

**T.C.**  
**ERCIYES ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**

**CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA MÜZİKLİ OYUNLAR,  
TİYATRO MÜZİĞİ BESTECİLİĞİ VE BU ALANIN GÜNÜMÜZDEKİ  
DURUMU ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER**

**Hazırlayan**  
**Türker EROL**

**Danışman**  
**Doç. Dr. Fazlı ARSLAN**

**Doktora Tezi**

**Ekim 2015**  
**KAYSERİ**

**T.C.**  
**ERCIYES ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**

**CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA MÜZİKLİ OYUNLAR,  
TİYATRO MÜZİĞİ BESTECİLİĞİ VE BU ALANIN GÜNÜMÜZDEKİ  
DURUMU ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER**

**(Doktora Tezi)**

**Hazırlayan**

**Türker EROL**

**Danışman**

**Doç. Dr. Fazlı ARSLAN**

**Bu çalışma, Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından  
SDK- 2013- 4569 kodlu proje ile desteklenmiştir.**

**Ekim 2015**

**KAYSERİ**

## BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçlarını tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.



Türker EROL

## YÖNERGE UYGUNLUK SAYFASI

“Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Müzikli Oyunlar, Tiyatro Müziği Besteciliği ve Bu Alanın Günümüzdeki Durumu Üzerine Değerlendirmeler” adlı doktora tezi, Erciyes Üniversitesi Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi 'ne uygun olarak hazırlanmıştır.



Tezi Hazırlayan

Türker Erol



Danışman

Doç. Dr. Fazlı Arslan



Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Başkanı

Prof. Dr. N. Oya Levendoğlu Öner

## KABUL VE ONAY SAYFASI

Doç. Dr. Fazlı ARSLAN danışmanlığında Türker EROL tarafından hazırlanan “Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Müzikli Oyunlar, Tiyatro Müziği Besteciliği ve Bu Alanın Günümüzdeki Durumu Üzerine Değerlendirmeler” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalında **Doktora** tezi olarak kabul edilmiştir.

21/10/2015

### JÜRİ:

Danışman: Doç. Dr. Fazlı ARSLAN

Üye: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

Üye: Prof. Dr. M. Hilmi BULUT

Üye: Yrd. Doç. Dr. Levent DEĞİRMENCİOĞLU

Üye: Yrd. Doç. Dr. Faruk YILDIRIM

### ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 19/11/2015 tarih ve...27...sayılı kararı ile onaylanmıştır.

İmza

.....  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....

18/11/2015

Yrd. Doç. Dr. Levent ÇORUH

Enstitü Müdürü V.

.....

## TEŞEKKÜR

Tezimin bütün aşamalarında yardımını, desteğini ve arşivini esirgemeyen değerli hocam ve tez danışmanım Doç. Dr. Fazlı ARSLAN'a,

Tez izleme jürisinde yer alarak araştırma süresince katkı, doğru yönlendirme ve değerlendirmeleriyle desteklerini esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Levent DEĞİRMENCİOĞLU ve Yrd. Doç. Dr. Faruk YILDIRIM'a,

Doktora eğitimim süresince üzerimde emeği olan değerli hocam Prof. Dr. Oya LEVENDOĞLU ÖNER'e,

Değerli görüşlerini objektif bir şekilde belirten ve aynı zamanda arşivlerini benimle paylaşan değerli besteciler Cem İDİZ, Tolga ÇEBİ, Kemal GÜNÜÇ, Selim ATAKAN, Babür TONGUR, Can ATILLA, Turgay ERDENER, Server ACİM ve Nedim YILDIZ'a,

Değerli dostum Arş. Gör. Dr. Ali ÖZDEK'e,

Araştırmamın İstanbul aşamasında, bana rehberlik yapan değerli öğrencim ve meslektaşım Ü. Başar KAMERLİ'ye,

İzmir Devlet Tiyatrosu'nda görev yapan tiyatro sanatçısı dostum Devrim AKKAYA'ya,

Tezimi maddi olarak destekleyen Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Birimine,

Araştırmada kullandığım Osmanlıca evrakların çevirisinde desteklerini esirgemeyen mütercim tercüman Nihat YALÇIN'a,

Çalışmam esnasında beni her zaman olumlu yönde motive eden maddi, manevi anlamda her zaman yanımda olan annem Hikmet EROL, babam Hasan H. EROL'a, abilerim Alper EROL ve İlker EROL'a,

Araştırmamın her aşamasında bana destek olan kıymetli eşim Burcu EROL'a sonsuz teşekkür ve şükranlarımı sunarım.

Türker EROL

Kayseri Ekim 2015

**CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA MÜZİKLİ OYUNLAR,  
TİYATRO MÜZİĞİ BESTECİLİĞİ VE BU ALANIN GÜNÜMÜZDEKİ  
DURUMU ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER**

**Türker EROL**

**T.C. Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,**

**Doktora Tezi, 2015**

**Danışman: Doç. Dr. Fazlı ARSLAN**

**ÖZ**

Bu araştırmanın amacı, Cumhuriyet Dönemi kapsamında Türk tiyatrosunun müzikli oyunlar açısından nasıl bir süreç geçirdiğini ve günümüzdeki durumunu ortaya koymaktır. Bu bağlamda Türk tiyatrosunda dönemler, geleneksel Türk tiyatrosu, Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet tiyatrosu başlıklarında ele alınmıştır. Her başlıkta müzikli tiyatro anlayışı, besteciler ve tarihsel süreç incelenmiştir.

Araştırmada iki aşamalı olup, birinci aşamada nitel araştırma yöntemlerinden tarihsel doküman analizi, ikinci aşamada ise yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılarak yürütülmüştür. Görüşme formları alanlarında uzman ve müzikli tiyatro üzerine çalışmaları olan dokuz besteciye uygulanarak, müzikli tiyatronun bugünkü durumuna ilişkin verilere ulaşılmıştır. Görüşmelerde elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle belli başlıklarda ele alınmıştır. Tarihsel doküman analizi ve görüşme yöntemi ile toplanan veriler literatür taraması ile desteklenmiştir.

Çalışma sonucunda, Türk tiyatrosunda müzikli oyunlar ile ilgili tarihsel süreç ortaya konulmuş ve günümüzde müzikli tiyatro alanında karşılaşılan problemler bestecilerin görüşleri doğrultusunda tespit edilerek çözüm önerilerinde bulunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Tiyatrosu, Müzikli Tiyatro, Besteci.

**TURKISH MUSICAL THEATRES DURING THE REPUBLICAN ERA,  
COMPOSING OF THEATRE MUSIC, AND REGARDS ON THE PRESENT  
CONDITION OF THE FIELD**

**Türker EROL**

**Erciyes University, Institioun of Fine Arts**

**Ph. D. Thesis, 2015**

**Advisor: Assoc. Prof. Dr. Fazlı ARSLAN**

**ABSTRACT**

The present study aims to expose the evolution of Turkish theatre in terms of musicals in the Republican era and its contemporary status. In this respect, periods in Turkish theatre are examined under four main topics in order to comprehend the historical process. Those topics are traditional Turkish theatre, theatre of Tanzimat, theatre of Meşrutiyet, (The Constitutional Monarchy) and theatres in the Republican Era.

It is a two-phase study, conducted by historical document analysis as a qualitative research method and structured interview technique. The interview data collected through negotiations with nine composers having studies on musical theatre and expert in their fields are cited. The findings are treated under specific headlines through descriptive analysis. The information collected through historical document analysis and interview technique is supported by a literature review.

At the end of the study, the historical process about musical theatre is put forward, and the problems of the field are determined, and offered solutions in accordance with the remarks of the composers.

**Key Words:** Turkish Theatre, Musical Theatre, Composer.



## İÇİNDEKİLER

<b>BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK</b> .....	<b>i</b>
<b>YÖNERGE UYGUNLUK SAYFASI</b> .....	<b>ii</b>
<b>KABUL VE ONAY SAYFASI</b> .....	<b>iii</b>
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	<b>iv</b>
<b>ÖZ</b> .....	<b>v</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>vi</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>vii</b>
<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>xi</b>
<b>RESİMLER LİSTESİ</b> .....	<b>xii</b>
<b>NOTALAR LİSTESİ</b> .....	<b>xiv</b>
<b>BELGELER LİSTESİ</b> .....	<b>xvii</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>KAVRAMSAL ÇERÇEVE</b> .....	<b>1</b>
Araştırmanın Problemi .....	12
Araştırmanın Amacı .....	12
Araştırmanın Önemi .....	12
Sınırlılıklar.....	13
Yöntem .....	13
Tanımlar .....	15
İlgili Araştırmalar .....	18
<b>1.BÖLÜM</b> .....	<b>22</b>
<b>MÜZİKLİ TÜRK TİYATROSU</b> .....	<b>22</b>
1.1. Geleneksel Türk Tiyatrosunda Müzik .....	22
1.1.1. Kukla Oyunu .....	23
1.1.2. Gölge Oyunu (Karagöz).....	26
1.1.3. Orta oyunu.....	32
1.1.4. Tulûat Tiyatrosu .....	39
1.2. Osmanlı Müziğinde ve Müzikli Tiyatrosunda Batılılaşma .....	45
1.3. Tanzimat Dönemi Müzikli Tiyatro Anlayışı.....	71
1.3.1. Tanzimat Döneminin Müzikli Oyunları ve Bestecileri.....	94
1.3.1.1. Dikran Çuhacıyan .....	95
1.3.1.2. Kemani Ali Haydar Bey .....	109

