

استاد ESTAD

ESKİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

[Journal Of Old Turkish Literature Researches]

E-ISSN: 2651-3013

Cilt: 8, Sayı: 4 Aralık 2025

Volume: 8, Issue: 4 December 2025

DOI Number: 10.58659/estad.1822371

Araştırma Makalesi
Research Paper

Geliş Tarihi
Date of Submission
12/11/2025

Kabul Tarihi
Date of Acceptance
26/11/2025

Yayın Tarihi
Date of Publication
31/12/2025

II. MAHMUT, I. ABDÜLMECİD VE ABDÜLAZİZ DÖNEMLERİNDE OSMANLI SARAYINDA MÜZİSYEN VE PATRON

Musicians and Patrons in the Ottoman Court during the Reigns of Mahmud II, Abdülmecid I, and Abdülaziz

Hikmet TOKER

Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü, Geleneksel ve Modal Müzikler A.B.D.,
hikmet.toker@istanbul.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-0337-3825>

Değerlendirme/Evaluation: İki Dış Hakem-Çift Taraflı Körleme/Two external referees-Double Blind Referee System.

Etik Beyan/Ethical Declaration: Çalışmanın tüm süreçlerinin araştırma ve yayın etiğine uygun olduğu, etik kurallara ve bilimsel atıf gösterme ilkelerine uyulduğu beyan olunur./ It is declared that all processes of the study are in accordance with research and publication ethics, ethical rules and scientific citation principles are complied with.

Benzerlik Taraması/Plagiarism Scanning: Kontrol edildi-İntihal.net/Checked-İntihal.net.

Çıkar Çatışması/Conflict of Interest: Yoktur/It does not exist.

Lisans ve Telif Hakkı/Licence and Copyright: Yazar, dergimizde yayınlanan makalelerin telif hakkına sahip olup çalışmalarını [CC BY-NC 4.0](#) lisansı altındadır./The author owns the copyright of the articles published in our journal and his works are under [CC BY-NC 4.0](#) licence.

Atıf Bilgisi/Citation: Toker, Hikmet (2025). "II. Mahmut, I. Abdülmecid ve Abdülaziz Dönemlerinde Osmanlı Sarayında Müzisyen ve Patron", Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 8, (4), (Aralık 2025), s. 740-768, doi: 10.58659/estad.1822371

ÖZET

Bu çalışma, II. Mahmut, I. Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde Osmanlı sarayında müzisyen-hami ilişkisini, yani müzik alanındaki patronaj sistemini incelemektedir. Makalede öncelikle “patronaj” kavramının teorik temelleri açıklanmış, ardından Osmanlı toplumunun patrimonyal yapısı ile bu kavram arasındaki bağlantı tartışılmıştır. Bu çalışmada Max Weber’in ele aldığı patrimonyal sistem üzerinden, Osmanlı devletinde makam, rütbe ve statülerin sultana dayandığı; himaye ilişkilerinin de bu merkezî otorite çerçevesinde şekillendiği vurgulanmaktadır. Patronajın Batı’daki tarihsel gelişimi Seneca, Holly Flora, Burke, Saller, Brown, Gramsci ve Griffin gibi kişilerin görüşleri ışığında ele alınacaktır. Bu bağlamda *beneficium*, *officium* ve *gratia* gibi kavramlar üzerinden hami-himaye edilen ilişkisi çözümlenecek; söz konusu ilişki, mezkûr dönemlerde Osmanlı sarayında gözlemlenen örnekler aracılığıyla incelenecektir. Osmanlı sarayında müzisyenlerin varlığı, yalnızca sanatsal üretimle sınırlı olmayıp aynı zamanda siyasi ve toplumsal bir konumun göstergesidir. Saray, müzisyenler için hem ekonomik güvence hem de prestij sağlayan bir kurum niteliğindedir. Çalışmamızda bu durum ele alınırken hami konumundaki padişahların, müziği sadece estetik bir unsur olarak değil, devletin kültürel ve ideolojik temsil aracı olarak da ele almaları vurgulanacaktır. Sonuç olarak çalışmamız, 19. yüzyıl Osmanlısında patronaj olgusunun sanat ve sanatçının himayesine karşılık gelmesinin yanı sıra, aynı zamanda toplumsal düzenin, güç ilişkilerinin ve kültürel üretimin de temel belirleyicilerinden olduğunu ortaya koymaya çalışacaktır. Bu bağlamda müzik hem iktidarın sembolik bir dili hem de hami-müzisyen etkileşiminin görünür alanı olarak ele alınacaktır.

Anahtar kelimeler: Patronaj, Osmanlı Sarayı, müzik himayesi, Osmanlı modernleşmesi, meşruiyet üretimi.

ABSTRACT

This study examines the relationship between musicians and patrons in the Ottoman court during the reigns of Mahmud II, Abdülmecid I, and Abdülaziz, focusing on the patronage system in the field of music. The article first explores the theoretical foundations of the concept of “patronage,” and then discusses its connection with the patrimonial structure of Ottoman society. Based on Max Weber’s theory of patrimonialism, it emphasizes that positions, ranks, and statuses in the Ottoman Empire were ultimately dependent on the Sultan, and that patronage relations were shaped within this framework of centralized authority. The historical development of patronage in the West is also examined through the views of Seneca, Holly Flora, Burke, Saller, Brown, Gramsci, and Griffin. Within this context, the relationship between patron and protégé is analyzed through the concepts of *beneficium*, *officium*, and *gratia*, and the phenomenon is illustrated by examples observed in the Ottoman court during the mentioned periods. The presence of musicians in the Ottoman court was not limited to artistic production but also reflected a political and social position.

The court provided musicians with both economic security and social prestige. The study highlights that the sultans, as patrons, regarded music not merely as an aesthetic pursuit but also as a cultural and ideological instrument of state representation. In conclusion, the study argues that patronage in the nineteenth-century Ottoman Empire functioned not only as protection of art but also as a key determinant of social order, power relations, and cultural production. In this context, music is approached as both a symbolic language of power and a visible domain of interaction between patron and musician.

Keywords: Patronage, Ottoman Court, musical patronage, Ottoman modernization, production of legitimacy.

GİRİŞ

Patronaj Kavramı

Adından da anlaşılacağı üzere bu makale 19. yüzyılda Osmanlı sarayında var olan müzik himayesini ve bu dönemdeki hami ve himaye ilişkisini başlıkta belirtilen sultanların dönemleri üzerinden ele almaktadır. Bu sebeple makalemizde hami, himaye eden ilişkisinin evsafı nedenleri ve kuramsal temelleri üzerinde durulacaktır. Önce patronaj kavramı ele alınacak devamında Osmanlı'da patronaj olgusuna değinilecek ve ana metinde mezkur süreçteki müzisyen ve hami ilişkisi geniş bir perspektifte ele alınacaktır. Bu sebeple yazımızın bu bölümünde patronaj kavramı üzerinde duracağız.

Patronaj olgusunu Osmanlı özelinde ele aldığımızda ilk olarak patrimonyal devlet ve toplum yapısından bahsetmek yerinde olacaktır. Patrimonyal yapının en belirgin özelliği bütün rütbe, görev ve statülerin referansa ve nihai olarak en büyük referans kaynağı olan sultana dayanmasıdır.

Max Weber Patrimonyal sistemin yönetilene feodal yapıya göre daha fazla özgürlük tanınmasına karşın, yine de tüm mülk yetkilerin yöneticilerin elinde bulunduğunu belirtmiştir. Ayrıca Weber yüksek statülere ulaşabilmenin ancak hânedan mensupları ve özellikle hükümdar referansı ile mümkün olabileceğini belirtmiştir (Weber, 2018: 390).

Max Weber hane yönetimi örneği üzerinden patrimonyal makamların oluşumunu açıklamıştır. Ev rahibinden, kapıcıya ve kâhyaya kadar geniş bir skalada hane görevlilerinden bahseden Weber bu yapının dünyanın pek çok yerinde ortak olduğunu belirtmenin yanı sıra, bu hane yapısının yazının yazıldığı döneme yakın olan dönemlere kadar Türk sarayında faal olarak devam ettiğini belirtmiştir (Weber, 2018: 390).

Arşiv belgeleri Weber'in bu tezini doğrular mahiyettedir. Zira belgelerde sarayda hizmet eden pek çok kişi meslek grupları adı altında listelenmiştir.

Müzisyenler ise bu listelerin en arkalarında kendilerine yer bulabilmişlerdir. Bu duruma yazımızın ilerleyen bölümlerinde yer verilecektir.

Patron kelimesi Latince “patre” baba kelimesinden türemiş bir kelimedir. Fransızca patron kelimesi aynı anlamın yanı sıra, koruyucu, ağa, gemi kaptanı gibi anlamları da havidir. Holly Flora patron kelimesinin kökeninin antik Roma’ya kadar dayandığını ve anlam olarak saygı duyulan ve belirli hizmetler karşılığında insanlara korum sağlayan bir kişiyi ifade ettiğini belirtmiştir (Flora, 2012: 207).

Holly Flora (Batıda) sanat patronajının en eski örneklerine çok eski tarihlerde rastlanmasına rağmen kurumsal sanat patronajının Rönesansla birlikte başladığını belirtir. Daha evvelki dönemlerde kurumsal bir patronajdan ziyade siparişe dayalı bir sistemin var olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra Orta Çağ’da kiliseye dayalı bir patronajın varlığından bahsetmek mümkündür. Bu patronaj sistemi ruhban sınıfı için önerilme, dini vakıflardan pay alma ve kiliselerde barınma hakkı için referans olma gibi konuları içermekteydi (Flora, 2012: 207).

Flora ilerleyen dönemlerde ortaya çıkan kurumsallaşma ile patron ve himaye edilen arasındaki ilişkinin değiştiğini belirtmiştir. Bu değişikliğe rağmen patronajın genel yapısı hep aynı kalmıştır. Peter Burke patronajı eşit olmayanlar arasında bir ilişki olarak tanımlamaktadır. Bu ilişkinin iki tarafı bulunmaktadır. Himaye eden himaye edilenlere misafirperverlik, iş ve koruma önerirken bu himaye işlemi sayesinde ekonomik güçlerini iktidara çevirir (Burke, 1992: 72).

Seneca’nın (ö. MS. 65) bu eşitsiz ilişkiden bahsederken Roma’da cliens tabiri ile anılan himaye edilenlere küçümseyici ifadeler kullandığı görünür. Seneca himaye edilenleri sevgileri ve öfkeleri bile kendi kontrollerinde olamayan kişiler tabiri ile tanımlar. (Saller, 2002: 9) Howard Meyer Brown bu sözleşmeye dayalı (eşitliksiz) ilişkiyi genellemenin çok zor olduğunu vurgulamıştır. Brown bu duruma örnek olarak Piero Strozzi’nin, Florance Caccini’ye neredeyse eşiti gibi davranmasına karşın, Cenova’daki aristokratların müzisyenleri küçük görmelerini ve onlara sadece sözleşmelerinin gereğini yerine getirecek kişiler gibi davranmalarını yazar (Brown, 1991: 30).

Saller hamî ve himaye edilen (patronus-cliens) arasında ilişkiyi beneficium ve officium kavramları üzerinden ele almıştır. Beneficium genelde hamî tarafından yapılan ihsanı karşılamak için kullanılan bir tabir olarak görülebilir. Officium ise himaye edilenin bu ihsan karşılığındaki hizmet ve yükümlülüklerini ifade eden bir terim olarak tanımlanabilir. Saller’in Roma İmparatorluğundan aldığı bu iki terimin işaret ettiği durumlar birçok kültürde

karşımıza çıkar. Şöyle ki her ihsan aslında çeşitli hizmet yükümlülüklerini himaye edilene yüklemektedir (Saller, 2002: 20).

