmaktadır. Buradan hareketle bu dönemde yapılan medhiye bestelerin doğrudan bir isteği dillendirmek ya da somut bir olayı işlemek gibi faydacı bir tutumla oluşturulmadıkları sonucuna varılabilir. Daha önce Emevî ve Abbâsî sarayındaki hâmî-müziyen ilişkisinde konu edilen patrona niyetin ve talebin eserlerde doğrudan iletildiği durum bu devir için rağbet gören bir yol değildir. Daha açık bir ifâdeyle yukarıda incelenen eserlerin bestekârları sultanlarına ithafen yaptıkları eserlerde onların meziyetlerini dillendirmiş, kendilerine dâir meselelere medhiyelerinde yer vermemiştir.

Sonuç

Görüldüğü üzere medhiyeler yaşanan/yaşanacak olayları işlemek gâyesi taşımamaktadır. Düğün, tahta çıkma, savaş ve inşa olunan yeni yapılar gibi hâdiseler medhiye bestelerde nâdiren konu edilmiştir. Bu yaklaşımın Osmanlı’nın ilerleyen zamanlarında değiştiği görülmektedir. Esasen XIX. asırda devletlerin resmî ikonografya, debdebe ve sembolizme verdikleri ağırlığın bir yansıması olarak resmî müzik alanında milli marş benzeri eserler yaygınlık kazanmıştır. Osmanlı için bu durumun ortaya çıkışında Muzika-i Hümayun’un inkâr edilemeyecek bir katkısı vardır (Turan, 2004, s. 89). XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren medhiye ve duanâme formundaki eserlerde bâriz bir artış yaşanmıştır. Medhiye repertuarının büyük çoğunluğu bu döneme aittir. Batılılaşmanın etkisi ve yabancı bestekârların padişâhlara farklı vesilelerle yaptıkları eserlerin örnekliğiyle bazı Osmanlı bestecileri zamanla medhiye formuna ağırlık vermişlerdir. Bu sanatkârların büyük çoğunluğunun Muzika-i Hümayun çalışanı, yani bir anlamda devlet memuru olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Dolayısıyla maaşlı birer memur olan sanatkârlar için medhiye bestelemek neredeyse bir vazife hâline gelmiştir. Melodik açıdan genelde marşa benzeyen bu eserler cülûs yıldönümleri ve yeni bina inşaları gibi vesilelerle bestelenmiştir.

Sonuçta III. Selim ve II. Mahmud için bestelenen medhiyelerin güftelerinden hareketle yapılan değerlendirmeden çıkan netice bu tip eserlerde başlıca vurgunun hâmînin övülmesine dair olduğudur. Sultana dua ve övgü ön planda iken ihsan beklentisiyle yapılmış eserler ve düğün, cülûs gibi hadiselerin tebriki için yazılmış olanlar azınlıktadır. Osmanlı mûsikî hâmîliğinin seçkinliğinin bir göstergesi olarak medhiyelerin gerek güfte, gerekse beste açısından nitelikli eserler olduğu görülmektedir. XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren olduğu gibi medhiye güfte ve bestelerinde yer alan birbirinin tekrarı ifadeler bu devir için söz konusu değildir. III. Selim ve II. Mahmud devri medhiye besteleri devrin müzik zevkinin ve seviyesinin yansıdığı eserlerdir.

Received: February 27, 2017

Revision received: May 4, 2017

Accepted: May 24, 2017

OnlineFirst: July 28, 2017

Copyright © 2017 • Istanbul University Department of Sociology

tjs.istanbul.edu.tr/en

DOI 10.16917/iusosyoloji.331335 • June 2017 • 37(1)

Extended Abstract

The Relationship of Musician to Political Power in the Process of Modernization: The Eulogies Composed for Selim III and Mahmud II

Selman Benlioğlu¹
Marmara University

Abstract

The patronage system, which can be defined as support of an artist by a prosperous patron, has been one of the most important factors in ensuring the continuity of artistic production up to the modern market system. In the context of this relationship, artists have formed their artistic works through patron's pleasures and wishes in return for the support they receive. This study examines the relationship of sultans, who were major patrons of the Ottoman musical tradition, with the musicians around them through the composed eulogies (medhiye). It is limited to the reigns of Selim III and Mahmud II, who were also musicians. In spite of the prevalence in Ottoman poetry, examples of eulogies are limited in Ottoman music, with 35 composed eulogies having been found for this period. These musical works have been analyzed according to composer, mode (makam), rhythm (usûl), form, and dedication. Another dimension in this study is an evaluation of these eulogies' lyrics. After focusing on each set of lyrics, the texts have been examined according to the themes set out under categories such as prayer, praise, and greeting. Thus the subjects that are significant in the eulogies have been identified.