1.3.1.3. Lavtacı Hristo .....	115
1.3.2. Tanzimat Dönemi Müzikli Oyunları İle İlgili Değerlendirme..	117
1.4. Meşrutiyet Dönemi Müzikli Tiyatro Anlayışı .....	119
1.4.1. Meşrutiyet Döneminin Müzikli Oyunları ve Bestecileri.....	130
1.4.1.1. Muallim İsmail Hakkı Bey .....	131
1.4.1.2. Kaptan-zâde Ali Rıza Bey .....	137
1.4.1.3. Leon Hancıyan.....	139
1.4.1.4. Dr. Suphi Ezgi .....	142
1.4.1.5. Udi Fahri Bey .....	144
1.4.1.6. Mehmet Baha.....	147
1.4.1.7. Vedi Sabra Bey .....	151
1.4.1.8. Victor Radeglia.....	157
1.4.2. Meşrutiyet Dönemi Müzikli Oyunları İle İlgili Değerlendirme	163
1.5. Cumhuriyet Dönemi Müzikli Tiyatro Anlayışı.....	166
1.5.1. Erken Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları ve Müzikli Tiyatro .....	166
1.5.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Kurumsal Çalışmalar ve Müzikli Tiyatro .....	179
1.5.3. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Müzikli Tiyatro Anlayışı.....	195
<b>2. BÖLÜM.....</b>	<b>200</b>
<b>CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA MÜZİKLİ OYUNLAR VE TİYATRO MÜZİĞİ BESTECİLERİ.....</b>	<b>200</b>
2.1. Cumhuriyet Dönemi Müzikli Oyunlar ve Besteciler .....	200
2.1.1. Cemal Reşit Rey .....	200
2.1.2. Muhlis Sabahattin Ezgi .....	213
2.1.3. Sabahattin Kalender .....	224
2.1.4. Nevit Kodallı.....	225
2.1.5. Yalçın Tura .....	226
2.1.6. Muammer Sun.....	235
2.1.7. Turgay Erdener .....	237
2.1.8. Cem İdiz.....	241
2.1.9. Server Acim .....	245
2.1.10. Atilla Özdemiroğlu .....	249
2.1.11. Timur Selçuk.....	252
2.1.12. Melih Kibar .....	255

2.1.13. Selim Atakan.....	258
2.1.14. Babür Tongur.....	261
2.1.15. Tolga Çebi.....	263
2.1.16. Can Atilla.....	267
2.1.17. Nedim Yıldız.....	268
2.1.18. Sarper Özsan.....	272
2.1.19. Kemal Günüç.....	274
<b>3.BÖLÜM.....</b>	<b>276</b>
<b>MÜZİKLİ TİYATRO VE BESTECİLİĞİNİN GÜNÜMÜZDEKİ DURUMUNUN UZMAN GÖRÜŞLERİ DOĞRULTUSUNDA DEĞERLENDİRİLMESİ.....</b>	<b>276</b>
3.1. Ülkemizde Tiyatro Müziği Besteciliğinin Durumu Üzerine Değerlendirmeler	276
3.1.1. Bestecilik Eğitimi ve Tiyatro Müziği Besteciliği.....	276
3.1.2. Müzikli Tiyatroda Müzik Türü.....	280
3.1.3. Müzikli Tiyatroda Müziğin Rolü.....	282
3.1.4. Bestecilik Alanındaki Meslek Birlikleri.....	285
3.1.5. Müzikli Tiyatro Alanındaki Telif Hakları.....	286
3.2. Ülkemizde Müzikli Tiyatro Üzerine Değerlendirmeler.....	290
3.2.1. Müzikli Tiyatronun Sahnelenmesi.....	290
3.2.1.1. Tiyatro Oyuncularının Müzik Birlikleri.....	293
3.2.1.2. Müzikli Tiyatroda Müzisyen.....	297
3.2.2. Müzikli Tiyatroda Yazar ve Yönetmen.....	299
3.2.3. Müzikli Tiyatro Alanındaki Arşiv Çalışmaları.....	302
<b>4. BÖLÜM.....</b>	<b>304</b>
<b>SONUÇLAR.....</b>	<b>304</b>
4.1. Geleneksel Türk Tiyatrosunda Müzikli Oyunlara İlişkin Sonuçlar.....	304
4.2. Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosunda Müzikli Oyunlara İlişkin Sonuçlar.....	304
4.3. Meşrutiyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Müzikli Oyunlara İlişkin Sonuçlar.....	305
4.4. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Müzikli Oyunlara İlişkin Sonuçlar.....	306
4.4.1. Bestecilik Alanı Olarak Tiyatro Müziği Besteciliği.....	307
4.4.2. Müzikli Tiyatroda Müzik Türü.....	307
4.4.3. Müzikli Tiyatroda Müziğin Rolü.....	307
4.4.4. Meslek Birlikleri.....	307
4.4.5. Telif Hakları.....	308
4.4.6. Müzikli Tiyatro Oyununun Sahnelenmesi.....	308

4.4.7. Oyuncuların Yetiştirilmesi ve Müzik Birikimleri.....	308
4.4.8. Müzikli Tiyatroda Müzisyen.....	309
4.4.9. Müzikli Tiyatroda Yönetmen.....	309
4.4.10. Arşiv Çalışmaları .....	309
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>311</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>326</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>354</b>

## KISALTMALAR

Alm. : Almanca

AST : Ankara Sanat Tiyatrosu

Bkz. : Bakınız

BCA : Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi

BOA : Başbakanlık Osmanlı Arşivi

DT : Devlet Tiyatroları

DOB : Devlet Opera ve Balesi

DT. : Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü

Fr. : Fransızca

İng. : İngilizce

İt. : İtalyanca

İUNEK: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi

Lat. : Latince

BCA. : Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi

BOA. : Başbakanlık Osmanlı Arşivi

TDK. : Türk Dil Kurumu

THM. : Türk Halk Müziği

TRTTMA.: Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi

YÖK. : Yüksek Öğretim Kurumu

## RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Karagöz'ün tulum ile tasviri .....	27
Resim 2: Hacıvat'ın def ile tasviri .....	27
Resim 3: Hacıvat'ın zurna ile tasviri .....	27
Resim 4: Karagöz'ün davul ile tasviri .....	27
Resim 5: II. Meşrutiyet'ten önceki yıllarda Orta Oyunu kolu .....	34
Resim 6: Sarayda musiki çalışmaları düzenleyen Muzıka-yı Hümâyun Şefi -Giuseppe Donizetti Paşa .....	51
Resim 7: Franz Liszt konser vermek için İstanbul'a geldiği yıllarda .....	53
Resim 8: Muzıka-yı Hümâyun Şefi -Giuseppe Donizetti Paşa'nın ölümünden sonra göreve gelen Callisto Guatelli Paşa .....	59
Resim 9: Güllü Agop'un İmtiyaz Fermanı Çuhacıyan'ın Sanatı isimli karikatür .....	93
Resim 10: Dikran Çuhacıyan .....	95
Resim 11: Kemâni Ali Haydar Bey .....	109
Resim 12: Muallim İsmail Hakkı Bey .....	131
Resim 13: Kaptan-zâde Ali Rıza Bey .....	137
Resim 14: Leon Hancıyan .....	140
Resim 15: Dr. Suphi Ezgi .....	142
Resim 16: Udi Fahri Kopuz .....	145
Resim 17: Mehmet Baha Pars .....	147
Resim 18: Vedi Sabra Bey .....	151
Resim 19: Victor Radeglia .....	158
Resim 20: Cemal Reşit ve Ekrem Reşit Rey kardeşler .....	203
Resim 21: Üç Saat Operetinin Programı .....	206
Resim 22: Adalar Revüsü için hazırlanan el programının kapağı .....	209
Resim 23: Muhlis Sabahattin Ezgi Celal Esad Arseven'in çizimi .....	214
Resim 24: Sabahattin Kalender .....	224
Resim 25: Nevit Kodallı .....	225
Resim 26: Yalçın Tura .....	227
Resim 27: Muammer Sun .....	235
Resim 28: Turgay Erdener .....	237
Resim 29: Cem İdiz .....	241
Resim 30: Server Acim .....	245
Resim 31: Atilla Özdemiroğlu .....	249
Resim 32: Timur Selçuk .....	252
Resim 33: Melih Kibar .....	255
Resim 34: Selim Atakan .....	258
Resim 35: Babür Tongur .....	261
Resim 36: Tolga Çebi .....	263
Resim 37: Can Atilla .....	267
Resim 38: Nedim Yıldız .....	269

Resim 39: Sarper Özsan .....	272
Resim 40: Kemal Günüç .....	274

## NOTALAR LİSTESİ

Nota 1: Kukla oyunu müziğine örnek Kırka Zeybeği .....	25
Nota 2: Kukla oyunu müziğine örnek <i>Çiçekdağı Derler</i> türküsünden bir bölüm.....	25
Nota 3: Gölge Oyunu Hacivat karakteri müziğine örnek.....	28
Nota 4: Gölge Oyunu Karagöz karakteri müziğine örnek. ....	28
Nota 5: Gölge Oyunu Karagöz karakteri müziğine örnek. ....	29
Nota 6: Gölge Oyunu Frenk Karakteri Müziğine Örnek .....	29
Nota 7: Ortaoyunu Bolulu Aşçı karakteri müziğine örnek .....	36
Nota 8: Ortaoyunu giriş müziğine örnek “Pişekâr Havası” .....	37
Nota 9: Orta oyunu giriş müziğine örnek, Başlama Semâisi “Benim Âfeti Cihânım.....	37
Nota 10: Orta Oyunu final bölümü müziğine örnek “Ey Gaziler Yol Göründü Yine Garip Serime” (İsfahan Şarkı) .....	38
Nota 11: Ortaoyunu final bölümü müziğine örnek "Cezayir Marşı" .....	38
Nota 12: Ortaoyunu final bölümü müziğine örnek "İzmir Marşı " .....	39
Nota 13: Kemani Sarkis Efendi “Beyim Yüzüme Güler” (Rast Kanto) .....	41
Nota14: Blanş Hanım "Yaktı Hicrin Yaktı Beni" (Sazkâr Kanto).....	42
Nota 15: Klarnetçi İbrahim Efendi “Matem Kantosu” (Rast Kanto).....	42
Nota 16: Artaki Candan “Sevda Kantosu” (Nihavend Kanto) .....	43
Nota: 17: Şamram Hanım “Kumru Kantosu, Darıldın mı? Gülüm Bana”.....	44
Nota 18: Bülbül-i Salih Efendi “ Mahzun Kantosu”(Segâh Kanto) .....	44
Nota 19: Muallim İsmail Hakkı Bey “ Gül Kantosu”(Rast Kanto) .....	45
Nota 20: Giuseppe Donizetti (Şevkefza Peşrev).....	52
Nota 21: Franz Liszt tarafından bestelenen Grand Parafraz’ın giriş bölümü ( <i>Grande Paraphrase de la Marche de J. Donizetti Pour Sa Majeste Sultan Abdul Medjid-Khan</i> ).....	56
Nota 22: Callisto Guatelli tarafından bestelenen ( <i>Marche de l’Exposition Ottomane</i> ) Osmanlı Sergi Marşı’nın giriş bölümü. ....	63
Nota 23: Dikran Çuhacıyan tarafından Sultan Abdülhamit için bestelenen ( <i>Grande Marche</i> ) marşın giriş bölümü.....	98
Nota 24: Şair Şinasi’ye ait bir şarkı. ....	100
Nota 25: Dikran Çuhacıyan’a ait Arifi’in Hilesi Opereti’nden “Sefa Geldiniz” .....	102
Nota 26: Dikran Çuhacıyan Köse Kâhya Opereti’nin giriş bölümü. ....	104
Nota 27: Dikran Çuhacıyan Leblebici Horhor Ağa Opereti’nden “Bahar Geldi Ah Oldu Yaz” .....	105
Nota 28: Leblebici Horhor Ağa Opereti’nden Büyük Vals bölümünün başlangıç bölümü. ....	105
Nota 29: Leblebici Horhor Ağa Opereti’nden Oryantal Potpuri bölümünün başlangıcı. İUNEK. Yer No: 781-210.....	106
Nota 30: Leblebici Horhor Ağa Opereti’nden Leblebici Dansı bölümünün başlangıç bölümü. ....	106
Nota 31: Kemani Haydar Bey’in Binbirdirek Opereti’nden bir bölüm. ....	111