Araştırmacı Griffin bu ikili ilişkide iki tarafında birbirinden beklentileri üzerinde durmuştur. Buna göre patron ihsan olarak sanatçıya çok çeşitli imkanlar önerebilir. Bunlara örnek olarak, bir ithafa karşılık verilen tek seferlik ihsanlar, kredi mektubu, emeklilik, bir eserin tamamlanması için verilen destek ve sübvansiyonlar gösterilebilir (Griffin, 1996: 15). Bunların dışında saraylara veya patronların sahip olduğu mekanlara davet edilme bir başka ihsan türü olarak gösterilebilir. Ayrıca patron tarafından sanatçının fiziki ve sözlü saldırılara karşı korumaya alınması sunulan bir başka himaye biçimidir (Griffin, 1996: 19-20).

Patronların kendilerine ithaf edilen eserlere vurdukları damgalar bu eserlerin daha çok satılmasına sebebiyet verdiğinden patron tarafından sağlanan bir başka imkân olarak görülebilir. Osmanlı padişahlarına veya devlet adamlarına ithaf edilen eserler karşılığında alınan nişanların fotoğraflarının mezkûr eserlerin notalarına basılması bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Griffin, 1996: 24). Patronun bazı hallerde sanatçıya para kazanması için yardımcı olduğu ve onu önemli kişilerle tanıştırdığı da görülmüştür.

Sanatçının patrona yapabileceği hizmetlere veya geri dönüşlere bakacak olursak. Bu hizmetlerin en başında patronun eğlendirilmesinin geldiğini görürüz. Zira kayıt teknolojilerinin olmadığı veya nadir olduğu çağlarda müzik dinlemek için müzisyenin canlı icrasına ihtiyaç duyulacağı aşikardır. Patronun düzenlediği meclislerde devrin önemli sanatçıları ile birlikte görülmesi patronun bu ilişkiden bir başka kazancıdır.

Zira her biri eserleri ile halk gözünde değer sahibi olan bu insanların patronun yanında olmaları, halkın ona sıcak duygular beslemesine ve halk gözünde elindeki iktidar gücünün legalize olmasına sebebiyet verecek bir durum olarak görülebilir.

Saller'ın Seneca'dan yaptığı bir alıntı bahsettiğimiz hususları doğrular mahiyettedir. Saller, Seneca'nın patronların ancak ihsanları ile kurulan sadakat ilişkileri sayesinde korunabileceğini yazmıştır. Başka bir deyişle Seneca patronların ancak ihsanla korunabileceğini söylemiştir. Bu sözler halk gözünde legalize olmanın hem de önem atfedilen kişilerin sadakatini kazanma hususlarına kanıt olarak gösterilebilir (Saller, 2002: 73). Saller yapılan ihsanın karşı tarafta bıraktığı minnettarlık duygusunu "gratia" tabiriyle tanımlar (Saller 2002). Bu duygunun tarih boyunca pek çok sanat eserinin yapılmasına sebebiyet verdiğini söylemek yanlış olmaz. Ancak gratia'nın hem hami hem de himaye edilen üzerinde hasıl olabileceğini belirtmek gerekir. Bu fenomen

patronus- cliens ilişkisinin devamlılığını sağlayan sosyal ve duygusal bir bağıdır.

Bu durum sanat eserlerinin patronların zevklerine göre şekillenmesi tehlikesini de beraberinde getirmektedir. Zaman zaman yönetim erkini elinde bulunduran erkek veya kadınların zevkleri bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde müzik politikalarını belirler. Onların tercihleri ve eser sipariş edip etmemeleri ister istemez yapılan eserlerin evsafı üzerinde etkili olur. Bu durumdan çalışmamızın ilerleyen kısımların Osmanlı 19. yüzyılındaki örnekleri üzerinden yeniden bahsedilecektir.

Yukarıda saydığımız tüm bu hususların dışında patronajın yapılmasının bir sebebinin de kültürel olduğunu söylemek gerekir. Özellikle sıklıkla ve çok uzun süre devam eden patronaj faaliyetleri zaman içinde hem patron hem de himaye edilen (cliens) için bir davranış normuna dönüşebilir (Wasiucionek, 2019: 11). Osmanlı sultanlarının hemen hepsinin bazı sanatçı gruplarına mutat olarak yaptığı ihsanlar bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

III. Selim Döneminde (1789-1807) Müzik Patronajı:

Bu çalışmada ele aldığımız üç Sultanın dönemindeki müzik himayesini anlayabilmek için bu dönemlerin hemen öncesinde yer alan III. Selim döneminden kısaca bahsetmemiz gerekir. 19. yüzyıl pek çok açıdan Osmanlı devletinin değişim yüzyılı olarak tanımlanabilir. Osmanlı Devleti modernleşme ve ulus devlet ideolojisinin baskısını azaltmak amacıyla bir dizi önlem almış, kurumsal yapılar ve toplumsal hayat önemli oranda değişime uğramıştır. 18. yüzyıl sonlarından itibaren Osmanlı aydınlarının bir değişimin gerekliliği konusunda düşünmeye başladıklarını birçok kaynakta görmek mümkündür.

Stanford Shaw özellikle 18. yüzyılın başlarında arka arkaya meydana gelen toprak kayıplarından sonra, Osmanlıların yeni ittifaklar kurmak için Avrupa'ya gitmeye başladığını ve bu durumun Osmanlı yönetiminin Avrupa'da olan biteni daha iyi anlamasına sebebiyet verdiğini yazmıştır. Ayrıca Shaw Avrupa'dan da çok sayıda diplomatın Osmanlıya gelmesiyle, Osmanlıların Avrupa yaşam tarzını daha iyi tanımaya başladıklarını yazmıştır (Shaw 2008: 10).

Osmanlı Mimarisinde ve sanatın çeşitli dallarında görülen Avrupa öykünmeciliğinin ilk nüvelerinin bu tarihlerden sonra vücuda geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Özellikle Lale devri olarak adlandırılan 1718-1730 arası dönem bu hususun mücessem bir hali olarak görülebilir. Bu dönem 1730 yılında meydana gelen şiddetli bir ayaklanmayla sona ermiştir.

III Selim'in hükümdarlık yıllarına kadar özellikle orduda küçük bazı modernleşme çabalarının var olduğunu söyleyebiliriz. Humbaracı Ahmet

Paşa'nın Avrupa tarzı bir topçu ocağı kurma çabası buna örnek olarak gösterilebilir. İbrahim Müteferrika'nın ilk matbaayı kurmasının ardından Batı bilim tekniği hakkında birçok eser yayınlanmıştır. Bizzat Müteferrikanın, Sultan I Mahmud (1730-1754) için yazdığı ve imparatorluğun kurtuluşu için Batı ordularının sistemine geçilmesinin gerekliliğini vurgulayan incelemesi bahsettiğimiz farkındalığın varlığını kanıtlayan önemli bir örnek olarak gösterilebilir (Shaw, 2008: 10).

Bu dönemde Avrupa'yı gören veya görmeyen pek çok Osmanlı yöneticisi ve aydınınının mezkûr modernleşme ihtiyacını vurgulayan raporları adeta yaklaşan buzdağını haber veriyordu. Ama buzdağına çarpmamak için gemiye hamle yaptırmak görüldüğü kadar kolay değildi. Zira Osmanlı Devleti'nin yüzyıllar içinde vücuda gelmiş oldukça karmaşık bir kurumsal yapısı vardı ve bu yapıyı kısa sürede değiştirmek çok zordu.

I Abdülhamid döneminde (1774-1789) Osmanlı donanması başta olmak üzere bazı alanlarda ıslahatlara gidildi. Özellikle 1784'te Deniz mühendislik okulunun kurulması devrin önemli ıslahatlarından biri olarak görülebilir. Macar asıllı subay Baron de Tott (ö. 1793) tarafından topçu mühendislerinden oluşan yeni bir ocak ve silah fabrikası kurulması da devrin bir başka önemli ıslahatıdır (Shaw, 2008: 13).

Yukarıda bahsettiğimiz tüm reformların özellikle askerî alanda meydana gelmesi rastlantısal bir durum değildir. Zira Osmanlı devleti özellikle askerî teknolojiyi modernize ederek süre gelen yenilgi ve kayıpları bertaraf etmeyi hedeflemekteydi. Müzik hususunda meydana gelen reformlar da hep bu askeri reform hareketinin bir parçası olarak vücuda geldi.

Dolayısıyla müzikle ilgili ilk reformlar III. Selim zamanında yapılmaya başlandı. III. Selim 1789 tarihinde tahta çıktıktan sonra Nizam-ı Cedid olarak bilinen bir dizi reform hareketine girişti. III. Selim Nizam-ı Cedid kapsamında Bab-ı Âli'nin geleneksel kalemiyye dairelerinde reformlara gitti. Nizam-ı Cedid ordusu olarak anılacak yeni Batı tipi ordu için İrâd-ı Cedid adlı yeni özel bir hazine kurdu. Kalemiyye'de yapılacak değişimler için birçok yönetmelik hazırladı (Findley - Boyacı - Akyol, 1994: 103). Avrupa'da ilk daimî elçilikler de yine bu dönemde kuruldu. Kurulan yeni ordu için de müzikle ilgili bir reforma da gidildi ve bu Avrupai ordunun sistemine uygun bir boru takımı ihdas edildi. Bu takım Osmanlı döneminde kurulan ilk müzik kurumsal yapısı olsa da oldukça kısa ömürlü oldu ve III. Seliminin ölümüyle sonuçlanacak Yeniçeri ayaklanması ile son buldu.

III. Selim'in birkaç kere Batı müziği dinlediğine dair kayıtlara da ulaşmak mümkündür. Sır Kâtibi Ahmed Efendi'nin yazdıklarından bir opera heyetini

dinlediği anlaşılmaktadır. Bunun dışında bazı kaynaklarda III. Selim'in Osmanlı topraklarında bulunan iki sefir kızından Batı müziği dinlediğine dair kayıtlar da bulunmaktadır. Onun dönemiyle ilgili bahsettiğimiz Batıyla tesis edilen ilişkilerin bu hususta etkili olduğu söylenebilir. Bu açıdan III. Selim'in Batıyla müzikal açıdan temas eden ilk hükümdarlardan olduğunu söylemek yanlış olmaz (Toker, 2016: 32).

Kendisi de müzisyen olan III. Selim'in saray içinde ve dışında pek çok müzisyeni himaye ettiği bilinmektedir. Padişahlığının ilk yıllarında Enderun'daki meşkhâneyi yeniden düzenlemesi ve önceden yevmiyeli olarak hizmet veren müzik hocalarını maaşa bağlaması onun yaptığı önemli himaye hareketlerinden biri olarak görülebilir. Ayrıca Harem dairesinde kadınlara mahsus bir meşkhâne kurduğu ve buraya hoca olarak Sadullah Ağa'yı atadığı da bilinmektedir (Özcan, 2009: 425).