Keywords

Eulogy • Ottoman music • Patronage • Relationship of musician to political influence • Selim III • Mahmud II

¹ Selman Benlioğlu (PhD Candidate), Institute for Social Sciences, Marmara University, Göztepe Campus, Kadıköy, İstanbul 34722 Turkey. Email: selmanbenlioglu@gmail.com

Citation: Benlioğlu, S. (2017). Relationship between power and musician in the process of modernization: Composed eulogies for Selim III and Mahmud II. *Turkish Journal of Sociology*, 37, 45–74.



Patronage was one of the most important ways for artists to make a living in the Ottoman Empire, with its patrimonial structure where sovereignty, property, and community are considered to belong to the dynasty. As İnalçık (2003) pointed out, sultans are the leading patrons for higher culture in such societies. For the authority, patronage of the arts is regarded both as a source of prestige and a means of legitimacy, while being supported by a sultan affects an artist's reputation and subsistence. Thus the dualistic structure of the relationship of political power to artist emerges. Within this relationship, artists ensure continuity of support and express loyalty and affection through the gifts they present to the patron. In the Ottoman musical tradition, eulogies that were composed have emerged as compositions of lyrics praising sultans and the main gifts of musicians to their patrons.

Poems written for religious or political power-holders/central figures, which are generally formed in the style known in Turkish as *kaside*, are defined as eulogies (*medhiye*) in the literature (Pala, 1989, p. 327). A *medhiye* is also considered a form of music due to the fact that musical forms were often named according to literary forms (Öztuna, 1969, p. 16). However, other studies in the literature on Ottoman/Turkish music have not mentioned eulogies as a form of music (Özkan, 2006; Yavaşca, 2002). Probably, the rareness of eulogies in repertoires has caused this situation.

When considering the Umayyad and Abbasid period, which saw intense relationships between musician and patron, a serious number of eulogies are seen to have been composed. For musicians, the eulogy played a key role in maintaining relational continuity with the patron and in asking for material support (Sawa, 1989, pp. 139-140). However, in terms of the Ottoman/Turkish music tradition, eulogies are rarely seen used for such pragmatic goals. Through the classification of "city" music, Ottoman musicians were usually provided with a non-musical career, and their relationships within the palace were of lower standing than those in Islamic palaces from the first period, or Western palaces in general. Nevertheless, eulogies can be found that were composed for sultans from the early period, such as Murad II and Mehmed II (Uslu, 2007). At this point, one can argue that the number of eulogies composed during the early period could have been much greater than the number found today. Even if this claim is accepted as true, the result is that these eulogies were not preferred works in the chain of transfer (*meşk*) and, thus, were unable to survive throughout the ages. At the very least, traditions do not see value in these types of works, for if they were found valuable they would have been transferred to the present.

Both Selim III and Mahmud II were critically important in Ottoman modernization. As such, evaluating the eulogies that were composed can guide one to certain results about the relationship of musician to political power during that period. Above all, the fact that both of these sultans were quite competent composers and musicians must

be pointed out. Despite the fact that finding composition dates or reasons for being composed is quite difficult for most of the works, 35 eulogies considered attributable to Selim III and Mahmud II have been found. These works have been classified according to title, composer, mode (*makam*), rhythm (*usûl*), form, and dedication .