Nota 32: Kemani Haydar Bey'in Pembe Kız Opereti'nin giriş bölümü. ....	114
Nota 33: Zeybekler Opereti için yazılmış Çalınma Bak Efede (Rast Şarkı).....	116
Nota 34: Zeybekler Opereti için yazılmış Karşıyaka İzmir'in Gülü (Kürdili Hicazkâr Şarkı).....	117
Nota 35: Muallim İsmail Hakkı Bey'in Yedekçiler Opereti'nden giriş bölümü. ....	133
Nota 36: Muallim İsmail Hakkı Bey'in Kaşıkçılar Opereti'nden giriş bölümü. ....	135
Nota 37: Muallim İsmail Hakkı Bey'in Lâle Devri Opereti'nin 3. perde açılış müziği. ....	136
Nota 38: Kaptan-zâde Ali Rıza Bey'in Macun Hokkası Opereti'nin giriş müziği. ....	138
Nota 39: Leon Hancıyan İstanbul Efendisi Opereti'nden bir bölüm. ....	141
Nota 40: Dr. Suphi Ezgi Lale Devri Opereti birinci perde açılış müziğinden bir bölüm. ....	144
Nota 41: Udi Fahri Kopuz Bey Atlı Ases Opereti giriş müziğinden bir bölüm.....	146
Nota 42: Mehmet Baha Bey'in Börekçi Mustafa Opereti'nden bir şarkı .....	149
Nota 43: Mehmet Baha Bey'in Milli Nesteren Operası'ndan bir şarkı .....	150
Nota 44: Vedi Sabra Bey tarafından bestelenen güftesi Tevfik Fikret' e Osmanlı Milli Marşı. ....	153
Nota 45: Vedi Sabra tarafından bestelenen Marche Orientale.....	154
Nota 46: Vedi Sabra tarafından bestelenen Les Bergers De Canaan (Kenan Çobanları) ....	157
Nota 47: Şaban Operasına ait Orakçılar Korusu'ndan bir bölüm .....	161
Nota 48: Şaban Operasına ait İşte Güz isimli koro şarkısından bir bölüm .....	162
Nota 49: Cemal Reşit Rey'in Lüküs Hayat Operetinden bir bölüm .....	208
Nota 50: Cemal Reşit Rey'in Adalar Revüsünden Büyük Ada Şarkısı. ....	210
Nota 51: Cemal Reşit Rey'in Adalar Revüsü'nden Ah Laternamu. ....	210
Nota 52: Muhlis Sabahattin Ayşe Opereti açılış müziğinden bir bölüm .....	218
Nota 53: Muhlis Sabahattin Çâresâz Opereti'nden bir bölüm. ....	220
Nota 54: Muhlis Sabahattin Kerem ile Aslı Opereti'nden bir bölüm . ....	221
Nota 55: Yalçın Tura'nın Keşanlı Ali Destanı için Sarhoş Rasih Kantosundan hareketle bestelediği Var Bu İşin Bir Hikmeti isimli şarkının giriş bölümü. ....	230
Nota 56: Keşanlı Ali Destanı final şarkısı bölümünün girişi. ....	231
Nota 57: Keşanlı Ali Destanı final şarkısından Allegro bölümünün girişi. ....	232
Nota 58: Sevmek Nedir? melodramı uvertür bölümünün başlangıcı. ....	233
Nota 59: Yalçın Tura'ya ait melodrama ismini veren Sevmek Nedir? isimli şarkının giriş bölümü .....	234
Nota 60: Turgay Erdener'in Azizname oyunu için yazdığı Yazıt isimli şarkısının giriş bölümü. ....	238
Nota 61: Turgay Erdener'in <i>Resimli Osmanlı Tarihi</i> oyunu için yazdığı <i>İtiş Kakış Yaygara</i> isimli şarkısının giriş bölümü. ....	239
Nota 62: Turgay Erdener'in Dörtbaşı Mamur Şahin Çakırpençe oyunu için yazdığı Canım isimli şarkısının giriş bölümü. ....	240
Nota 63: Cem İdiz'in Bir Şehnaz Oyun isimli oyun için yazdığı Ah Nerde O Eski Operetler isimli şarkısının giriş bölümü. ....	243

Nota 64: Cem İdiz'in Memleketimden İnsan Manzaraları 11 Tablo isimli gösteri için füg stilinde yazdığı Nazım (Davet) isimli parçanın giriş bölümü.....	244
Nota 65: Sever Acim'in Sefiller oyunu için yazdığı Ön Oyun isimli parçanın giriş bölümü. ....	247
Nota 66: Sever Acim'in Güzel ve Çirkin oyunu için yazdığı Meydan Şarkısı isimli parçanın giriş bölümü. ....	248
Nota 67: Atilla Özdemiroğlu Yedi Kocalı Hürmüz müzikali için yazdığı Tanrım isimli parçanın giriş bölümü. ....	251
Nota 68: Timur Selçuk'un Lozan isimli oyun için bestelediği Amerikan Güdümçüsünün Şarkısı isimli parçanın giriş bölümü. ....	253
Nota 69: Timur Selçuk'un Lozan isimli oyun için bestelediği giriş müziğinden bir bölüm. ....	254
Nota 70: Melik Kibar'ın Hisseli Harikalar Kumpanyası müzikali için yazdığı Çığırkan parçanın adlı giriş parçası. ....	256
Nota 71: Melik Kibar'ın Hisseli Harikalar Kumpanyası müzikali için yazdığı Hep Böyle Kal isimli parçadan bir bölüm.....	257
Nota 72: Selim Atakan'ın Afife Jale 1997 En Başarılı Sahne Müziği ödülü alan, Bir Ata Krallığım oyunu için yazdığı Acıkan Şehvet isimli parçanın girişi. ....	259
Nota 73: Selim Atakan'ın Hüzünlü Bir Komedi oyunu için yazdığı parçanın girişi. ...	260
Nota 74: Tolga Çebi'nin 7 Şekspir Müzikali için yazdığı Dinen Dalgalar isimli şarkı. ....	265
Nota 75: Tolga Çebi'nin 7 Şekspir Müzikali için yazdığı Olmak Ya da Olmamak isimli şarkı. ....	266
Nota 76: Nedim Yıldız'ın Kadınlar Savaşı oyunu için yazdığı Kuğuların Şarkısı isimli parçanın girişi.....	270
Nota 77: Nedim Yıldız'ın İyi Bir Yurttaş Aranıyor oyunu için yazdığı Yoksulun Sabahı isimli parçanın girişi. ....	271
Nota 78: Sarper Özsan'ın Ana isimli tiyatro oyunu için yazdığı 1 Mayıs Marşı.....	273
Nota 79: Kemal Günüş'ün Çalığışu oyunu için yazdığı giriş müziğinden bir bölüm. ....	275

## BELGELER LİSTESİ

Belge 1: Muzika-yı Hümâyün Muallimi Donizetti Bey'e üçüncü dereceden nişan tevcihi.....	54
Belge 2: Meşhur piyanocu Franz Lizst'e icra-yı sanat etmesinden dolayı nişan verilmesi.....	57
Belge 3: Muzika-yı Hümayûn Muallimi Guatelli Bey'e nişan verilmesi .....	59
Belge 4: Muzika-yı Hümayün Muallimi Guatelli Bey'e ihsan buyrulan Nişan-ı Osmani beratının arzı.....	60
Belge 5: Muzika-yı Hümayûn Muallimi Guatelli Paşa'ya mirlivalık rütbesi tevcihi .....	61
Belge 6: Fikri Bey'in Kızı adlı opera komedyasının tahsis edilerek basımı için İhsan ve Zati beylere geçici ruhsat verildiği.....	64
Belge 7: Beyoğlu Tiyatrosunun muzika direktörü Lui Artidin'in Padişahı övücü bestelediği kasidesinin kendi muzika takımı tarafından icrasına müsaade talebi.....	69
Belge 8: Michel Naum'un tiyatrosu için imtiyaz talebi.....	76
Belge 9: Michel Naum'un tiyatrosu için imtiyazı ile ilgili konunun Meclis-i Vâlâ'da gündeme alınması .....	77
Belge 10: Michel Naum'un tiyatrosu için imtiyazı konusunun mütalaa edilmesi.....	78
Belge 11: Michel Naum'un tiyatrosu için imtiyazı ile ilgili emsal olan önceki evraklara bakılması .....	79
Belge 12: Michel Naum'un tiyatrosu için imtiyaz konusunun karara bağlanıp padişahın yüksek iradelerine sunulması.....	80
Belge 13: Michel Naum'un tiyatrosu için imtiyazı ile konunun karara bağlandığını gösteren ilgili padişah fermanı.....	81
Belge 14: Dersaadet ve Bilad-ı Selase'de Türkçe Olarak icra edeceği tiyatro oyunları için Güllü Agop'a imtiyaz itası.....	83
Belge 15: Dersaadet ve Bilad-ı Selase'de Türkçe Olarak icra edeceği tiyatro oyunları için Güllü Agop'a imtiyazın içeriği ile ilgili maddeler.....	84
Belge 16: Dersaadet ve Bilad-ı Selase'de Türkçe Olarak icra edeceği tiyatro oyunları için Güllü Agop'a imtiyaz verilmesine ilişkin ferman .....	85
Belge 17: Dikran Çuhacıyan'ın Türkçe olarak ihtira ettiği operaların icrası için on sene müddetle imtiyaz istemesine ait dilekçe .....	87
Belge 18: Dikran Çuhacıyan'ın Türkçe olarak ihtira ettiği operaların icrası için on sene müddetle imtiyaz istemesine ait mazbata .....	88
Belge 19: Dikran Çuhacıyan'ın Türkçe olarak ihtira ettiği operaların icrası için on sene müddetle imtiyaz istemesine ait mazbatanın devamı .....	89
Belge 20: Dikran Çuhacıyan'ın Türkçe olarak ihtira ettiği operaların icrası için on sene müddetle imtiyazı ile ilgili inceleme .....	90
Belge 21: Dikran Çuhacıyan'ın Türkçe olarak ihtira ettiği operaların icrası için on sene müddetle imtiyazı ile konunun kıraat ve mütalaa edilmesi ile ilgili hususlar .....	91