Kendisinin müzisyen kişiliği etrafında birçok müzisyenin toplanmasına sebebiyet vermiş sarayda bulunan sazende heyeti haricinde saray dışındaki müzisyenleri de zaman zaman toplayarak fasıl meclisleri kurmuştur. Topkapı Sarayındaki Serdap Kasrında ve Kâğıthane'deki Çağlayan kasrında icra edilen bu fasıllara Hacı Sadullah Ağa, Vardakosta Ahmed Ağa, Küçük Mustafa Ağa, Hammamizâde İsmail Dede Efendi gibi pek çok önemli müzisyenin katıldığı bilinmektedir.

Sultan III Selim'in İsmail Dede Efendi'nin (ö. 1846) yetişmesinde önemli payı olduğu söylenebilir. İsmail Dede çilesinin henüz ikinci yılında iken *Zülfündedir Benim Bahtı Siyahım* adlı eserinin halk arasında ünlü olması üzerine onu Mevlevîhâne'den özel izinle saraya getirtmiş ve dinledikten sonra taltif etmiştir. Onun bu tavrı İsmail Dede'nin ününün daha da artmasına sebebiyet vermiş ve aralarındaki patron himaye edilen ilişkisi çeşitli şekillerde sürmüştür. Burada sultanın ünü artmakta olan bir müzisyeni himaye ederek kendi temsil gücünü arttırdığı ve bu çabasının halk nezdinde meşruiyetinin aratmasına yardımcı olduğu düşünülebilir.

Zira III. Selim'in, yürüttüğü reform faaliyetlerinin halk arasında kendisinin dinden uzaklaştığına dair bir intiba bıraktığını bildiği aşıkardır. Bu sebepten kendisinin özellikle Mevlevî tarikatıyla ve bu tarikata mensup müzisyenlerle yakınlığının halk nezdinde bu algıyı değiştirecek bir enstrüman olarak kullanılma ihtimali oldukça yüksektir.

Kendisi de Mevlevî tarikatına müntesip olan III. Selim'in Mevlevî müzisyenlerden Abdülbâkî Nasır Dede (ö.1821) ve Ali Nutkî Dede'ye (ö.1804) teveccüh gösterdiği, sık sık Galata Mevlevîhânesine giderek âyin dinlediği ve Şeyh Gâlib ile zaman zaman şiir ve musiki sohbetleri yaptığı bilinmektedir. Şeyh Gâlib'in kendisine mezkûr mevlevîhânenin tamirini rica eden bir arzuhal

yazması üzerine, Sultan III. Selim mevlâhanenin tamirini emretmiş ve açılışında bizzat bulunmuştur (Özcan, 2009: 425).

Bu durumun Şeyh Galibin (ö. 1799) isteğini yerine getirmekten başka diğer bir gerekçesi Sultanın yaptığı himayeyle kamunun önünde görünür olma çabasıdır. Zira Mevlevihaneler o dönemde şehrin en gözde mekanları arasındaydı. Halkın sıklıkla devam ettiği bu mekanlarda sultanın bu himayesi onun temsil gücünü arttıran bir husus olarak görülebilir. Kamusal alanlardaki varlık patronların halkın düşünsel dünyasındaki varlıklarını arttıran bir ideolojik aygıt olarak görülebilir. Kamusal alanda görünür olmayanın düşünce dünyasında var olması da neredeyse imkansızdır.

Althusser'in ideoloji hakkında söyledikleri bu hususu anlamamızda bize yardımcı olacaktır. Althusser'e göre insan ideolojilerle çevrilidir ve ona göre ideolojiler insanların gerçek var oluş koşulları üzerine değil onun hayali bir tasarımı üzerine kuruludur (Althusser, 2002: 51). Bu hayali tasarım çeşitli pratikler, imgeler ve şahsiyetler üzerinden kurulur.

Althusser'e göre ideoloji bireyi özne olarak adlandırır. Bu özne kurduğu ideolojik hayali tasarımla birlikte bir takım ideolojik aygıtlara da bağlılık kurar, bu sayede dini merkezler pratikleri ile birlikte ideolojik aygıtlara dönüşür. Bu durumu daha iyi anlamak için Althusser'den şu küçük alıntıyı yapmanın yerinde olacağını düşünüyoruz:

Sözü edilen birey şu ya da bu biçimde davranır, şu ya da bu pratik tavrı kabul eder ve dahası özne olarak kendi bilinciyle özgürce seçtiği fikirlerin "bağımlı olduğu" ideolojik aygıtın kimi düzenlenmiş pratiklerine katılır. Tanrı'ya inanıyorsa, Ayin'i izlemek için Kiliseye gider, diz çöker, dua eder, günah. çıkartır, cezasını çeker (Althusser, 2002: 57) ...

III. Selim'in Mevlâ tarikatı ile ilişkisine gelecek olursak insanların içinde yaşadıkları ideoloji sarmalında kurdukları tasarımlar nedeniyle bir anlamlandırma aygıtına dönüşmüş olan bu kurumlardaki Sultanın varlığı pek tabii ki onun meşruiyetini arttırıcı bir unsur olarak görülebilir. Mevlâ âyinleri de bu ideolojik tasarımda önemli bir unsur olarak gösterilebilir.

III. Selimin Mevlâ olan bazı sanatkarları da teşvik ettiği bilinmektedir. Özellikle Abdülbaki Nasır Dede ve Ali Nutki Dede Selimin en çok teveccüh gösterdiği kişiler arasında gösterilebilir. III. Selim'in diğer birçok müzisyene teveccüh gösterdiği özellikle müzik teorisi alanında yapılan çalışmaları da teşvik ettiği bilinmektedir. Abdülbaki Nasır Dede ve Hampasrum Limonciyan (ö. 1839) onun döneminde müzik yazı sistemleri geliştirerek ona sunmuşlardır. Abdülbaki Nasır Dede ebced sisteminden uyarladığı nota

sistemini açıkladığı *Tahririye* adlı eserinde Selimin Suzidılara Mevlevî ayini başta olmak üzere bazı eserlerini mezkûr nota sistemiyle kaleme almıştır (Özcan, 2009: 425).

III. Selim döneminde gerek Enderûn'da gerekse saray dışında müzisyenlik yaparak ün sahibi olan pek çok müzisyen yaşamıştır. Pek çoğu müzik tarihimiz açısından önemli olan bu isimlerin bazıları şunlardır:

Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Dilhayat Kalfa, Denizlioğlu Emin Ağa, Dellzâde İsmail Efendi, Çilingirzâde Ahmed, Bedros Efendi, Basmacı Seyyid Abdi Efendi, Ama Corci, Ali Nutki Dede, Ahmed Kâmil Efendi, Abdürrahim Hâfız Şeydâ Dede, Abdülkerim Efendi, Abdülhalim Ağa, Abdülbâki Nasır Dede, Abdullah Ağa, Çilingirzâde Ahmed Ağa, Dilhayat Kalfa, Hammamizâde İsmail Dede Efendi, Vardakosta Seyyid Mehmet Ağa, Keçi Ârif Mehmet Ağa, Kemânî Ali Ağa, Kemânî Mustafa Ağa, Tanbûrî İsak (Beşiroğlu, 1993: 7).

Bu kadar önemli sanatkarın Sultan III. Selim'in etrafında bulunması sadece onun müzisyen olması ile açıklanmaktan uzaktır. Tabii ki onun müzisyenliği etrafında çok sayıda müzisyenin bulunmasına sebebiyet vermiştir. Ancak sarayın en iyi olanları etrafında toplama ve buradan meşruiyet kazanma politikası bu durumda etkili olmuştur. Bu durum Gramsci'nin rıza ve zor dikotomisini hatırlatır. Gramsci'ye göre devlet hegemonik yapıyı zor kullanmanın yanı sıra rızaya dayalı olarak da üretmelidir. Gramsci'nin teorik dünyasında zor ve rıza dikotomisi sivil toplum ve politik toplum kavramları ile mücessem bir hal alır. Politik toplum devlet gücünü ve devletin zor kullanabilen yapısını içerirken, sivil toplum ideolojik ve felsefi bir alanı temsil eder. Bu iki yapının belirli bir dengede kullanılması hegemonyanın devamlı sağlayabilecek yegâne yoldur. Bu sayede üst yapı ve yapı arasında bir uzlaşma (onaşma) oluşur ve bu uzlaşma için toplumsal katmanların yönetici sınıfın ideolojik görüşünü ve estetik zevklerini onaması temel bir unsurdur.

Gramsci'ye göre sürekli tahakkümle hegemonyanın devamlılığı sağlanamaz. Egemen sınıfın bir noktada rıza üretimini sağlaması gerekmektedir. Bu durumu daha iyi anlamak için önce Gramsci'nin bahsettiği bazı kavramları anlamak gerekmektedir. Bunların en önemlilerinden biri tarihsel blok konseptidir. Gramsci'ye göre tarihsel blok yapı ve üst yapı bütünlüğünü temsil eder. Yapı üretim ilişkilerini ve toplumsal katmanları kapsarken, üst yapı siyasi ve ideolojik öğeleri içerir. Gramsci bu konsepti şu şekilde açıklar:

Yapı ve üstyapılar bir "tarihsel blok" oluştururlar. Başka bir deyişle üstyapıların karmaşık ve uyumsuz toplamı, toplumsal üretim ilişkilerinin toplamını yansıtır (Gramsci, 2014: 204)

Üst yapı genelde aydınlar sınıfı tarafından temsil edilir ve bu sınıf genelde rıza üretiminde önemli rol oynamaktadır. Bu yüzden egemen sınıfların aydınlarla fikir ve amaç birliği içinde olmaları son derece önemlidir. Gramsci yönetici sınıfın ideolojisini toplumun tüm katmanlarına işleyenlerin aydınlar olduğunu belirtir (Portelli, 1982: 103).

Rızaya dayalı hegemonya genelde egemen sınıfın dünya görüşü, fikirleri ve kültürel tercihlerinin toplumsal sınıflara çeşitli aygıtlarla kabul ettirilmesi olarak tanımlanabilir. Burada tarihsel blokun üst yapısını domine eden aydınların arasında görülebilecek olan sanatçıların egemen sınıfla aynı tercihleri ve fikir dünyasını savunmaları önem taşımaktadır. Bu sebepten hânedan mensuplarının sanatçıları himaye etmelerinin bilinçsiz bir şekilde bu duruma hizmet ettiği söylenebilir. (Portelli, 1982: 73-74)

Ayrıca Gramsci'nin kuramında bazı mekanlar bu rızanın üretiminde önemli merkezler olarak gösterilir. Okullar, mabetler ve çeşitli sivil toplum kuruluşları bu bağlamda önemli merkezlerin arasındadır. Bu sebepten Sultan III. Selimin devrin önemli merkezlerinden olan Mevlevihanelere ve buralardaki sanatçılara yaptığı himayenin toplum üzerinde rıza üretimi yaratmak hususunda faydalı olduğu söylenebilir.

Gramsci toplumun ideolojik yönetimi hususunda üç ana unsurdan bahseder, bunlar ideolojik yapı, ideolojiyi yayan örgütler ve ideoloji yayma araçlarıdır. Gramsci, okulları, kitle iletişim araçlarını, kitaplıkları ve bunlar gibi bir çok yapıyı ideolojiyi yayma aracı olarak görmektedir (Portelli, 1982: 15). Bahsettiğimiz dönemdeki Osmanlı kültür hayatını düşündüğümüzde Mevelvîhânelerin de bu tür bir yapı olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Tabii ki Sultanın bu himayeyi böyle bir sonuca ulaşmak bilinci ile yaptığını söyleyemeyiz. Ancak bu himayenin böyle bir sonuç yarattığı ve hânedan için meşruiyet sağladığı sonucuna ulaşmak zor değildir.