When analyzing the composed eulogies according to composer, Hamâmîzâde İsmail Dede is seen to come in first with 13 compositions (37.1%), followed by Kemânî Mustafa Ağa, Numan Ağa, and Şâkir Ağa, each with 4 works (11.4%;). These musicians were closely related to the Ottoman palace and were employed in Enderûn. The greater number of compositions from palatial areas is a reasonable thing when one considers that eulogies express gratitude or are used to make a request. When examining compositions according to mode, 35 works turn out to be distributed into 24 different *makams*. Therefore, one can say a homogeneous distribution exists in general for the modes. The preferred *makams* were neither frequently used nor easily processed; they were modes with their own characteristics for original use, being relatively artistic. For instance none of these works used modes like *hicâz*, *uşşâk*, *hüseynî*, or *nihâvend*, which were commonly used in the Ottoman/Turkish music repertoire. Few examples exist of *makams* such as *acem-aşîran* and *mâhur*, which were widespread in the Western influence of the 19th century's second half. In terms of the preferred *makam* in these works, eulogies composed for and dedicated to the musician sultans Selim III and Mahmud II can be said to be distinguished compositions of the musical line of that time. The result is similar when analyzing eulogies in terms of rhythm (*usûl*). Although *düyek*, *ağır aksak semaî*, and *aksak semaî* are observed to have been relatively preferred, about a third of the compositions were also written in complicated rhythms that demand skill and concentration . When evaluating works in terms of musical form, the song (*şarkı*) form is most common, with 11 examples being found. One should note a total of 15 works (about half of all works) have been composed in *beste*, *kâr*, *aksak semaî*, and *yürük semaî* formats, which are elements of the Ottoman classical *fasıl*. Analyzing composers' biographical information and evaluating the lyrical elements of the eulogies show that 15 eulogies had been dedicated to Mahmud II and three to Selim III.

The formal features of works that contain important clues in terms of the relation of musician to political power are worth examining, as well as the context of the lyrics. Three basic themes are found in the lyrics of eulogies: prayer, praise, and greeting. Under the heading of prayer, three sub-headings were identified: wish for happiness, wish for long life/reign, and protection from the enemy. Under the second main heading of praise, the sub-themes have been determined as: supremacy in the face of the enemy, uniqueness, justice/management skills, generosity, and spreading goodness all over the world. Three categories exist for determining the variety of greetings that took place in the lyrics: ceremony, enthronement, and building. In addition to these

three basic categories and their subheadings, these works also present benefaction, always being prayerful, and expressing affection. When evaluating the eulogies' lyrics according to these thematic headings, the theme of spreading goodness all over the world is seen to be the most commonly used (18 times or 17.3%). İnalçık's (1994, p. 11) study noted that *Padişâh-ı Âlempenah* (the universal sovereign of a safe haven for everyone) is the most preferred title for Ottoman sultans. That this emphasis on the theme of spreading goodness all over the world occurs in eulogies is not surprising as they were written for sultans who thought of themselves this way. The themes' predominance of titles under the category of praise is worth noting. Prayers to and praise for the sultan were seen to have been in demand, whereas titles emphasizing benefaction, ceremonial greetings, enthronement, and structures were less preferred.

The results of this formal analysis of 35 works found to be composed as eulogies during the reign of Selim III and Mahmud II is that these kinds of works were formed as part of the skilled musical line of that time. Modes, rhythms, and forms that require mastery and effort are seen to have been mostly preferred in these works. The composed eulogies were neither created as a mission with a sense of gratitude nor as cursory compositions for delivering a desired message to the patron. When examining the eulogies in terms of lyrics, the compositions made during this period can be concluded to have not been formed using utilitarian attitudes, such as expressing a direct request or processing a concrete event. In other words, the composers of these works praised their sultans through eulogies dedicated to their patrons; they did not include personal issues in their works. This approach seems to have changed during later times in the Ottoman Empire. In the 19th century, works like national anthems became widespread in the field of official music as a reflection of the attention given by the state to official iconography, pomp, and symbolism. Muzıka-i Hümayun provided an undeniable contribution to the emergence of this situation in the Ottoman Empire (Turan, 2004, p. 89). Thus from the second half of the 19th century onward, a great increase in the number of sampled forms in eulogies is found. The reign of Selim III and Mahmud II can be said to have experienced the modernization process, and the musical tastes and levels of their period were reflected into the composed eulogies.

Kaynakça/References

- Ayas, G. (2014). *Mûsiki inkılâbı'nın sosyolojisi: Klasik Türk müziği geleneğinde süreklilik ve değişim* [Musical revolution's sociology: Continuity and change in the tradition of classical Turkish music]. İstanbul, Turkey: Doğu Kitabevi.
- Behar, C. (2010). Dede Efendi'nin eserlerine tarih koymak [Dating the works of Dede Efendi]. *Musikişinas*, 11, 20–50.
- Dilçin, C. (2011). Şeyh Galip'in şiirlerinde III. Selim ve Nizam-ı Cedit [Selim III and Nizam-i Djedid in the poems of Sheikh Galip]. In *Dîvan şiiri ve şairleri üzerine incelemeler* (pp. 490–501). İstanbul, Turkey: Kabaıcı Yayınları.