Belge 22: Dikran Çuhacıyan'ın Türkçe olarak ihtira ettiği operaların icrası için on sene müddetle imtiyaz verilmesi .....	92
Belge 23: Dikran Çuhacıyan Efendi'ye dördüncü dereceden mecdi nişanı verilmesi ....	97
Belge 24: Vedi Sabra tarafından bestelenen marşın milli marş olarak kabulü için Meclis-i Mebushan'a yapılan başvuru hakkında Harbiye Nezareti'yle yazışma .....	152
Belge 25: Adnan Saygun'un halkevlerinin musiki çalışmaları hakkında raporu .....	178
Belge 26: İlmi bir tiyatro okulu kurulmasına dair yönetmeliğin yürürlüğe konulması	187
Belge 27: Bestekâr Muhlis Sabahattin'in, Cumhurbaşkanı'ndan kendisine yardım yapılması isteği .....	223

## GİRİŞ

### KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Kelime anlamı olarak tiyatro kelimesine baktığımızda şu şekilde tanımlar karşımıza çıkmaktadır: “1.(Kökence) Bir tiyatro yapısı içindeki izleyici yeri (theatron): Bu bağlamda, daha sonra kazanacağı anlamda, tiyatro yapısı; 2. (Yanlış yerleşmiş anlamda) Drama, oyun; 3. Tiyatro topluluğu, kuruluşu, örgütü olarak tiyatro; 4. Oyun (dramatik metin), oyuncu, sahne tasarımı, sahne giysisi, sahne tekniği, sahneleme gibi, her biri başlı başına sanatsal bir etkinlik alanı olan öğelerden oluşmuş, bileşken bir sanat” (Çalışlar, 2004).

Celal Esad Arseven ise tiyatroyu şu şekilde tanımlamaktadır:

“Yunanca Theatron kelimesinden her türlü eser temsil edilen mahal, bina anlamındadır” (Arseven, 1994). Bu tanıma bakıldığında günümüzde kullanılan anlamından farklı olarak bina veya yer kastedilmektedir. Günümüzde kullanılan tiyatro terimi, yanlış bir şekilde terminolojiye geçmesine rağmen, dünya literatüründe sahnede sergilenen oyun anlamında kullanılmaktadır. Bu anlamda, aşağıdaki tanım bizim anlatmaya çalıştığımız sahnede sergilenen oyun sanatını daha doğru tanımlamaktadır.

Tiyatral; tiyatroya ait ve tiyatroya manadadır. Hakiki ve tabii olamayan ve sahnede oynar gibi yapılan hareket ve şeyler için hakkında kullanılan Fransızca bir tabirdir (Arseven, 1994).

Her ne kadar tiyatro terimi aslen mimarideki yapıyı temsil etse de, günümüzde dünya üzerinde kabul görmüş ve oynanan sahne eserini niteleyen bir terim olarak literatüre geçmiştir.

Tiyatronun nasıl ne zaman başladığı gibi sorulara cevap arayacak olursak, tam bir zaman diliminden bahsetmek nerdeyse imkânsızdır. Eski uygarlıklarda dini ritüel ve toplumsal geleneklerin bir uzantısı olduğu düşüncesi genelde kabul gören bir düşüncedir. Tiyatronun başlangıcını 3000 ile 3500 yıl öncesine dayandığını belirten tarihçiler, Antik Yunan'dan ve Mısır'dan başlayıp günümüze kadar gelen bir süreci değerlendirmektedir. Tiyatro tarihi üzerine çalışmalar yapmış olan Mehmet Fuat bu süreci şu şekilde değerlendirmektedir:

Tiyatro denince bugün aklımıza gelen sanat türünün nasıl başladığını, nerde başladığını aşağı yukarı biliyoruz. Azıcık daha geriye gidersek, eski Yunan'daki o yüce tiyatronun kaynakları olarak Mısır'la, Babil'le, Suriye'yle, Kıbrıs'la, Trakya'yla, Anadolu'yla, Girit'le ilgili yarı masalımsı bilgilerimiz de var. Ama ondan öncesi? Karanlık, belirsiz kesinlikleri olmayan, yine de çok ilgi çekici bir yol-mitler, büyüler dünyası içinden tarih öncesi insanına doğru uzanıyor (Fuat, 2010, s. 9).

Tiyatro sanatı, başlangıcını insanlık tarihiyle paralel değerlendirebileceğimiz en eski sanat dallarından birisidir. Tiyatro, insanoğlu ile birlikte doğmuş ve onun kadar eski bir geçmişe sahiptir. Çin, Hindistan, Mısır ve Yunan medeniyetleri günümüz modern tiyatro anlayışının temellerini oluşturan medeniyetlerdir. İnsanoğlu başlangıçta doğa ile olan ilişkilerini bir ritüel haline getirerek belli gösteriler haline getirmiştir. Bu ritüeller esnasında dans ve şarkı ayrılmaz birer bütündür. Burhanettin Tuncel bu konu ile ilgili görüşlerini şu şekilde belirtmektedir:

Sosyoloji ilminin araştırmalarından öğreniyoruz ki ilk insan, etrafındaki yaşayan hayvan ve nebatlarla kendi arasında bir cevher iştiraki, yani bir yakınlık ve akrabalık görüyordu. En iptidai cemiyet olan ve mefruz bir karabet üzerine kurulan klan dininde bu hayvan ve nebat nevilerine totem denildiğini biliyoruz. Totemler mukaddesti. Bunlarda hem sevilen hem de korkulan bir kuvvet vardı. En iptidai insan cemiyetinde bütün hayat dini merasimlerle tahdit edilmiştir. Mahsulatı çoğaltmak, yağmur yağdırmak maksadı ile yapılan ayinlerde kabile halkı şarkılı ve danslı oyunlar tertip ederler, yüzlerine maske geçirirler ve totem olan hayvanların seslerini, hareketlerini taklide çalışırlardı. İlk tiyatro böyle başlar (Tuncel, 1938, s. 3).

Bu bakış açısına göre tiyatro tarihini, en eski dönemlere kadar uzanan insanlık tarihiyle birlikte değerlendirmek en sağlıklı yaklaşım olabilir. İnsanoğlu, ister adına büyü, isterse belli bir ritüelin bir parçası desin bu etkinliklerin hepsinde taklit ögesini ön plana çıkarmıştır. Aslında başlangıcından günümüzde bütün sanat dallarının temelinde var olan taklit en temel unsurdur. Müzik, resim, heykel, tiyatro, şiir, edebiyat gibi işitsel, görsel ve yazılı alanların hepsi aslında doğayı taklit etme esasına dayanan sanatlardır. Bu anlamıyla tiyatro belki de taklit ögesini en açık ve anlaşılır kılan sanat dalıdır. Diğer sanat dallarında taklit daha soyut bir şekilde karşımıza çıkabilmesine rağmen, tiyatronun doğası taklit yani rol yapmaktır. Tuncel, taklidi tiyatro sanatı açısından şöyle değerlendirmektedir:

İnsan, tabiaten taklitçi bir mahlûktur. Yunanlı filozof *Aristo*, insanın bu taklit hassasının tiyatroyu doğurmak hususunda en mühim amil olduğunu ilk önce tetkik etmiş olanlardan birisidir. Bunu bilhassa *Poetika* adlı eserinde tahlil eder. Aristo'ya göre: “*Taklit insanda çocukluğundan başlayarak tabiat hükmüne giren bir şeydir ve insan, dünyanın en taklitçi mahlûkudur.*” Tiyatro sanatında sık sık geçen *Mimesis* yani taklitten Eflatun daha önce bahsetmişti. Fakat bunu tiyatroya tatbik eden Aristo olmuştur (Tuncel, 1938, s. 4-5).

Bununla ilgili yazılı olarak elimize ulaşan en eski kaynak Aristo'nun *Poetika* (Estetik) isimli kitabıdır. Estetik alanında yazılan ilk kaynaklardan olması nedeniyle sanat açısından önemi büyüktür. Bu kitapta bahsi geçen kavram taklit kavramı *Mimesis* kuramıdır.

Aristo'nun *Poetika*sı şiir sanatı ile başlayan tespitleri neticesinde o dönem sanatlarının taklit ögesine dayandığını şu şekilde ortaya koymaktadır. Sözcük anlamı, taklit, öykünme olan *mimesis* diğer sanat dalları için şu şekilde ele alınmıştır. “Epos, tagedya, komedy, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak (*mimesis*) taklittir” (Aristoteles, 2010:11).