II. Mahmut Döneminde (1808- 1839) Müzik Patronajı:

II. Mahmut devri birçok açıdan yeniliklerin kendini hissettirdiği ve birçok yeni kurumsal yapının ortaya çıktığı bir dönemdir. Yaşanan bir dizi yenilikten müzikte payını almış bu alanda da pek çok değişiklik vücuda gelmiştir. Bu alanda meydana gelen en önemli değişiklik 1826 yılında Musika-i Hümayun'un kurulmasıdır. Bu dönemde Yeniçeri ordusunun ilga edilmesi üzerine onunla beraber Mehterhânenin ilga süreci başlamış ve Musikâ-i Hümayûn kurulmuştur.

Bu değişim Osmanlı reformlarının genel adaptif karakterine uygun olarak vücuda gelmiş ve Musika-i Hümâyûn daha evvel Mehterhâne-i Hümâyûn'un icra yaptığı alanlarda onun rolünü almıştır. Cuma Selamlıklarında, Muayede törenlerinde ve bunlara benzer törenlerde Mehterhânelerin görevlerini Musika üstlenmiştir. Hatta mehterlerin nevbet vurma geleneği de bu dönemde Musika'nın görevleri arasında yer almıştır.

Bu dönemde Osmanlı sarayına Musika-i Hümâyûn mensuplarını eğitmek üzere müzisyenler getirildiği ve bu kişilerin saraydan himaye gördükleri bilinmektedir. Takiyüddin Mehmet Emin Ali'nin verdiği bilgiye göre Musika-i Hümâyûn'un ilk mensuplarını eğitmek üzere Mösyö Mangeul adlı bir hoca getirilmiştir (Mehmet Emin Ali, vrk. 16). Ancak kaynaklardan, bu olaydan kısa süre sonra Mangeul'un yerine ünlü besteci Geatano Donizetti'nin kardeşi Guiseppe Donizetti'nin (ö. 1856) getirildiğini görmekteyiz.

Donizetti'nin kendi yazdığı bir mektuba göre kendisi bu göreve ilk defa 1828 yılında başlamıştır (Toker, 2016: 44). Donizetti bu görevi boyunca sürekli olarak ihsanlara nail olmuştur. Donizetti Paşa'nın aldığı nişanlara dair bazı evraklara rastlamak mümkündür. Emre Aracı da Donizetti'nin 18 Eylül 1831'de bir nişanla ödüllendirildiğini belirtmiştir (Aracı, 2006).

Nişanla ödüllendirme ilerleyen dönemlerde sıklıkla göreceğimiz bir himaye biçimidir. Nişan mezkûr dönemde bir itibar sembolü olduğu için, bu ihsanın himaye edilen üzerinde bir minnet yani daha evelen bahsettiğimiz *gratia* duygusu bırakacağı aşikardır. Bu sayede patron ve himaye edilen arasındaki bağ artacaktır. Bu ilişki ise himaye edilene sempati duyanlar gözünde hami lehine meşruiyet algısı yaratma hususunda faydalı olacaktır.

Ayrıca bu durum henüz filizlenmekte olan Batı müziğine karşı Sultanın bakışını göstermesi açısından da önemlidir. Bu durum mezkûr müzik türünün halk nezdindeki meşruiyetini arttıran bir husus olarak da görülebilir. Kısaca II. Mahmut döneminin kendi özel şartları sebebiyle özel bir patronaj ilişkisini havi olduğu söylenebilir.

Osmanlı devletinde ilerleyen dönemde göreceğimiz bir başka himaye yöntemi de nakdi yardım verilmesi ve ev inşa edilmesidir. Donizetti Paşanın 'da bu yöntemle himaye edildiği görülmektedir. Donizetti Paşa'ya bir konak yaptırıldığına dair kaynaklarda birçok evrak bulmak mümkündür. Bunun dışında Donizetti'ye verilen ihsanlara dair hem II. Mahmut hem de Sultan I. Abdülmecid (1839- 1861) dönemlerine ati belgelere ulaşmak mümkündür.

II Mahmut kendisine ithafen Batı müziği formlarında eser bestelenen ilk padişah olarak da tarihteki yerini almıştır. Kendisine ithafen marş türünde iki adet eser bestelenmiştir. Bunların ilki Donizetti tarafından bestelenen

Mahmudiye marşı diğeri ise İstanbul'a gelerek icra-yı sanat etmiş olan Edgar Parish Alvars tarafından bestelenen marştır. Bestekarların bu marşlarla padişahı himaye görmek istedikleri açıktır. Sultanların ise Batı nezdinde bilinme ve temsil kabiliyetlerini arttırmak istedikleri görünen bir gerçekliktir. Bu marşlarla birlikte bu karşılıklı talep çerçevesinde şekillenmiş olan Sultanlar ve Batılı müzisyenler arası patronaj diplomasisi başlamıştır.

Sultan II. Mahmut'un pek çok yerli müzisyene ve müzik kurumuna yardımlarda bulunduğu bilinmektedir. Bu isimlerin içinde en dikkat çekici olanlardan biri Dede Efendi'dir. Dede Efendi'nin II Mahmut döneminde defaatle ihsana nail olduğu görülmektedir. Rauf Yekta Bey, Sultanın Dede Efendi ile birlikte Mevlevî tarikatını da himaye edişini anlatmıştır. Yektanın aktardığına göre, Mevlevî tarikatına muhabbeti olan II. Mahmut genelde Çarşamba günleri Beşiktaş Mevlevihânesine gitmekte ve ayin dinlemekteydi. Bir ayinin ardından Dede Efendi'yi yanına çağıran Sultan ondan şu şekilde ricada bulunmuştu:

"Dedem! Ferahfeza'yı sevdiğimi bilirsin! Bu makamdan da bir âyin-i şerif bestellersen çok memnun olurum."

Dede Efendi bu istek üzerine derhal çalışmaya başlamış ve Ferahfeza ayin ile beraber bu makamda bir de peşrev bestelemiştir (Rauf Yekta Bey, 1341: 232). Bu ayinin icrası için 18 Muharrem 1255 (3 Nisan 1839) tarihi belirlenmiş ve Sultan Beşiktaş Mevlevihane'sine davet edilmiştir. Mukabele günü Mevlevihane hıncahınc dolmuş padişah ise başta sağlık sorunlarından dolayı katılmayacağı belirtilmiş olmasına rağmen mukabeleye katılmış, ayinin icrasından sonra icracıları tek tek tebrik etmiş ve tüm mevlevihâne müntesibânına ihsanlarda bulunmuştur.

Bu ayinin icrası esnasında yapılan ihsanların patronaj açısından çeşitli anlamları olduğu sonucuna varılabilir. Bunların başında sultanın görünürlüğü'nün artması ve bu sayede meşruiyet üretilmesi gelmektedir. Zira bu kadar önemli insanın bulunduğu bir etkinlikte sultanın varlığı ve rolü onun pozisyonunu meşrulaştıran ve onun toplumdaki algısını pozitif yönde etkileyen bir unsurdur.

Bir diğer husus ise kuramsal çerçeveyi açıklarken belirttiğimiz gibi bu himayenin bir davranış normu halini almasıdır. Evelen bahsettiğimiz gibi ihsanda bulunmak bazen bir davranış normu halini almaktadır. II. Mahmut'un mevlevihânelere ve mevlevî müzisyenlere yaptığı ihsanlar bir davranış normu olarak da görülebilir. Zira kendisinden önceki dönemlerde birçok Sultan aynı şekilde bu kurumlara ihsanlarda bulunmuşlardır. Bu yönüyle II. Mahmut'un bu davranışı devam ettirdiği de söylenebilir.

II. Mahmut'un aldığı bazı siyasi kararları meşrulaştırmak için de himayeden yararlandığı bilinmektedir. Sultan'ın yaptığı reformlar arasında fes takılması hususu da yer almaktaydı. Halk nezdinde fese karşı tepkiler oluşmuştu. Bu duruma karşı bir önlem olarak dönemin önemli simalarından olan saz şairlerinin fes hususunda şiirler yazması teşvik edilmişti. Aralarında Aşık Dertli, Erzurumlu Emrah ve Bayburtlu Zihni gibi önemli isimlerin olduğu bu şairlerin fesi öven şiirler yazdığı bilinmektedir. Bu şiirlerin propaganda aracı olarak kullanılmasına en önemli örnek Aşık Dertli'nin yazdığı fes şiiridir. Aslen Bolu'lu olan Dertli fes redifli şiirini padişaha sunmuş ve ihsan olarak Osmanlı devletinde sıklıkla görülen bir yöntemle ödüllendirilmiş ve bir devlet görevine, Çağa ayanlığına atanmıştır. Bu şiirin ilk iki beyiti şu şekildedir:

“Al renkler bahşeder ruhsâre-i hûbâna fes

Benzemez mi şâh-ı gülde gonce-i handâna fes

(Fes, güzellerin yanağına al renkler bağışlar.

Fes, gül dalında[ki] gülen [bir]goncaya benzemez mi?)

Şöyle örter bastırır perçemleri mahfûz eder

Hâil olmak maksadı manzûre-i düşmâna fes

(Fes, düşman belasına engel olmak için perçemleri örtterek saklar.)”

II. Mahmut'un alınan bir kararın toplum nezdinde kabulü için uyguladığı bu himaye işlemi patronaj tarihinin en dikkat çekici örnekleri arasında gösterilebilir. Bazı şairler gördükleri himaye sonucu bazıları ise himaye ve kabul görme amacı ile fes ile alakalı şiirler yazmışlar ve bu şiirler patronaj tarihindeki yerlerini almışlardır (Daştan, 2018: 44).

Yukarıda bahsettiğimiz durum Gramsci'nin devletin zaman zaman kabul görmeyen bazı hususlara halkın alıştırılması için kamuoyu yarattığı şeklindeki görüşünü hatırlatmaktadır:

Devlet popüler olmayan bir eyleme girişeceği zaman ihtiyaç duyulan kamuoyunu önceden yaratmaya başlar, başka deyişle sivil toplumun belli unsurlarını örgütler ve merkezileştirir (Gramsci, 2014: 77).

II. Mahmut Döneminde sarayda müezzinlerden ve Türk musikisi icracılarından oluşan toplulukların olduğu ve bu toplulukların Müezzina-ı Hassa ve Sazendegân-ı Hâssa adları ile anıldıkları bilinmektedir. Müezzina-ı Hassa'nın sarayda dini müzik yapmanın yanı sıra vakit namazlarında müezzinlik yaptıkları bilinen bir husustur. Sâzendegân-ı Hâssa'nın sarayda bulunan Türk müziği ile ilgili bütün faaliyetleri gerçekleştirdiğini kaynaklardan tespit etmek mümkündür. Bu iki topluluğun birbiri ile ilişki

içinde oldukları bir dönem bir kurumda hizmet edenin diğer kurumda da hizmet edebildiği görülmektedir.

Bu iki topluluğun dışında sarayda tavşan dansçıları adlı bir topluluğun ve saz şairlerinden oluşan Şâiran-ı Hâssa adlı bir topluluğun da yer aldığına dair bilgiler bulunmaktadır. Şâiran-ı Hâssa'nın sarayda bulunması dahi siyasi bir karar olarak düşünülebilir.