- Eğecioğlu, Ö. (2012). *Müzişyen Strausslar ve Osmanlı Hanedanı* [The Strauss musicians and the Ottoman Dynasty]. İstanbul, Turkey: Yapı Kredi Yayınları.
- Ergun, S. N. (1943). *Türk mûsikîsi antolojisi: Dini eserler* [Turkish musical anthology: Religious works] (Vol. II). İstanbul, Turkey: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Güneş, B. (2014). *İzmir Millî Kütüphanesi 2027 No'lu mecmua-i suğubün incelenmesi* [Investigation of the anxieties of Izmir National Library's publication #2027] (Master's thesis, Ankara Üniversitesi, İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Ankara, Turkey). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi> adresinden edinilmiştir.
- İlyas, H. (2011). *Osmanlı sarayında gündelik hayat letâif-i vekâyi '-i Enderûniyye* [Pleasant things and events of the palace school in the everyday life of the Ottoman Palace] (A. Ş. Çoruk Ed.). İstanbul, Turkey: Kitabevi Yayınları.
- İnal, İ. M. (1958). *Hoş Sadâ: Son Asır Türk Musikişinasları* [Pleasant echo: The last century of Turkish musicians]. Ankara, Turkey: Türkiye İş Bankası.
- İnalcık, H. (1994). «Sultanizm» üzerine yorumlar: Max Weber'in Osmanlı siyasal sistemi tiplemesi [Comments on "Sultanism": Max Weber's classification of the Ottoman political system]. *Dünü ve Bugünüyle Toplum ve Ekonomi*, 7, 5–26.
- İnalcık, H. (2003). *Şâir ve patron: Patrimonyal devlet ve sanat üzerinde sosyolojik bir inceleme* [Poet and patron: A sociological investigation over the patrimonial state and art]. Ankara, Turkey: Doğu Batı Yayınları.
- Özcan, N. (2003). *Limonciyan, Hamparsum* [Hampartsoum Limondjian]. In *İslâm ansiklopedisi* (Vol XXVII, pp. 192–193). Ankara, Turkey: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri: Kudüm velveleleri* [Turkish musical theories and procedures: The clamour of the kudüm]. İstanbul, Turkey: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (1969). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi* [The great Turk music encyclopedia] (Vols. I-II). Ankara, Turkey: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Öztuna, Y. (1996). *Dede Efendi*. Ankara, Turkey: Kültür Bakanlığı.
- Pala, İ. (1989). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü* [The encyclopedic dictionary of divan poetry]. Ankara, Turkey: Akçağ Yayınları.
- Sawa, G. D. (1989). *Music performance practice in the early 'Abbâsîd era 132-320 AH / 750-932 AD*. Wetteren, Belgium: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Şeyhizâde, M. E. (1995). *Sâliha Sultan'ın düğününü anlatan sûrnâmeler: 1834* [The sûrnâmes describing the wedding of Saliha Sultan] (H. Aynur Ed.). Cambridge, MA: Harvard University.
- Turan, N. S. (2004). 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda batılılaşma ve müzik [Westernization and music in the 19th century Ottoman empire]. *Bilgi ve Bellek*, 1, 87–104.
- Uslu, R. (2007). *Fâtih Sultan Mehmed döneminde Türk mûsikîsi ve Şems-i Rûmî'nin Mecmûa-i Güfte'si* [Turk music and Rumi's collective songs of Shams]. İstanbul, Turkey: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Uslu, R. (2007). *XV. yüzyılda bir Mecmua-i Güfte (Nuruosmaniye Ktp., Nr. 3135) veya Sultan II. Murad devri müziğinin bir kaynağı* [A collective song in the 15th century (Nuruosmaniye Book #3135): A source of Sultan Murat II's devri music]. İstanbul, Turkey: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk mûsikîsi'nde kompozisyon ve beste biçimleri* [Composition and compositional formats in Turk music]. İstanbul, Turkey: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yektâ, R. (2000). *Esâtîz-i Elhân* (N. Akbayarö Ed.). İstanbul, Turkey: Pan Yayıncılık.