Özdemir Nutku ise Aristo'nun *mimesis* kavramını Platoncu yaklaşımla şu şekilde ele almaktadır: “Aristoteles'in *mimesis* kavramı sözlükteki yalın anlamıyla kabul edilmemesi gerekir. Platon'un Devlet'inin X. bölümünde *mimesis* terimini şöyle kullanır: Dram sanatı hayatın bir taklididir; hayat ise bir taklitten başka bir şey değildir, öyleyse dram sanatı taklidin taklididir! Başka bir deyişle, Platon'a göre sanat gerçeklikten iki kat uzaklaşmış gerçeğin soğuk bir gölgesidir” (Nutku, 1985, s. 49).

İki felsefi görüş arasındaki farklılık ne olursa olsun, sanat tartışması olarak tiyatronun dram sanatının taklit olduğu gerçeğini değiştirmez. Her iki görüşte de gerçeğin taklit edilmeye çalışıldığı ortaya konmaktadır. Mimesis kuramı, halen geçerliliğini koruyan ve günümüz sanat eserlerine uygulanabilen felsefi düşüncelerdir. Ayrıca insanın doğuştan gelen başka bir temel özelliği de taklit edilen her şeye karşı ilgi duyma ve izleme alışkanlığıdır. Belki de tiyatro ve sahne sanatlarının günümüzde de yerini koruması ve gelişmesini insanın bu özelliğine dayandırabiliriz.

Taklitle başladığını söyleyebileceğimiz tiyatro sanatı, zaman içerisinde gelişerek daha sosyal konuları işleyen bir süreç geçirmiştir. Bu gün tiyatro siyasal, sosyal, psikolojik, ekonomik ve kültürel anlamda değişik türlerle karşımıza çıkmaktadır.

Tiyatro tek başına hareket eden bir sanat dalı değildir. Sanat ve bilimin disiplinlerini de içinde barındırır. Tiyatro sanatının bütünselliği, yararlandığı diğer sanat dallarının çeşitliliğinde görülür. İlk bakışta görünen tarih, dilbilim, felsefe, sosyoloji, resim, heykel, şiir, edebiyat, dans, müzik gibi örneklerini çoğaltabileceğimiz bilim ve sanat dalları tiyatronun doğrudan kapsamında bulunurlar. Tüm bu alanlar tiyatroyu hem zenginleştiren hem de vazgeçilmez unsurlar olarak yerini alırlar. Estetik kaygılar ön planda tutulduğunda, farklı disiplinlerle birleşen tiyatro sanatı ifade olarak en doruk noktalara ulaşabilir. Tiyatroyu, başlangıcını yine insanlık tarihi ile aynı süreçte değerlendirebileceğimiz müzik sanatıyla birlikte ele aldığımızda, günümüz müzikli tiyatro oyunlarına kadar gelen uzun bir süreç karşımıza çıkmaktadır.

### **Müzik ve Tiyatro İlişkisi**

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, tiyatronun kökeni dini ritüellere, mitlere veya ayin etkinliklerine dayanmaktadır. Tiyatro geleneklerinin kökenini oluşturan bu ritüellerde müziğin kullanımı önemli bir yere sahiptir. Eero Tarasti'ye göre; ritüel, mit ve müzik ilişkisi şu şekildedir: "Primitif kültürlerde, mitlerin canlandırılmasının özünde şarkı söylemek, oynamak ve dans etmek yatar; dolayısıyla müzik, insan ile kutsal olan arasındaki ilişkide hayati öneme sahiptir. Aşkın gerçeklikle ilişki kurabilmek için, aşkın olanı dünyevi olanla, şimdiki zamanı mitsel geçmişle uzlaştıracak sembollere ihtiyaç vardır. İlkel kültürlerde, mitlerin kutsal metinler olduğuna inanılırdı ve müzik onları sunmanın yoluydu" (Sincer, 2009:31).



Müzik ve tiyatro sanatlarının; ritim, dans, şarkı söyleme gibi unsurlara dayanmasının yanı sıra, tarih boyunca birlikte hareket eden sanat dalları olduğunu söyleyebilir. Sosyolog Karl Bücher, dram sanatını yani tiyatroyu; müzik, şiir, dansın (yani ritim) bir araya toplandığı sanat olarak tanımlar. Gerçekte müziğin her zaman şiir ve beden hareketleri ile birlikte var olduğunu belirtmektedir (Ataman, 1947, s. 7).

Müzik sanatı, o dönemde adına tiyatro denilmeyen ritüel, mit ya da ayinlerin en önemli öğelerinden birisidir. Ayrıca müzik; François- Bernard Mache'ye göre, içerik olarak yaklaşıldığında, kökleri efsanelere (myth) dayanan bir sanat dalıdır (Zavros, 2008:10-11). Müzik sanatına bu bakış açısından yaklaşıldığında tarih boyunca tiyatro sanatı ile birlikte hareket etmiş olması kaçınılmazdır.

İnsanoğlu her dönemde kendini ifade etmek için müziği bir araç olarak kullanmıştır. O halde müzik sanatını, tiyatro sanatında olduğu gibi insanlığın başlangıcına kadar götürebiliriz. Her uygarlık kendi kültürü ve geleneklerine göre, müzik ve tiyatro sanatını tarih öncesi dönemlere kadar uzanan bir süreçte etkili bir şekilde kullanmıştır. Günümüz batılı anlamda tiyatro sanatının temelini oluşturduğu kabul edilen Antik Yunan uygarlığının ritüellerinden Dionysos şenlikleri, müziğin kullanıldığı ilk tiyatro etkinliklerindedir. Antik Yunan tragedyası ve komedyası ile ilgili yazılmış en temel kaynaklardan birisi olan Aristoteles, Poetika isimli eserinde “tragedya, *dithyrambos koro*’sundan, komedyası ise *phallos* şarkılarından doğmuştur.” der (Aristoteles, 2010: 19). Ayrıca Aristoteles tragedyayı altı temel başlık altında incelemektedir. Bu başlıklar “öykü (*mythos*), karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müziktir” (Aristoteles, 2010: 23). Bu başlıklara bakıldığında tragedyayı oluşturan bütün unsurların günümüz tiyatrosu ile birebir örtüştüğü söylenebilir. Aristoteles’e göre tragedyayı oluşturan öğeler içerisinde en önemli gördüğü öğe müzik sanatıdır. “Tragedya sanatını zenginleştiren araçlar arasında en önemlisi müziktir” (Aristoteles, 2010:26).

Buradan da anlaşılacağı üzere ifade gücü müzikle birleşen tragedyası, günümüz müzikli tiyatro oyunlarının şekillenmesinde etkili olduğu söylenebilir.

Tiyatro ve müzik, doğu medeniyetlerinde de kendine önemli bir yer bulmuştur. Çin, Japon, Hint, Mısır, Orta Asya ve Mezopotamya gibi insanlığın tarihinin beşiği olan medeniyetlerde ritüeller, gelenekler ve dini inanışlar aracılığıyla tiyatro ve müzik kendine özgü bir anlatım bulmaktadır. İnsanlık tarihinde önemli bir süreç oluşturmuş

doğu medeniyetlerinde de ritüeller müzik eşliğinde kendini ifade etmişlerdir. Bu medeniyetlerde tiyatro müzik ilişkisine kısaca bakacak olursak;

Çin medeniyetindeki, müzikli ve tiyatro etkinliklerini Tuncel şu şekilde aktarmaktadır: “Çin tiyatrosunun dini bayramlarda yapılan merasimlerden, hiciv maksadıyla tertip edilmiş pandomimalardan doğmuş olduğu söylenebilir. Birtakım erkek ve kadın dansör ve şarkıcılar, kuraklık vesaire gibi felaketlerin önüne geçebilmek için şarkılı ve danslı oyunlar tertip ederlerdi. Çok geçmeden bu oyunlar umumi ve popüler bir eğlence şekline dönüştü” (Tuncel, 1938, s. 13). Bakıldığında Çin medeniyetinde de ilk etkinliklerin bir ritüelin ya da geleneğin parçası olduğu ve dönemi içerisinde kendi popüler kültürünün ayrılmaz bir bütününe teşkil ettiği söylenebilir. Bu etkinliklerin içinde müziğin kullanımı, ifade gücü ve temsil etkisini artırmak açısından önemli bir yere sahiptir. Çin Tiyatrosu’nda kullanılan çalgıları ve müzik tarzını Çalışlar şu şekilde aktarmaktadır:

Çin Tiyatrosu’nda, müzik her zaman için temel bir özellik olmuştur; Tang oyunlarında flüt, zil ve davul kullanılırken, Canjunksi’de telli ve üfleli sazlar kullanılıyordu; oyunların tarzına göre çalgılar değişiyordu. Çin Tiyatrosu’nda dört ana müzik tarzı yer almıştır: Flütün eşlik ettiği Kunşan- kiank (Kunşan Hanedanı dönemi müziği), kemanın eşlik ettiği ve Pekin Operası türünü belirten Pihuang, Yiyang- kiang’dan türeyen Gao- kiang, ve Yiyang- kiang’ın bir çeşidi olan ritmik vurgulu Bangzi- kiang. 20. Yüzyılda, Batılı çalgılar, başlıca Kültür Devrimi sırasında piyano yer almıştır (Çalışlar, 1995).

Ayrıca Çin tiyatrosunun ilginç bir özelliğini Tuncel’in aktarımıyla şu şekildedir. “Temsil saatleri öğleden sonra veya akşam, kapısının önünde birkaç çalgıcı, borularını üfleyerek, davullarını çalarak geçenleri içeri çağırır” (Tuncel, 1938, s. 16). Buradan da anlaşılacağı üzere seyircileri tiyatro etkinliğine davet etmek için müzik bir araç olarak kullanılmaktadır. Çin tiyatrosunda müziğin ne kadar önemli bir yere sahip olduğunu anlamamız için bu örnek ilgi çekicidir.