Zira o dönemde toplum üzerinde son derece etkili olan saz şairlerini saraya yakın tutma çabası onlarda bir minnet duygusu oluşturarak toplum üzerindeki etkilerini hânedan lehine kullanma amacına hizmet etmekteydi. Bu dönemde büyük şehirlerdeki semai kahvelerinde saz şairleri her türlü toplumsal olay hakkında şiirler yazarak adeta günümüz medya mensuplarına yakın bir görevi ifa ediyorlardı. Bu sebepten büyük şehirlerde saz şairlerinin yaptığı icraların aşıklar kahyası denilen kişilerce denetlendiğine dair bilgiler bulmak mümkündür. (Toker, 2022: 55)

Burada Gramsci'nin bahsettiği rızaya dayalı hegemonya fenomeni ortaya çıkmaktadır. Zira burada sağlanan çeşitli imtiyazlarla iktidar sahiplerinin ideolojik değerlerini kabul etmek ve eylemlerini ona göre şekillendirmek durumu göze çarpmaktadır. Bu dönemde ve ilerleyen dönemlerde saraydan himaye gördüğünü tespit ettiğimiz şairlerin sultanın aleyhine etkiler yaratacak eserleri yazmak konusunda isteksiz olacakları aşıkardır.

Şâiran'a benzer şekilde devrin pek çok önemli müzisyeninin de Sâzendegân-ı Hâssa'da görev yaptığı ve himaye edildiği görülmektedir. Bu isimlerin pek çoğu hakkında maaş kayıtlarının yanı sıra gördükleri ihsanlara dair belgeler görmek de mümkündür.

Sultan II: Mahmut Döneminde Sâzendegân-ı Hassa'ya kabulün çoğu zaman referansla olduğuna dair kayıtlara rastlamak mümkündür. Türk müzik tarihinin önemli isimleri arasında yer alan Tanbûri Büyük Osman Bey'in (ö. 1885) bir tomak oyununu takiben yaptığı icranın beğenilmesi üzerine saraya alındığını Rauf Yektâ Bey'in yazdıklarından görüyoruz. Bu örnek bu kurumlara kabulün referansla, bazen ise en büyük referans olan sultanın referansı ile yapıldığını göstermesi açısından önemlidir (Yekta, 1338: 51-53).

Sultan II. Mahmut döneminde sarayda hizmet eden müzisyenlerin tarihimizdeki yerlerine bakınca Sultanın ne denli etkili ve doğru isimleri himaye ettiği görülebilir. Bu durumda himayenin rastgele değil toplumda etki yaratabilecek insanların seçilmesiyle yapıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Rauf Yektâ Bey, Sultan II. Mahmut dönemi Sâzendegân-ı Hâssa üyelerinin isimlerini şu şekilde vermiştir:

“Hânendeler: Dede Efendi (ö. 1846), Dellâlzâde İsmâil Ağa (ö. 1869) , Ferâhnak sahibi Şakir Ağa (ö.1840), Şehlevendim Hâfız Abdullah Ağa , Çilingirzâde Ahmet Ağa, Suyolcuzâde Salih Efendi (1862), Kômürcüzâde Hâfız Efendi, Basmacı zâde Abdi Efendi.

Neyzenler: Meşhur hattat Mustafa İzzet Efendi (ö. 1876) , Binazir Müsâhip Said Efendi (ö.1853) (Said Efendi ney dahi çalarsa da kûme fasıllarında alelekser girift çalarmış).

Kemâniler: Rıza Efendi, Şakir Ağa birâderi, Mustafa Ağa, Ali Efendi.

Tanbûriler: Numan Ağa (ö. 1834), Zeki Mehmet Ağa (ö. 1846) , Keçi Ârif Ağa, Necip Ağa.”(Yekta,1960).

Bu isimler dışında Elhân-ı Aziz adlı çalışmamız esnasında Sultan II. Mahmut sarayında hizmet ettiğini tespit ettiğimiz diğer birkaç müzisyen ise şunlardır: *Hânende Rifat Bey (1888), Hâşim Bey (1868), Mes'ud Bey, Hânende Ârif Ağa, Kilerli Salih Efendi , Emin Efendi* (Toker, 2016: 54-55).

Sultan I. Abdülmecid Döneminde (1839- 1861) Müzik Patronajı:

Sultan Abdülmecid dönemi Osmanlı devletinde kurumsal Batılılaşmanın kendisini iyiden iyiye hissettirdiği bir dönem olarak görülebilir. Özellikle Tanzimat fermanı sonrasında pek çok siyasi ve toplumsal değişimler meydana gelmiş müzik de bu değişimlerden ziyadesiyle payını almıştır. Batı toplumları ve devletleri ile her alanda ilişkilerin artması Batı yaşam tarzını savunan veya arzulayan yeni bir aydın bürokrat kesiminin oluşmasına sebep oldu. Daha evvelki dönemlerde padişahтан sonra sadrazamın mutlak otoritesine dayanan yönetim erki bu tarihten sonra yavaş yavaş bürokrat sınıfın eline geçmiştir.

Bu sınıfın temsilcilerinin tercihleri toplumsal hayatla birlikte sanat hayatına da etki etmiştir. Hânedan mensupları da bu değişim isteklerine bigâne kalamamış saray yaşantısı da önemli değişimlere uğramıştır. İlber Ortaylı'nın yerinde bir söylemle bürokratik merkezîyetçilik olarak adlandırdığı yapı bu değişimleri domine etmiştir. Şöyle ki en küçük nizamnâmeden yasalara kadar devletin tüm hukuki yapısı bu yeni bürokrat sınıfının Avrupa'dan yaptığı uyarlamalara göre şekilleniyordu (Ortaylı, 2005). Oluşturulan yeni kurumsal yapılar da aynı yapının eylemleri ile vücuda geliyordu. Bu dönemde kurulan her kurumun bu bürokratik merkezîyetçi yapının çıktıları olduğunu iddia etmek sanıyoruz ki yanlış olmayacaktır.

Bu değişim rüzgarından sarayın da etkilenmesi kaçınılmazdı. Özellikle 1856 yılında Dolmabahçe Sarayının tamamlanarak hizmete girmesinin ardından saraydaki müzik yaşantısında çok ciddi değişimler meydana geldi. Daha evvelki dönemlerde Enderûn'a bağlı hücrelerde yapılan müzikal eğitim

faaliyetleri bu yeni saray tipinde yapılamayacağı için yeni müzik kurumsal yapısına geçildi. Buna göre Mūsika-i Hümâyūn bir çatı kurum halini aldı ve altında sırası ile Sazendegân-ı Hâssa, Müezzinân-ı Hâssa, Şâiran-ı Hâssa ve Mūsika-i Hümâyūn Batı Müziği Orkestrası yer aldı.

Bu yeni şema ile Enderun'da yapılan usta çırak ilişkisine dayalı meşk zinciri devam edemeyeceğinden bu kurumlara bazı hocalar atandı. Bu sayede müzik eğitiminin kesintisiz devamı sağlanmaya çalışıldı. Başkanlık Osmanlı arşivinde yer alan BOA, HH.d. 650 künye nolu belge bu ustaların atanmaları hususunu gözler önüne sermektedir.

Bu döneme ait belgelerde sarayda hizmet eden birçok müzik eğitmeninin bulunduğu dair evraka rastlamak mümkündür. Arşiv kayıtlarında yer alan bir belge Keman hocasından, tavşan dansı ve şan hocasına kadar değişik branşlarda hocaların sarayda hizmet ettiğini gösterir mahiyettedir. Aynı belgede sarayda hizmet eden ve pek çoğu müzik tarihimizde önemli mevkiler edinmiş müzisyenlerin varlığını görmek mümkündür. Bu isimler şunlardır:

Haşım Bey (ö. 1868), İsmet Ağa, Osman Bey, Kanuni Ömer Efendi, Kemânî Todoraki, Arnavud Köylü Usta Anderiko, Memko, Kemânî Vasilaki, Santûrî Hilmi Bey, Kemânî Kâmil Ağa, Kemânî Yusuf Efendi, Yusuf Efendi, Lavtacı İzzet Bey, Lavtacı Abdi Bey, Kemânî Rafet Bey, Hânende Latif Ağa, İzzet Efendi, Kemeñeci Hristo Efendi, Kemeñeci Civan, Hânende Boğos, Klarnatacı Kotnos, Daireci Vasil, Lavtacı Serkiz, Hânende Vartaneş, Santurî Dimitraki (BOA, HH. MH. 653/58).

Arşiv belgelerinde Sultan Abdülmecid'den; evden, paraya ve devlet kadrolarına atanmaya kadar çeşitli şekillerde himaye gören müzisyenlerin adlarına rastlamak mümkündür. BOA, DRB.d, 75 tasnif kodlu belgede Abdülmecid tarafından ev yapım masrafı olmak üzere Müezzinan'dan Ahmed Ağa'ya ve Sadullah Ağa'ya ihsanda bulunduğu görülmektedir. Aynı belgede hacca gitmek üzere olan Dellazâde İsmail Efendi'ye (ö. 1869) verilen paranın da kaydı yer almaktadır (BOA, DRB.d, 75.).

Döneme ait bir başka belge de Osmanlı devletinde sıklıkla gördüğümüz başka bir himaye biçimini gözler önüne sermektedir. Bu himaye yöntemi devlet görevine atamadır. Sultan Abdülmecid dönemine ait bu belgede dönem Müezzinân-ı Hâssa üyesi Suyolcuzâde Salih Efendi'nin (ö. 1862) İslimiye muhassıllığına atandığı görülmektedir (BOA, A. MKT., 100/57). Osmanlı tarihi boyunca bu tarz himayenin sıklıkla kullanıldığını görmek mümkündür.

Sultan Abdülmecid döneminde sarayda Batı müziğinin ağırlığı giderek artmıştır. Bu dönemde ilk önce saray orkestrasının başında Donizetti Paşa bulunmaktaydı. Onun ölümünden sonra Musika-i Hümâyūn ser muallimliği

görevi Mösyö Pisani tarafından üstlenilmiş sonra bu göreve ilerleyen dönemlerde adına sıklıkla rastlayacağımız Callisto Guatelli (ö. 1899) getirilmiştir (Toker, 2016).

Bu isimlerin padişah tarafından çeşitli ihsanlar gördüklerine dair bilgiler bulmak mümkündür. Örneğin bir belgede Donizetti Paşa'nın Sultan Abdülmecid tarafından 3. Derece Mecidiye nişanı ile ödüllendirildiğine dair bilgiler yer almaktadır (BOA, A.DVN., 111/22).

Aynı dönemde Guatelli, Mösyö Pisani ve Mösyö Paskovaninin de dördüncü dereceden mecidiye nişanı ile ödüllendirildiklerine dair bilgilere ulaşmak mümkündür (BOA, A.MKT.MHM, 119/56).

Bu dönemde kendisinden bahsetmemiz gereken Batı müziği icracılarından birisi de Yesarizâde Necip Paşadır (ö. 1883). Donizetti'nin öğrencilerinden ve ilk dönem musika üyelerinden olan Necip Paşa Sultan Abdülmecid döneminde Mirliva (Tuğ general) rütbesine yükseltilmiştir.