Yine uzun yıllar Çin sanat ve edebiyatının tesiri altında kalan Japon tiyatrosunda müziğin kullanımı Çin medeniyeti ile benzerlikler göstermektedir. Müziğin kullanımı Çin tiyatrosunda olduğu gibi Japon tiyatrosunda da oyunun temel unsurlarından biridir. Japon klasik tiyatrosu olan Nô, müziğin aktif olarak kullanıldığı geleneksel sahne sanatıdır. Nô tiyatrosunda, müzik oyun içinde her bölümün başlangıç ve bitişini

belirlemek için kullanılmıştır. “Açılış musikisi (şidai) çalındıktan sonra sahneye giren kişiler kendini tanıttırdı (nanori). İkinci bölümde baş oyun kişisi (şite) issei denilen şarkısını söylerdi. Son bölümde vaki bekleme şarkısını (maçi-utai) söyler, sonra noçi-jite dansıyla bölüm sona ererdi” (Nutku, 1985, s. 126).

Japon tiyatrosunun bir başka önemli türü ise Kabuki tiyatrosudur. Müzeyyen Buttancı, Kabuki tiyatrosunda müziğin kullanımını şöyle açıklamaktadır: “Konuları tarihten, günlük hayattan alınmadır. Dansa dayanır. Oyun aralarında müzik, şarkı, pantomim bulunur” (Buttancı, 2011, s. 138).

Hint tiyatrosu doğu kültürü içerisinde öneme sahip başka bir türdür. Çok çeşitli gelenekler ve dini inanışların yaşandığı Hint kültürü tiyatro ve müzik yönüyle ilgi çekici bir farklılığa sahiptir. “Hint tiyatrosu, halkın inançlarını, tören ve tapınışlarını yansıtır. Dinsel çağrışımlar olduğu kadar, toplumsal yaşam ve laik değerlere de yer verir. Gerek dinsel, gerek laik tiyatrodaki şarkıcılardan oluşan koronun önemi büyüktü; koro oyunun bütün metnini okur, oyuncuya eşlik eder, oyunun yapısını güçlendirirdi. Oyuncu, sözsüz oyunu, dansı, okumaya, müzik ve akrobasiyi iyi bilmeliydi” (Çalışlar, 1995).

Mısır medeniyetinde tiyatro sanatına baktığımızda, bilgilerimiz son derece sınırlı olmasına karşın böyle bir dram sanatının varlığını yok saymamız gerçekçi bir yaklaşım olmaktan uzaktır. Dünya tiyatrosu tarihi alanında araştırmalar yapan Tuncel, Mısır medeniyetinde tiyatro ve müzik ilişkisini şu şekilde değerlendirmektedir: “Ölümlere karşı duyulan hürmetin yanı sıra ilahlara karşı hissedilen aşırı tapınma hissi Mısırlıların tertip ettikleri muhteşem ve zengin merasim içinde tiyatroyu sezme güç değildir. Ağlayan kadınlar koro heyetini meydana getiriyor ve bütün bunlara musiki aletleri eşlik ediyordu” (Tuncel, 1938, s. 43-44).

Görüldüğü üzere tarih içerisinde tiyatro ve müzik, bildiğimiz köklü medeniyetlerin hemen hepsinde önemli bir yere sahip olmuş ve güçlü bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Günümüz müzikli tiyatro oyunlarının temelini eski medeniyetlerin pratiklere dayandırabiliriz. Tiyatronun başlangıcından itibaren içerisinde var olan ve onun kadar eski bir geçmişe sahip müzik sanatı, daha sonraki dönemler içerisinde yeni formlara dönüşmüştür. Bugün opera, operet, müzikal, vodvil, revü vb. gibi bilinen sahne sanatlarının hepsi, eski uygarlıklardan miras kalan geleneklerin günümüzdeki yansımalarıdır. Bugün çok farklı formlarda karşımıza çıkan tiyatro ve müzik etkinlikleri aynı zamanda tanımlama açısından da güçlükler içermektedir. Örneğin bir müzikal ile

opera arasındaki farklılıkları ortaya koymak oldukça zordur. Bu nedenle tez konumuzun başlığında daha genel bir tanım olan ve müzikli tiyatro kavramının kullanımı tercih edilmiştir.

Müziğin tiyatro içerisindeki varlığında çağdaş tiyatro yaklaşımlarındaki farklılıklardan ve çeşitlilikten etkilendiği gözlemlenmektedir. Bu etki, çağdaş tiyatrodaki hem müziğe yüklenen işlevlerdeki hem de oluşturulan müzikli teatral kompozisyonların biçimsel özelliklerindeki çeşitlilikte kendini gösterir. Bu çeşitlilik, bazı çağdaş tiyatro uygulamalarının alışlagelmiş terimlerle adlandırılmasını zorlaştırmış ve daha genel ve bir o kadar da belirsiz bir ifade olan müzik tiyatrosu teriminin kullanımını gerektirmiştir (Sincer, 2009:2).

Müzikli tiyatro oyunları, dünya tiyatro tarihi açısından ele alındığında, her kültür kendi gelenek ve öğretilerine göre ulusal müzik ve tiyatro akımını başlatmış ve halen geliştirerek sürdürmektedir. Küresel olarak adlandırılan günümüz dünyası, müzikli tiyatro, drama, müzikal, müzikal komedi, opera, operet gibi sayısını artırmış ve kendine özgü formlarla kültürlerini ticari bir marka haline getirmektedir.

Bir Broadway müzikali dediğimiz zaman ilk akla gelen Amerikan kültürü, yaşamı, müziği vb. aklımıza gelmektedir. 20. yy sahne sanatları arasında müzikal tiyatro, diğer sahne sanatları ve türler ile sürekli etkileşim içinde olsa da, her zaman Amerikan benliğini korumaya çalışmış, kendi müzik tarzıyla, tutucu, geleneklerine bağlı yönetmen ve koreograflarıyla, özerk yapısıyla 1950’lerde altın çağını yaşamıştır (Turan, 2009:1).

Müzikli tiyatro denilince bahsedilmesi gereken en önemli ülkelerden birisi de İngiltere’dir. “Operetin yanı sıra İngiltere’de müzikal komedi (musical comedy) sahnelere egemendir” (Oral, 1982, s. 2). Yine bir Shakespeare müzikali denildiğinde; İngiliz kültürü, edebiyatı ve yaşamı temsil edilir. Opera denildiğinde İtalyan kültürü, dili, müziği ile bağdaştırılmaktadır. Her toplum kendi kültürünü temsil eden ve markalaşmış müzikli tiyatro oyunları ile küresel sanat camiasında kendine bir yer edinmektedir. Müzikli tiyatro, kültürlerini, tarihlerini, müziklerini tanıtmak için mükemmel bir araç olarak kullanılmaktadır. “20. Yüzyılda müzikal başarılı bir müziğin sahnelenmesi demek değildi. Ortada bir eser vardı ve müzik onu meydana çıkarıyordu. Öykü, müziksiz sahnelenmiyor, bir başka deyişle, işlenen konu müziği değil, müzik işlenen konuyu anlatmaktadır” (Oral, 1982, s. 7).

## **Türk Tiyatrosu ve Müzik**

Türk tiyatrosu denildiğinde hemen hemen 150- 200 yıllık bir dönem aklımıza gelebilir. Yani batılılaşma ile aklımıza gelen, batı etkisindeki Türk tiyatrosu. Bu anlamda daha geniş bakabilenler ise meddah, karagöz, orta oyunu gibi eski eğlenceleri de Türk tiyatrosu kapsamında düşünebilirler. Ancak, Türk tiyatrosu denilince aklımıza daha eski dönemlere kadar uzanan Türk uygarlıklarının gelmesi bu bakış açılarından çok daha gerçekçi bir yaklaşım olacaktır.

“En eski Türkler ailenin genişlemesiyle ortaya çıkmış aşiretler halinde yaşıyorlardı. Her aşiret şaman adetlerine göre yaşar ve törenler yaparlardı. Aşiretten bir kimse ölürse herkesin katıldığı bir törenle gömülür, yası tutulur, anısına şiirler söylenirdi. Bu dinsel törenlerde pantomim, dans, şiir, müzik öğelerinin yer alışıyla ilkel bir tiyatro olayı gerçekleşmiş olurdu” ( Fuat, 2010, s. 217).

Eski Türkler inançları gereği her türlü töreni bir ritüel şeklinde gerçekleştirir ve bu ritüellerde mutlaka müzik, dans ve taklit öğelerini kullanırdı. Tarihsel araştırmalar Dede Korkut hikâyelerinden başlayarak günümüze kadar devam eden hem edebi hem de ritüel şeklindeki etkinliklerin müzikle birlikte harmanlandığını gösterir. Hilmi Kurtuluş eski Türklere ait dram sanatı ile ilgili görüşlerini şu şekilde belirtir:

“Dede Korkut’un on üç destanı tetkik edildiğinde, Türklerin ilkel tiyatro görünümünde dram sanatlarının varlığının kabul edilmesi mecburiyeti ortaya çıkmaktadır. Dede Korkut Destanlarında geçmekte olan ozan ve saz takımları önemlidir” (Kurtuluş, 1987, s.20).

Ozan ve saz takımları Türkleredeki gezgin şair ve ozan geleneğinin bir yansımasıdır. Bu gelenek günümüze halk şairliği, halk ozanlığı ve tiyatro anlamında da karagöz, orta oyunu, meddahlık şeklinde yansır. Burada kullanılan sözler ve dans hareketleri epik (destansı) tiyatroya örnek teşkil edebilir. Bu destanlarda ozan ve halk şairleri müzikten anlayan kişiler için kullanılmaktadır. Aslında ozanlık ve şairlik geleneği Türk müziğindeki doğaçlama müzik yapıldığının en önemli göstergelerinden biridir. Yazılı olarak aktarılmayan bu etkinlikler sözlü edebiyatın bir parçasıdır. Bu nedenle o dönemde yapılan bu dram etkinliklerinde kullanılan müzikleri tam olarak tespit etmeyi imkânsız kılar. Ama İslam dini öncesi Türklerin çok tanrılı bir inanış sistemine sahip olduğunu kesin olarak bilinmektedir. Çok tanrılı inanışın esasları gerek sosyal gerekse kültürel yaşam içerisinde kedisine yer bulmuştur. Sevengil bu durumu şöyle

değerlendirmektedir: “Tanrılarını memnun etmek için onları taklit etmek, onlar gibi hareket etmek lazım geldiğine inanmışlardır. Din törenlerinde tanrıların yaşayışlarının temsil ve hikâye edilmesi de bu yüzdendir. Eski Türkler arasında ilahlara ait olan mitolojik ve yarı ilah vaziyetindeki kahramanlara ait olan epik hikâyeler uzun müddet cemiyet içinde tesirli olarak yaşamıştır” (Sevengil, 1959, s. 15). İslamiyet öncesi adına tiyatro denilmeyen bu destansı anlatımlar eski Türklerde dram sanatının var olduğunun en önemli göstergesi niteliğindedir.

Türk toplumunda İslamiyet’in kabulü ile gelişme göstermiş en önemli tiyatro türü hayal oyunları geleneğidir. Kukla tiyatrosu ve karagöz oyunu hayal oyunlarının bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Türklerin İslam dinini kabulünden sonra gelişmiş olan gölge tiyatrosu dinin getirdiği yasaklar sonucunda şekillenmiştir. Hilmi Kurtuluş bu durumu şöyle değerlendirmektedir:

XI. yüzyılda İslamiyet dinini tamamen kabul etmiş olan Türkler, İslamiyet’in getirmiş olduğu yasa ve yasakları tamamen kabul etmişti. İslam’ın dini inanç ve dünya görüşünde dram ve tiyatro hususunda aykırılıklar vardı. Türklerin İslam yasa ve yasaklarına sıkı sıkıya bağlı olmaları sebebiyle; bu yasaklara karşı herhangi bir davranışta bulunmaktan çekinmişler ve neticede dram sanatında herhangi bir gelişme gösterememişlerdir. Buna karşılık gölge (hayal) oyunları cansız oldukları için bu yasağın dışında tutulmuş hoşgörülle karşılanmış, yaşamını asırlarca sürdürmüştür. Bu sebeple, hayal oyunları büyük gelişme göstermiştir (Kurtuluş, 1987, s. 22).

Bir başka tiyatro geleneğimiz ise orta oyunun diye adlandırılan meddahlık geleneğidir. Orta oyunu dediğimiz tiyatro, kökenini eski Türk geleneklerine kadar götürebileceğimiz tiyatro faaliyetleridir. Orta oyununun ayrılmaz bir parçası olan müzik, Türklerde sahne sanatlarında müziğin önemini anlamamız için ele almamız gerek bir konudur. Orta oyunu temsillerinde rol alan oyuncular aslında iyi bir Türk müziği birikimine sahip olmalıdır. Doğaçlama, Türk müziğinin hem saz hem de sözlü yapıları içerisinde karşımıza çıkar. Orta oyununda ise Türk müziği değişik form ve yapılarda gerek söz ögesinin ön planda olduğu gerekse çalgının ön planda olduğu örnekleriyle şekillenir. Notaya alınmış örnekleri olmakla beraber, doğaçlama da ön plandadır. Yanı sıra halk ezgilerinin orta oyununda doğrudan kullanıldığı örneklerde mevcuttur.

Orta oyunu ve tulûat (doğaçlama) tiyatro geleneği günümüze kadar ulaşmış fakat temsilcileri anlamında o kadar şanslı olmadığını görüyoruz. Yazılı metinler olmasına rağmen, genel itibariyle doğaçlama üzerine şekillenen bu türler, icracılarını usta çırak ilişkisi üzerinden yetiştirmiştir. Günümüzde ustaların sayısı ve bu geleneğe gönül verecek öğrencilerin eksikliği nedeniyle yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Orta oyunu ve tulûat geleneği aynı zamanda çok iyi bir müzik bilgisi gerektirmektedir. Çünkü müzik bu geleneksel oyunların her bölümünün ayrılmaz bir parçasıdır. Geleneksel Türk müziğinin kullanıldığı bu tiyatro etkinliklerini sergileyecek icracılar, iyi bir müzik birikimine sahip doğaçlama müzik yapabilen kişilerden oluşmalıdır. Yazılı nota örneklerinin yanı sıra oyun esnasında doğaçlama müzik hayatı bir önem taşımaktadır. Bu konu tezin ilerleyen bölümlerinde nota örnekleriyle daha ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

Batılı anlamda müzikli tiyatro ile tanışmamızı anlayabilmek için Osmanlı İmparatorluğu'nda özellikle müzik ve tiyatro alanlarındaki batılılaşma hareketlerini incelememiz bir zorunluluk teşkil etmektedir. Çünkü bu batılılaşma hareketlerinin bir sonucu olarak batılı tiyatro ile tanışılmış ve o dönem içerisinde benimsenerek günümüz tiyatrosunun da temelleri atılmış olacaktır. Önceleri saray ve çevresinde karşımıza çıkan batılı tiyatro, zaman içerisinde halk tarafından da benimsenmiştir. İstanbul ve çevresinde bu sanat dalına ilgi artmış ve başlangıçta gerek yabancıların gerekse azınlıkların müzikli tiyatro oyunlarına ayrı bir önem atfettiği görülmektedir. İlerleyen süreçte Türk nüfus tarafından da tiyatro faaliyetlerinde bulunulduğunu görmekteyiz. Bu dönemler genel olarak Tanzimat ve Meşrutiyet tiyatroları başlığında değerlendirilebilir.

Sonrasında gelen Cumhuriyet Dönemi müzikli oyunlar açısından son derece önemli bir süreçtir. Temelini Osmanlı'da faaliyet gösteren Darübedayi' ye dayandırabileceğimiz Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosu yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması çerçevesinde şekillendirilmiştir. Darübedayi Osmanlı döneminde kurulmuş olan resmi statüye sahip bir kurumdur. Bu kurum çok değerli tiyatro üstatları yetiştirmenin yanı sıra, müzikli oyunlara da önem vermiş ve dönemin kültürel ve sanatsal faaliyetlerinde önemli bir rol oynamıştır. Cumhuriyet dönemine kadar uzanan bu köklü kurum daha sonra isim değiştirerek İstanbul Büyükşehir Belediyesi bünyesinde Şehir Tiyatroları olarak faaliyetlerine devam etmektedir. Cumhuriyet Dönemi'nde batılı anlamda tiyatro kavramı oldukça benimsenmiş, yeni oyunlar Türkçeye çevrilmiş ve oyuncular

yetiştirilmek üzere başlangıçta yurt dışına uzmanlar görevlendirilmiştir. Devlet Konservatuvarının bir uzantısı olan Tatbikat sahnesi Cumhuriyet Dönemi'nin önemli kurumlarından. Tatbikat sahnesinin bir aşaması olan Devlet Tiyatro ve Operası adıyla Kültür Bakanlığına bağlı bir kurumun 1949 yılında açılması, resmi anlamda yapılan en önemli faaliyetlerden birisidir. Sonrasında yurt dışından uzmanlar getirilerek tiyatro eğitimi verecek kurumların temelleri atılmıştır. Bahsi geçen bu konular da tezin ilerleyen bölümlerinde ele alınarak incelenmiştir.

Türk tiyatrosu ise geleneksel tiyatro örneklerinden, batılılaşma sonucu ortaya çıkan batılı anlamdaki Türk tiyatrosuna kadar her türünde müzikle sergilenen örneklerin bulunduğu çok zengin bir geçmişe sahiptir. Bu nedenle Türk tiyatrosunda geleneksel türlerden günümüze kadar olan süreçte müzikli örneklerin önemli bir yere sahip olduğunu söylemek yanlış bir saptama değildir.

### **Araştırmanın Problemi**

Araştırmanın problem cümlesi, “Türk tiyatrosu müzikli oyunlar açısından nasıl bir tarihsel süreç geçirmiştir ve günümüzdeki durumu nedir?” olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda Türk tiyatrosu, müzikli oyunlar kapsamındaki tarihsel süreç geleneksel Türk tiyatrosu, Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemleri başlıklarında incelenmiştir.

### **Araştırmanın Amacı**

Bu araştırmanın amacı, Türk tiyatrosunun Geleneksel Türk tiyatrosu, Tanzimat-Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemleri başlıklarında müzikli oyunlar açısından nasıl bir tarihsel süreç geçirdiğini incelemektir. Ayrıca günümüzde müzikli tiyatro oyunu besteleyen 9 besteci ile yapılan görüşmeler doğrultusunda, bu alanın problemlerini belirleyerek, bu problemlere ilişkin çözüm önerileri sunulması amaçlanmıştır.

### **Araştırmanın Önemi**

Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosu ile ilgili yazılmış olan çeşitli kaynak kitaplar ve bilimsel makaleler mevcuttur. En verimli dönemini yaşadığı kabul edilen Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosu, müzikli oyunlar ve besteciler açısından oldukça önemli bir



dönemdir. Tiyatro, oyun yazarlığı, yönetmenlik ve oyunculuk esas alınarak yapılmış olan bilimsel makale ve tez çalışmaları olmasına rağmen, müzikli oyunları ve bestecileri içeren kapsamlı bir bilimsel çalışmaya rastlanmamıştır. Bu eksikliği gidermesi açısından yapılan araştırma önemli ve özgün bir değere sahiptir. Kendisinden sonra yapılacak olan bilimsel çalışmalara da kaynak oluşturacağı düşünülmektedir. Halen yaşayan ve müzikli tiyatro alanında eser veren bestecilerle yapılan görüşmeler, bu alanın problemlerini ilk kaynaktan öğrenmemiz açısından ayrı bir öneme sahiptir.

### **Sınırlılıklar**

Bu doktora tez çalışmasında;

1. Araştırma, Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosu kapsamında bestelenen en önemli müzikli oyunlar ile,
2. Araştırmada görüşme yapmayı kabul eden alanında uzman 9 bestecisi ile,
3. Araştırmacının ulaşabildiği kaynaklar ile sınırlandırılmıştır.

### **Yöntem**

Araştırmada veri toplama aracı olarak, tarihsel doküman incelemesi ve yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Tarihsel doküman incelemesi kapsamında; süreli yayınlar, yazılmış olan tezler, ilgili kitaplar, makaleler, Ankara’da ve İzmir’de bulunan Milli Kütüphaneler, Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü’ne bağlı Osmanlı ve Cumhuriyet arşivleri taranmıştır. Elde edilen dokümanlar incelenmiş ve tezin ilgili yerlerinde örnek olarak belirtilmiştir.