Sultan Abdülmecid döneminde Batı müziğinin teveccüh bulmasından sonra İstanbul'a gelen Batılı sanatçıların sayısının arttığını görmekteyiz. Bu isimlerin başında ünlü Macar besteci Franz Lizst (ö. 1886) gelmektedir. Franz Lizst 1846 yılında İstanbul'a gelmiş ve Sultan huzurunda icra-yı sanat etmiştir. Bu sırada Donizetti Paşa'nın bestelemiş olduğu Mahmudiye marşını yeniden düzenlemiş ve Sultana ithaf etmiştir. Bu hizmetleri sebebiyle Lizst'e bir Mecidiye nişanı verildiğini evraklardan görmek mümkündür (BOA, İ. HR. 24/1121).

Kaynaklardan Sultan Abdülmecid'in Lizst'e benzer pek çok önemli müzisyene ihsanlarda bulunduğu ve çok sayıda müzisyenin Sultan Abdülmecid'e ithafen eserler besteleyerek İstanbul'a yolladığı ve bu sayede ihsanlar aldığı görülmektedir. Sultan Abdülmecid'e eser göndererek çeşitli ihsanlar aldığını tespit ettiğimiz Batılı müzisyenler şunlardır:

Joseph Mosmer, Parisli polis memurları, Fevelli ve Dekar, Hanry Harc, Mösyö Rann, Mösyö Mooser, Edward Strauss, Luigi Arditi, Blada Birmani, Joseph Geiger, Jull Kohen, Angelo Mariani, Louis Deffes, Doktor Barachine, Rossini.

Sultanlara ithafen Batılı müzisyenler tarafından yapılan eserler ve bu eserlerle ilgili evraklar incelendiğinde Sultanların çoğu zaman hiç görmediği eserler için ihsanlarda bulundukları görülmektedir. Bunun sebepleri üzerinde durmak gerekmektedir. Zannımızca bunun en büyük sebeplerinden biri Batı toplumları nezdinde Osmanlı devletinin görünürlüğünü ve temsil gücünün arttırılmasıdır. Osmanlı hânedanı mensuplarının ve özellikle sultanların tercihlerinin de bu durumda etkisi olduğu aşıkardır.

Sultan Abdülaziz Döneminde (1861- 1876) Müzik Patronajı:

Sultan Abdülaziz 1861 yılında tahta çıktığında halk nezdinde çok önemli bir desteğe sahipti. Halk güçlü kuvvetli yapılu bu şehzadeyi geçmiş güzel günleri geri getirebilecek bir Sultan olarak sahiplenmişti. Halkın bu talebi onun müzik himayesi tercihlerini de az çok etkilemişti. Bu sebepten onun dönemi sarayda Türk müziğinin icra ağırlığını arttırdığı bir dönem olarak görülebilir. Onun döneminde Batı müziği de ara verilmeden himaye edilmeye devam etti.

Abdülaziz'in ihsanda bulunduğu ilk Batı müziği sanatçısı daha önce adından bahsettiğimiz Callisto Guatelli 'dir. Sultan Abdülaziz tahta geçer geçmez piyano hocası olan Guatelli'yi Musika-i Hümâyûn ser muallimi olarak atamıştır. İngiliz The Bath Chronicle Gazetesi Sultan Abdülaziz'in sanılanın aksine Batı düşmanı olmadığını göstermek için yayınladığı haberinde Guatelli'nin ser muallimliğe atanmasını şu şekilde vermektedir:

“Abdülaziz Efendi her zaman gelenekçi Müslüman camiasına mensup olarak görülmektedir. Ancak aşağıda vereceğimiz örnek onun Hristiyan dünyasına karşı da toleranslı olduğunu göstermektedir. Eski sultanın bando şefi Sinyor Guatelli Abdülaziz Efendi'ye periyodik olarak ders vermekteydi. Onu saraya çağıran mektup eline ulaştıktan bir gün sonra, kabul esnasında bu ziyareti neden gerçekleştirdiğini soran yeni sultana, size piyanoda ders vermek için geldim diye cevap verdi. Bu sırada sultan sözünü kesti: “Biliyorsun paşalar müzik dersi vermeye tenezzül edemezler” Bu anda Sinyor Guatelli, Marko Paşa'nın rütbesi olan “Siva Paşa”¹ rütbesine yükseltildiğini öğrenmiş oluyordu” (“The Bath Chronicle” 1861: 6).

Guatelli'nin bu göreve atanışı devletler arası ilişkilerde de konu olmuştur. Avusturya Macaristan İmparatorluğu elçisi Sultana bir mektup yazarak o zaman Avusturya sınırları içinde yer alan Parma şehrinden olan Guatelli'nin kendi vatandaşları olması sebebiyle duydukları sevinçli dile getirmiştir. Guatelli bu atamanın ardından sırasıyla Mir Alay ve akabinde Mirliya rütbelerine atanarak Paşa lakabını almıştır. Guatelli'nin Abdülaziz döneminde birden fazla kere nişan ile ödüllendirildiği görülmektedir. Bu nişanların dereceleri ve alınış tarihleri şu şekildedir:

İlk nişan Sultan Abdülmecid Döneminde 1274 tarihinde verilmiştir. Sultan Abdülaziz döneminde 27 Cemaziyevvel 1280 ve 8 Ramazan 1285 tarihlerinde iki kere nişanla ödüllendirilmiştir. Son nişanını Sultan II. Abdülhamid döneminde en yüksek nişan derecesi olan

¹ Burada kastedilen Liva Paşa olmalıdır.

birinci dereceden almıştır. Bu nişanın alınma tarihi 19 Zilhicce 1310'dur (Toker, 2016: 296).

Ayrıca arşiv belgelerinden Sultan Abdülaziz'in Guatelli için bir de konak yaptırdığına dair bilgilere ulaşılabilmektedir. Roma imparatorluğundan miras olan "gratia" terimi burada karşımıza çıkmaktadır. Guatelli bu ihsanlara karşı duyduğu minneti Sultan başta olmak üzere hânedan mensuplarına yaptığı eserlerle ödemiştir. Bu eserlerin başında Sultan Abdülaziz'e ithafen yazdığı Aziziye marşı gelmektedir.

Sultan Abdülaziz döneminde Guatelli'nin bir başka ihsan metoduyla daha ihsana nail olduğu görülmüştür. Guatelli'ye bir tiyatro açması için imtiyaz verildiğine dair bilgiler arşiv kayıtlarında yer almaktadır.

Bu devirde pek çok Batılı müzisyen Sultan Abdülaziz'e ithafen eserler bestelemiş ve bu eserleri sayesinde çeşitli şekillerde ödüllendirilmişlerdir. Sultana eser yazarak gönderdiğini tespit ettiğimiz kişiler şunlardır:

Luigi Arditi, Eduard Strauss, Kont Jule, Mösyö Costa, Victor Masse, Jol Albani, Jul Kohen, Moris Strauus, Mr Unvay, Mösyö Pidroz, Mösyö Retr (Toker, 2016: 74-80).

Arşiv kaynaklarında bazı yabancı müzisyenlere verilen nişanlarla ilgili kayıtlara ulaşmak mümkündür. Sultan Abdülaziz tarafından nişanla ödüllendirildiğini tespit ettiğimiz müzisyenlerin isimleri şunlardır:

Morris Strauss (beşinci rütbe) Viyana Mûsikî Mektebi Muallimi Mösyö Solçir (dördüncü rütbe), Kont Jule (üçüncü rütbe), Luigi Arditi(dördüncü rütbe, Mösyö Kosta (beşinci rütbe), Mösyö Masse (beşinci rütbe), Macar Kemancı Rimni (beşinci rütbe) (Toker, 2016: 135).

Sultan Abdülaziz döneminde Osmanlı sarayına gelerek müzik icra eden kişilerin isimlerine de rastlamak mümkündür. Bazı yabancı gazetelerde bu icralara dair haberler yer almaktadır. The Derby Mercury gazetesinde yayınlanan bir haberde Midlle Francoski adında bir bayan kemancını sultan huzurunda çaldığına dair bir haber bulunmaktadır (The Derby Mercury, 19 Temmuz 1871). Morning post gazetesinde 1870 yılında yayınlanan bir haberde ise Rus kemancı Kontski ve kızı Wanda'nın sultan huzurunda icra-yı sanat yaptığı belirtilmektedir. Ayrıca aynı haberde Sultanın Kontski'ye 5. Dereceden bir mecidiye nişanı ve kızıyla beraber kendisine 10.000 frank ihsanda bulunduğu belirtilmiştir (Toker, 2016: 126).

Abdülaziz'in yabancı müzik kurumlarına da ihsanlarda bulunduğu dair kaynaklarda bilgiler bulunmaktadır. Bir arşiv belgesi Abdülaziz'in Salzburg'da bulunan Mozar(t) musiki cemiyetine ihsanda bulunduğunu göstermektedir

(BOA, İ.HR, 256/15942). Başka bir kaynakta da Sultan Abdülaziz'in Richard Wagner'in (ö. 1883) Bavyera'da kurduğu Bayreuth Tiyatrosunun inşası için kurulan fona, 9000 thaler (günümüz parası ile yaklaşık 20. 000 Euro) yardım ettiği görülmektedir (Aracı, 2006: 167).

Sultan Abdülaziz'in bir diğer önemli özelliği 1867 yılında Osmanlı tarihinde ilk defa olarak Avrupa'ya seyahat etmesidir. Bu seyahat onun Fransa ve İngiltere'ye yaptığı resmî seyahattir. Bu seyahat esnasında Sultan'ın müzisyenlere ve sanat kurumlarına ihsanda bulunduğu görülmektedir. Bu kurumlardan biri Crystal Palace'dır. Arşiv kayıtlarında Sultanın Crystal Palace'ta onuruna verilen temsilin ardından, Crystal Palace'ın yakın zamanda çıkan yangında yanan mahallerinin tamiri için 1000 Pound ve mezkûr temsilde bulunan sanatçılar için 200 pound olmak üzere 1200 pound ihsanda bulunduğu dair bilgiler bulunmaktadır. Dönem İngiliz gazetelerinde de bu ihsandan bahsedildiği görülmektedir. Bir haberde Royal Academy'nin yaklaşık üç yıllık bütçesine denk olan bu yardımın yarattığı şaşkınlıktan bahsedilmektedir.

Abdülaziz'in İngiltere seyahatinde dinlediği iki müzisyene de ödül verdiği görülmektedir. Bunlardan ilki Crystal Palace'daki etkinlikte Sultan adına bestelediği odayı kalabalık bir müzisyen gurubu ile icra eden Luigi Arditi'dir. Bu ödül oldukça ilginçtir zira Arditi Sultan Abdülmecid döneminde İstanbul'da çalışmaktadır ve aynı odayı Sultan Abdülmecid'e sunarak da nişan almıştır. Aynı odenin sözlerini değiştirerek Abdülaziz'e sunmuş bu sefer beşinci derecede olan nişanı dördüncü dereceye çıkarılmıştır. Bu ilginç hikâye Sultanların genelde ödül verdikleri eserlerle ilgili fikir sahibi olmadıklarını gösteren önemli bir anekdottur. Avrupa seyahatinde icra-yı sanat yaptıktan sonra ödüllendirilen diğer bir müzisyen Londra'daki İtalyan operası şefi olan Mösyö Costadır. Bu müzisyene beşinci rütbeden bir nişan verilmiştir (BOA, İ. HR. 231/13608).

Sultan Abdülaziz'in birçok yerli müzisyene de ihsanlarda bulunduğunu görmek mümkündür. Bu isimlerin başında Musika-i Hümayûn ser ümerası rütbesi ile görev yapmakta olan İbrahim Paşa gelmektedir. Arşiv belgelerinden anlaşıldığı üzere İbrahim Paşa için kılıç Ali Paşa Mahallesi civarında bir konak yaptırılmıştır (BOA, HH.İ, 54/12).

Musika-i Hümayûn Kaymakamı olan Hurşit Bey için de Kabataş'ta bir ev yaptırıldığını arşiv kayıtlarından öğrenmek mümkündür (BOA, MB. İ, 31/21). Sultan Abdülaziz'in kendisine ev yaptırarak ihsanda bulunduğu bir başka önemli kişi ise Türk müzik tarihinin önemli siması Kemânî Sebuhtur. Arşiv kaynaklarından Kemânî Sebuhtur (ö. 1894) için Beşiktaş Yenimahalle'de bir ev yaptırıldığına dair bilgilere ulaşmak mümkündür (BOA, HH.İ, 47/5).

Bu eser daha önce belirttiğimiz beneficium, officium ve gratia fenomenleri üzerinden değerlendirilebilir. Sultan Sebuḥ'a bir beneficiumda yani ihsanda bulunmuştur. Bu Sebuḥ üzerinde bir minnet duygusu yani gratia hasıl etmiştir ve Sebuḥ sultana bir geri dönüş olarak bir eser bestelemiştir. Yılmaz Öztuna Sebuḥ'un bestelemiş olduğu Hisarbuselik makamındaki **“Şevketlü Padişahım Hükümdarım”** adlı eserin Sultan Abdülaziz'e bir methiye niteliğinde olduğunu belirtmiştir (Toker, 2020: 41). Bu eserin bu eve karşılık yapıp yapılmadığını tam olarak bilmemekle beraber Abdülaziz'in yaptığı ihsanlara karşılık olarak yapıldığını söylemek mümkündür. Bunun Roma'da kullanılan officium tabirini tam olarak karşılamamasına rağmen yine de bir çeşit officium olarak görülebileceğini düşünmekteyiz.

Arşiv kaynaklarında yer alan bir başka evrakta ise Musika-i Hümayûn kaymakamlarından Mehmet Bey için Dolmabahçe'de bir ev yaptırıldığına dair kayıtlara rastlamak mümkündür.

Ayrıca Sultan Abdülaziz'in izlediği müzik etkinliklerinden sonra pek çok kereler müzisyenlere para ödülleri verdiğine dair bilgilere rastlamak mümkündür. Daha önce yayınladığımız bir defter bu duruma örneklik teşkil etmektedir. Bu defterde Sultan Abdülaziz'in 15 Muharrem 1278 (23 Temmuz 1861) günü izlediği performanstan sonra onlarca müzisyene ihsanda bulunduğunu gösterir mahiyettedir (Toker, 2014: 39-41).

Sultan Abdülaziz döneminde Osmanlı Tebaasından çok sayıda müzisyene nişan verildiğini tespit etmiş bulunuyoruz. Nişan aldığını tespit ettiğimiz bazı müzisyenler şunlardır.

Kaymakâm Mehmet Bey, Mehmet Bey, Binbaşı Salih Efendi, Miralay Osman Bey, Binbaşı Atıf Bey, Mahmud Efendi, Miralay İbrahim Bey, Sâzendegân'dan Osman Bey, Sâzendegân'dan Hristo, Dellalzâde İsmail Efendi (Toker, 2016: 123).

Sultan Abdülaziz döneminde de saraydaki müzik kurumlarında birçok önemli müzisyenin istihdam edildiğini görmek mümkündür. Özellikle sarayda Türk müziği yapmakla yükümlü olan Sâzendegân-ı Hâssa üyeleri arasında müzik tarihimize damga vurmuş birçok önemli ismin bulunduğu görülür. Sultan Abdülaziz döneminde Sâzendegân-ı Hâssa'da bulunduğunu tespit ettiğimiz kişiler şunlardır:

Ser-sâzende Tanburî Osman Efendi, Nayzen Sâlim Bey, Tanburî Osman Bey, Kemânî Refet Ağa, Nayzen Salih Efendi (ö. 1888) , Kanunî Edhem Efendi, Kemânî Emin Ağa, Mısır'lı Ömer Efendi, Abdülkâdir Efendi, Şeyh Halil Efendi, Mahmud Efendi, Ahmed bin

Ömer Efendi, Lavtacı Serkiz, Lavtacı Yanko, Kemânî Sebûh (ö. 1894), Oseb Ağa, Hanende Mihail, Hânende Rifat Bey

Bu isimlerin pek çoğunun hem yaşadıkları dönemde müzik hayatını domine etmeleri hem de Türk müzik tarihinde önemli yerleri işgal etmeleri şüphesiz ki şans eseri değildir. Daha evlen de bahsettiğimiz gibi egemenler kendi beğenilerini alt yapıya yani toplumsal sınıflara kabul ettirmek için aydınlara ve toplum tarafından teveccüh gören simalara ihtiyaç duyarlar bu sayede rızaya dayalı bir meşruiyet üretimi gerçekleşmiş olur. Bu sebepten padişahın etrafında bulunan kişilerin toplum tarafından başarıları onaylanmış ve saygı duyulan kişiler olması gayet normaldir. Yukarıda verdiğimiz listedeki kişiler bu duruma örnektir.

Müezzinan-ı Hâssa üyeleri için de bu durum aynı şekildedir. Sultan Abdülaziz döneminde hem Sâzendegân'da hem de Müezzinân-ı Hâssa'da hizmet etmiş çok sayıda önemli müzisyenin bulunduğu görülebilir. Sultan Abdülaziz döneminde Müezzinân-ı Hâssa'da bulunan bazı kişiler şunlardır:

Ser-Müezzinân-ı Hâssa İsmail Efendi, Dellâlzâde İsmâil Efendi, Latif Bey, Zühdü Bey, İsmail Efendi, Raşit Efendi, Fehim Efendi, Hâşim Bey, Ferhad Efendi, Hâfız Mustafa Efendi, Edhem Efendi, Hacı Edhem Ağa, Hacı Tahir Efendi, Abdi Bey, Hurşid Ağa, Mustafa Ağa, Rifat Bey, Salih Efendi, Raşit Efendi (Toker, 2016: 204).

Sultan Abdülaziz döneminin ilginç bir patronaj öyküsü de Mısırdan gelen müzisyenlerle alakalıdır. Sultan Abdülaziz'in 1863 yılında yaptığı Mısır seyahati sırasında dinlediği müzisyenleri beraberinde İstanbul'a getirdiği ve bu isimlerin uzun yıllar boyunca sarayda hizmet ettikleri bilinmektedir. Arşiv belgelerinde isimlerine rastladığımız Mısırlı müzisyenler şunlardır:

"Rebâbî Halil Efendi, Üdi Mehmet Ömer Efendi, Kanunî Mahmudî Efendi, Kanunî Ahmed Efendi, Hânende Abdülkâdir Efendi, Hânende Mihail Efendi. (Takiyüddin Mehmet Emin Ali, vrk. 100)

Bu isimlerin dışında bir de Zeynep adında bayan muganninin Mısır'dan getirildiğine ve sarayda uzun yıllar hizmet ettiğine dair bilgiler bulunmaktadır. Gazimihal bu muganniden bahsetmiş ve sesinin olağan üstü derecede güzel olduğunu belirtmiştir.

Bu isimlerin saraya gelişi Sultan Abdülaziz'in müzik himayesinin İstanbul şehrinin çok ötesine kadar dayandığını göstermesi açısından son derece önemlidir. Burada Abdülaziz'in Türk müziğine ve makamsal müziğe karşı olan muhabbetinin rol oynadığı ve makamsal müzik yapan kişileri sarayda istihdam ettiği sonucuna ulaşılabilir. Ancak bu durumun böyle olup olmadığı üzerinde düşünmek gereklidir.

Birçok kaynakta Sultanın Batı müziğine karşı tavrı aldığını ve sarayda Batı müziği icrasının ciddi bir azalma dönemine girdiği hususunda bilgiler bulunmaktadır. Bu nispeten doğrudur ama tam manasıyla gerçeği yansıtmamaktadır. Bu dönemde Batı müziğinin temsil gücü nispeten azalmıştır ancak bu sanıldığı kadar büyük bir oranda değildir. Bu dönemde Türk müziğinin sarayda temsil gücünün artmasına rağmen Batı müziğinin de himaye edilmeye devam ettiği bir gerçektir. Abdülaziz'in Batı müziği hakkındaki tutumu üzerine oluşan bu kanının en önemli nedeni olarak 1866 yılında yanan saray tiyatrosunu yeniden inşa ettirmemesi gelmektedir.

Bu hususta Gramsci'nin rıza yoluyla hegemonya teorisi üzerinden bir analiz yaparsak şöyle bir sonuca ulaşmak mümkündür. Bu dönemde egemen sınıfın zevk ve fikriyatının değiştiği görülmüştür. Üst yapıya ait olarak düşünebileceğimiz bu değişim eski dönemlerdeki kadar rahat bir şekilde yapıya geçmemiş ve bir çatışma alanı doğmuştur. Sultan II. Mahmut'a yapılan gavur padişah yakıştırmaları ve Sultan Abdülaziz'in heybetli ve gelenekçi görünümünü dolayısıyla, zayıf yapılı ve Batı perestişkarı görülen abisi Sultan Abdülmecid'in ardından kurtarıcı olarak görülmesi hep bu tartışma alanının yansımaları olarak görülebilir. Abdülaziz'in aslında farklı bir karakter yapısına sahip olmasına ve hânedan mensupları arasında Batı müziği alanında eser veren ilk kişi olmasına rağmen ona yapılan gelenekçi yakıştırmaları, dönemindeki müzik himaye politikası üzerinde etkili olmuştur.

Abdülaziz'in müzik himayesi hususundaki tavrını anlamamızda, Erving Goffman'ın sahne önü ve sahne arkası kuramı da bizlere yardımcı olacaktır. Goffman insanların vitrin bölgesi veya sahne önü denilen bölgede toplum kendisinden beklediği rolleri yerine getirdiğini, sahne arkası denilen bölgede ise daha çok kendine özel bir alan yaratarak toplum beklentilerinden uzakta daha rahat tutumlar sergilediklerini belirtmiştir. Bu duruma örnek olarak dile getirdiği bir anlatı Osmanlı hânedânının tutumları ile uyumluluk sağlamaktadır. Goffman ortalama bir Lord ailesinin eğer misafir ağırlamıyorsa çok daha tutumlu ve sade olduğunu yazmıştır (Goffman, 2016: 47). Oysaki kamunun gözü önüne çıkılan davetlerde ve balolarda bu sadelik yerini şaşaa ve sınırsız harcamalara bırakmaktaydı.

Abdülaziz özeline dönersek, sultan toplumun kendisini daha yerli ve geleneksel bir figür olarak gördüğünü biliyordu. Bu sebepten sahne önündeyken halk gözünde Batılı ve modern bir kurum olarak mimlenen tiyatroyu yeniden yaptırması uygun olmazdı. Onun için sahne arkası bölge oldukça farklıydı. Türk müziği ile beraber Batı müziğine de ilgisi olan Sultan piyano dersi alıyor ve Batı müziği eserleri besteliyordu. Bu alan oldukça kısıtlı insanın şahit olabildiği bir alandı. Goffman'a göre sahne arkası bölge,

makam büyüdükçe küçülür ve bu bölgeye dahil olanların sayısı kısıtlanır (Goffman, 2016: 119). En yüksek makam olan hükümdarın hayatındaki vitrin bölgesinin normal bir insana göre çok daha yoğun olduğu aşikâr olduğundan Abdülaziz'in müzik görüşü hakkında bahsettiğimiz hususiyetlerine şahit olanların oldukça az olduğu aşikardır.

Patronajın genel manada bir sahne önü davranışı olduğunu söylemek de sanırız ki yanlış olmaz. Daha önce de söylediğimiz gibi patronaj hânedan mensupları arasında nesilden nesile aktarılan bir davranış normu halini de alabilir. Bu davranış genelde vitrin alanında veya sahne önü bölgesinde sergilenen bir davranıştır. Bu sayede hânedanın zevki ve dünyaya bakışı görünür hale gelir.

SONUÇ

Himaye ve himaye edilen arasındaki ilişki çoğu kaynakta basit bir düzlemde ele alınmış ve üzerine derinlemesine durulmamıştır. Oysaki himaye yüzyıllardan beri varlığını sürdüren ve sanıldığı kadar aksine çok karmaşık motivasyonlarla yapılan çok girift bir ilişkidir. Bu çalışmamızda bu dinamiklerle birlikte, himayenin mezkûr dönemde uygulanışı üzerinde durulmuştur.

Buna göre himaye mezkûr dönemlerde aşağıdaki şekillerde uygulanmıştır:

1. Himaye edilene para yardımında bulunulması.
2. Himaye edilene ev veya konak yaptırılması.
3. Himaye edilenin bir devlet görevine atanması.
4. Himaye edilene çeşitli imtiyazlar verilmesi. (Kurum açma ve işletme imtiyazı gibi)
5. Himaye edilene nişan verilmesi.
6. Himaye edilene koruma ve ikâmet edecek yer sağlanması.
7. Himaye edilene eğitim imkânı sağlanması.

Bu himaye şekilleri çalışmamızda tespit ettiğimiz himaye şekillerinin en öne çıkanlarıdır. Peki bu himaye hangi amaçla yapılmaktaydı. Bu hususu da birkaç nedene indirebilmek neredeyse imkansızdır. Bu himaye ilişkisinin nedenleri hakkında önemli bulduğumuz hususları şu şekilde sıralayabiliriz.

Himayeyi anlamak hususunda Roma'dan ödünç aldığımız ve sıkça kullandığımız üç kavram oldukça faydalı görünmektedir. Beneficium yani ihsan veya iyilik, gratia yani bu iyiliğe karşı duyulan minnet duygusu ve officium ve bu iyiliğe karşı yapılan dönüş. Gratia hem hami hem de himaye edilen üzerinde hasıl olabilen duygusal ve sosyal bir bağıdır. Bu bağ iki tarafın ilişkisinin devamını sağlayan en önemli husulardan biridir. Aslında bütün

himaye ilişkilerini anlama hususunda bu üç unsurun kullanılabileceğini görmek mümkündür. Himaye edenlerin *beneficiumu* neden yaptığına dönecek olursak. Burada karşımıza rıza üretimi kavramı çıkacaktır. Gramsci başta olmak üzere bazı diğer düşünürlerin belirttiği gibi hegemonyanın sadece tahakküm ile sürdürülmesi imkanı değildir. Bu yüzden egemen sınıfın bir yerde rıza veya rızaya dayalı meşruiyet üretmesi gerekmektedir.

Bu meşruiyeti üretmenin en net yollarından biri ise egemen sınıfın dünya görüşü ve zevklerinin diğer sınıflara yani Gramsci'ye göre toplum katmanlarına geçmesi veya en azından onatılmasıdır. İdeoloji dediğimiz ve genelde tasavvur ve kurgulara dayalı alanda egemenlerin düşünce ve vizyonlarını etkin kılmak ta yapıda meydana gelmesi arzulanan başka bir değişimdir. Bu da üst yapı yani ideoloji alanından yapıya geçmesi beklenen bir çeşit kurgudur. Bu geçiş genellikle toplumun aydınları ve bu grubun içine dahil edilebilecek olan sanatçılar eliyle yapılabilir. Bu yüzden Osmanlı Devleti'nde sanatçıların bu amaca matuf olarak himaye edildiklerini söylemek yanlış olmaz.

Özellikle eserleri ve yetenekleri ile halk nezdinde saygı ve karşılık bulan insanların veya kurumların himaye edilmesi bu durumu doğrular niteliktedir. Halk nezdinde bir müzisyene karşı duyulan olumlu düşüncelerin egemenler üzerine yansıtılması da himayenin bir başka nedenidir.

Bireysel tercihler de himayenin önemli motivasyonlarından biri olarak göze çarpmaktadır. Hânedan mensuplarının ve özellikle sultanın müzikal zevki ver tercihleri himayenin bir başka nedeni olarak görülebilir. Sultan Abdülmecid ve Sultan Abdülaziz dönemlerinde müzik türlerinin saraydaki icra sıklık oranlarında gördüğümüz değişiklikler bu durumun örneği olarak gösterilebilir.

Devletlerin temsil güçlerini, itibarlarını ve görünürlüklerini arttırmak amacıyla müziği himaye ettikleri kaynaklarla sabit bir başka örnektir. Osmanlı hânedanı mensuplarının birçok Batılı kurum ve müzisyene yaptıkları ihsanların bu motivasyonla yapıldığını söylemek mümkündür.

Himaye edilenin bu patronaj ilişkisinden beklentisine gelecek olursak burada aynı çeşitliliği görmek mümkündür. Sanatçının da bu ilişkiden birinci beklentisi kendi varlığını legalize etmektir. Hânedan mensupları tarafından himaye edilmek sanatçının toplum gözündeki varlığını daha meşru bir alana çekmekle birlikte, Onu daha dikkate değer hale getirmektedir. Konserlerin yeni yeni oluşmaya başladığı ve sanatçının hayatını idame ettirebileceği birçok kaynağın henüz oluşmadığı bir dünyada egemen sınıf tarafından himaye görmek bir müzisyenin yaptığı işi daha meşru ve daha dikkate değer kılacaktır. Kısacası himaye motivasyonları arasında yer alan meşruiyet üretme olgusunun hem hami hem de himaye edilen için geçerli olduğu söylenebilir.

Batılı müzisyenlerin Sultanlardan ihsanlar ve özellikle nişan almak için eserler ithaf ederek İstanbul'a göndermeleri buna benzer bir durumdur. Bu sayede bestekar eserlerini dikkate değer kılarak kendisi açısından bir meşruiyet alanı üretmeye çalışmaktadır denilebilir.

Bunu dışında maddi karşılıklar elde etmenin de temel motivasyonlardan biri olduğunu söylemek yanlış olmaz. Kalacak yerden, para yardımlarına kadar bu maddi kazanımların uzun bir liste halinde sıralanması mümkündür. Memuriyete atanmak ve yükselmenin yanı sıra bazı imtiyazlara sahip olmak da himaye edilenin bu patronaj ilişkisinden beklediği başka bir kazanımdır. Bu kazanımların sayısı burada anlatılanlarla sınırlı olmayıp incelenir ve üzerine düşünülürse daha çok sayıda kazanımın öne sürülebileceği söylenebilir.

Çalışmamız yukarıda sıraladığımız unsurlar üzerinden mezkûr dönemde patronaj hususunu geniş bir perspektifte ele almıştır. Bu yönüyle mezkûr dönemdeki patronaj himaye ilişkisi hem hami hem de himaye edilen açısından çeşitli yönleriyle ele alınmış ve örneklenmiştir. Çalışmamızın içerdiği kuramsal bakış açısı ve metoduyla ileride yapılacak çalışmalara örneklik teşkil edebileceğini düşündüğümüzü ayrıca belirtmek isterim.

KAYNAKÇA

I. Arşiv Belgeleri

- **Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı, Osmanlı Arşivi (BOA), İstanbul:**

- Hazine-i Hassa, Muhasebe Kalemi, (HH.MH.), 653/58.
- Darbhane-i Amire Defterleri, (DRB.d.), 75.
- Sadaret, Mektubî Kalemi, (A.MKT.), 100/57.
- Sadaret, Divan Kalemi Evrakı, (A.DVN.) 111/22.
- Sadaret, Mühimme Kalemi Evrakı, (A.MKT.MHM.), 119/56.
- İrade, Hariciye, (İ.HR.), 24/1121; 256/15942; İ.HR. 231/13608.
- Hazine-i Hassa İradeler, (HH.İ.), 54/12; 47/5.
- Mabeyn-i Hümayun Evrakı İradeleri, (MB.İ.), 31/21.

II. Kaynak Eserler, Araştırma, İnceleme ve Telif Eserler

Althusser, Louis (2002). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Aracı, Emre (2006). *Donizetti Paşa: Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Brown, Howard Mayer (1991). "Round Table IX: Local Traditions of Musical Patronage, 1500–1700", *Acta Musicologica*, 63/1: 28–32.
- Burke, Peter (1992). *History and Social Theory*, New York: Cornell University Press.
- Daştan, Nihangül (2018). "Türk Halk Şiirinde Bir Propaganda Aracı Olarak Fes Şiirleri", *Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5/15 (Aralık): 37–48.
- Findley, Carter V., Latif Boyacı ve İzzet Akyol (1994). *Osmanlı Devletinde Bürokratik Reform: Bâbüâlî*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Flora, Holly (2012). "Patronage", *Studies in Iconography*, 33: 207–218.
- Goffman, Erving (2016). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Gramsci, Antonio (2014). *"Hapishane Defterleri" c. 4.*, İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Griffin, Dustin H. (1996). *Literary Patronage in England, 1650–1800*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ortaylı, İlber (2005). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özcan, Nuri (2009). "Selim III", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 36: 425, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Portelli, Hugues (1982). *Gramsci ve Tarihsel Blok*, Ankara: Savaş Yayınları.
- Rauf Yekta Bey (1341). "Dede Efendi", *Darüelhan Mecmuası*, 1/2 (Temmuz): 231–239.
- Rauf Yekta Bey (1960). "Eşsiz Üstat Dede Efendi", *Yeni Tarih Dergisi*, 40.
- Rauf Yekta Bey (1338). "Tanbûrî Osman Bey".51 (Nisan):52-53.
- Saller, Richard P. (2002). *Personal Patronage under the Early Empire*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Shaw, Stanford J. ve Hür Güldü (2008). *III. Selim: Eski ve Yeni Arasında. Sultan III. Selim Yönetiminde Osmanlı İmparatorluğu (1789–1807)*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- "The Bath Chronicle" (1861). (11 Temmuz 1861).
- Toker, Hikmet (2014). "Saray Tiyatrosu'nda Sahnelenen Bir Gösterinin Ardından Yapılan İhsânın Tevziini Gösteren İhsân-ı Şâhâne Defteri", *MS Belgeler*, 2: 33–41.

- Toker, Hikmet (2016). *Elhan-ı Aziz*, Ankara: Milli Saraylar Yayınları.
- Toker, Hikmet (2020). “Sultan Abdülaziz’in Kemani Sebuha İhsan Olarak Yaptırdığı Ev”, *Darülelhan*, 12 (Ocak): 38–42.
- Toker, Hikmet (2022). *Sultanın Aşıkları: Şairan-ı Hâssa ve Patronaj*, İstanbul: Dört Mevsim Kitap.
- Wasiucionek, Michał (2019). *The Ottomans and Eastern Europe: Borders and Political Patronage in the Early Modern World*, London: I.B. Tauris.
- Weber, Max (2018). *Ekonomi ve Toplum*, İstanbul: Yarı Yayınları.