Yıldırım ve Şimşek doküman incelemesi yöntemini şu şekilde değerlendirmektedir: “Nitel araştırmada doğrudan gözlem ve görüşmenin olanaklı olmadığı durumlarda veya araştırmanın geçerliliğini artırmak amacıyla, görüşme ve gözlem yöntemlerinin yanı sıra, çalışılan araştırma problemiyle ilişkili yazılı ve görsel materyal ve malzemeler araştırmaya dâhil edilebilir. Bu demektir ki, doküman incelemesi veya analizi tek başına bir araştırma yöntemi olabildiği gibi, diğer nitel yöntemlerin kullanıldığı durumlarda ek bilgi kaynağı olarak da işe yarayabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 187).

İncelenen dergiler içerisinde, 1927 ile 1935 yılları arasında 58 sayı çıkartılmış *Darülbedayi* dergisinin tüm sayılarına ulaşılarak incelenmiş olup, müzikli tiyatro oyunları ile ilgili makaleler ele alınmıştır. Aynı dergi 1935 yılında *Türk Tiyatrosu* adı altında yayın hayatına devam etmiş 373 sayısına İzmir ve Ankara’da ki milli kütüphanelerde ulaşılmıştır. *Darülbedayi* ve *Türk Tiyatrosu* dergileri yayımlandığı dönemlerde Türkiye’de ki sahne ve tiyatro etkinliklerini anlamamız açısından önemli kaynaklardır. Ayrıca 1958 yılında yayın hayatına başlamış ve halen devam eden Devlet Tiyatroları’nın çıkarmış olduğu *Devlet Tiyatrosu* dergisinin konumuzla ilgili sayıları incelenmiştir.

Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemleri’nde müzikli tiyatro ile ilgili resmi yazışmalar, izinler, görevlendirmeler, verilen ödül ve unvanlarla ilgili Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğüne bağlı Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi arşivleri taranarak gerekli izinler alınmak suretiyle araştırmamıza katkı sunabilecek belgeler incelenmiştir. Bu belgeler tezin ilgili bölümlerinde verilmiştir. Osmanlıca olan evraklar günümüz Türkçesine çevrilerek ele alınmıştır. YÖK dijital Ulusal Tez Merkezi arşivinde bulunan konumuz ile ilgili literatür taraması yapılmıştır.

Müzikli Türk tiyatrosunun günümüzdeki durumunu ortaya koymak için, 25 tane standartlaştırılmış açık uçlu sorudan oluşan görüşme formu hazırlanmıştır. Patton, standartlaştırılmış açık uçlu görüşmenin uygulanışını “dikkatlice yazılmış bir dizi sorudan oluşur ve her görüşülen bireye bu sorular aynı tarzda ve sırada sorulur” şeklinde değerlendirmektedir (Patton, 1987’den akt: Yıldırım ve Şimşek, 2005, 119).

Hazırlanan görüşme formu alanında uzman ve tiyatro müziği bestelemiş olan dokuz besteci ile yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılarak elde edilen veriler ayrıntılı bir şekilde yorumlanmıştır. Stewart ve Cash görüşme yöntemini “önceden belirlenmiş ve ciddi bir amaç için yapılan, soru sorma ve yanıtlama tarzına dayalı karşılıklı ve etkileşimli bir iletişim süreci” şeklinde tanımlamaktadır (Stewart ve Cash, 1985’den akt: Yıldırım ve Şimşek, 2005, 119). Görüşme esnasında bestecilerin sorulara verdikleri cevaplar ses kayıt cihazı ile kaydedilmiştir. Ses kayıt cihazı ile kaydedilen veriler, deşifre edilip düz yazı haline getirilerek betimsel analiz yapılmıştır. Görüşme yapılan bestecilerin sekizi ile yüz yüze görüşülmüş, sadece Babür Tongur ile bestecilik çalışmalarını Kanada’da devam ettirmesi nedeniyle internet üzerinden görüşme yapılmıştır.

Elde edilen tüm veriler yorumlanarak bestecilerin belirtmiş oldukları düşünceler doğrultusunda konu başlıkları tespit edilerek sınıflandırılmıştır. Bu başlıklar doğrultusunda müzikli tiyatro alanının problemleri tespit edilmiş ve çözüm önerilerinde bulunulmuştur.

## Tanımlar

**Epik Müzik:** “Brecht’in dramatik opera müziğine karşı, özellikle de Wagner’in operalarına karşı öne sürdüğü sahne müziği. Bu anlamda, Epik Müzik, dramatik müziğin (dramatik operanın) karşıtı olarak ilericidir, metni yorumlar; metni varsaydığı kadar, metne karşı da çıkar, davranıları verir, “davranı (jest) müziği”dir. Halk müziğinden, kabare müziğinden, siyasal revüden caza kadar her türlü müzikse motif işlenir” (Çalışlar, 2004).

**Teatral:** “(İt.) Tiyatro anlamında teatro sözcüğünden, tiyatro ile ilgili, temsili, teatral” (Aktüze, 2010).

**Koro:** “Antik Yunan drama sanatının çekirdeği; oyun yerinde, toplu olarak ezgili ve tartımlı sözleri birlikte söyleyen, aynı uyumda kişilerden oluşmuş topluluk” (Çalışlar, 2004).

**Orta Oyunu:** “Sahne, perde, dekor, suflör kullanılmadan halkın ortasında oynanan Türk halk tiyatrosu” (Akalm, 2011).

**Gölge Oyunu:** “Genellikle deriden (ya da kendi tekniğine elverişli başka gereçlerden) kesilmiş birtakım insan, hayvan ve eşya tasvirlerinin arkadan ışık verilerek, gölgelerinin gerili beyaz bir perde üzerine düşürülmesiyle oynatılan oyun” (Çalışlar, 2004).

**Libretto:** “1) 18. Yüzyıldan bu yana, müzikli sahne yapıtları için yayınlanan küçük metin kitabı; 2) Müzikli oyun yapıtlarının metni; 3) Bale ve pandomim senaryosu” (Çalışlar, 2004).

**Müzikal:** “Bir güldürü türü; burleks ile hafif opera türlerinin birleşiminden türemiş, oyun örgüsüne müzik ve dansın karıştığı, revü, varyate, bale, müzikhol, caz, pantomim, hafif müzik ve pop müziği gibi özellikleri taşıyan güldürü” (Çalışlar, 2004).

**Opera:** “(Fr., İng., İt. Opera) (Alm. Oper) Önceleri *Melodramma* (melodram) ya da *Dramma per Musica* (müzikli dram) adı verilen ve İt. Opus’un çoğulu “eserler”

anlamında Opera olarak adlandırılan, bu amaçla bir tiyatro metni gibi yazılmış libretto üzerine, sahnede oynanmak üzere, bir veya daha çok perde olarak, genellikle enstrümantal bir girişten sonra konunun, resitatif, arya, şarkı, düet, trio, koro gibi çalgı eşlikli vokal kısımlarla anlatıldığı eser” (Aktüze, 2010).

**Operet:** “Sözcük anlamıyla küçük opera, operacık anlamına gelir. Orta Avrupa’nın birer sanat ve kültür merkezi olan Paris ve Viyana’da 19. Yüzyılda yaygınlaşmıştır. Biçimsel olarak operet, operaya göre daha kolay anlaşılır, halkın daha kolay kavrayabileceği librettolar üzerine bestelenir. Gülünç eğlenceli yanı fazladır. Zaman zaman karşılıklı konuşmalarla izleyenlere, müziksiz olarak aktarılır. Dans sahneleri renkli ve eğlendiricidir” (Ünlü, 1998, s. 5).

**Orkestra:** “1) Koro yeri. Antik Yunan tiyatrosunda proskene (bugünkü sahne) ile seyirci arasındaki tam çember biçimindeki alan. Koro, ezgilerini bu alanda söyler, danslarını burada yapardı. Roma tiyatrosunda bu alan, yarım çember biçimini almış ve seyircileri buraya yerleştirmiştir. 2) Çalgılar topluluğu” (Taner; And; Nutku, 1966).

**Vodvil:** “1400’lerde Fransa’da Normandiya’da halk şairi, O. Basselin’in okuduğu şölenlerde söylenen taşlamalı halk ezgilerinden kökenlenen, taşlamalı siyasi balad türünde, hafif müzikli oyun” (Çalışlar, 2004).

**Revü:** “19. Yüzyıl başlarında Paris’te doğan Revü operetin daha basite indirgenmiş halidir. Revü, birbirinden bağımsız dans, şarkı ve olayların peş peşe sahnelenmesinden oluşur. Bir sahnede sadece şarkı olabileceği gibi bir başka sahnede bağımsız bir dans ya da ikisinin bir arada sergilendiği bölümler olabilir” ( Ünlü,1998, s.5).

**Kabare Tiyatrosu:** “Daha çok güncel siyasi konuları, toplumsal ve kültürel gündelik yaşamdaki yozlukları, acı, iğneleyici bir dille, sivri bir biçimde taşıyan; toplum eleştirisi yapan şarkı, parodi, skeç, söylev, sözsüz oyun, şiir ve karikatürden, vb. kurulu; doğaçlamaya dayanan açık gösteri ve oyunların sahnelendiği; oyuncular ile izleyicinin içli dışlı olduğu, yazar ve izleyicinin katılabileceği bir küçük tiyatro türü. Ya da aktüel konuları kapsayan skeçlerin oynadığı, monologların, şarkıların ve şiirlerin söylendiği küçük tiyatro” (Buttanrı, 2011, s. 661-662).

**Kanto:** “ Şarkı, melodi, ses anlamında Lat. Cantus, İt. Canto sözcüğünden gelen, ayrıca orkestral müzikte ana temayı duyuracak olan çalgıyı belirlemek için kullanılan, vokal müzikte de sesin başlayacağı yeri işaret eden deyim, ülkemizde tümüyle farklı bir

eğlence müziğini belirler. Tulûat tiyatrolarında oyun başlamadan önce genellikle kadın şarkıcıların, çoğunlukla keman, klarnet, trompet, trombon, kontrbas ve davul gibi batı müziği çalgıları eşliğinde dans da ederek söylediği basit, hatta kaba yapıda, gücünü daha çok açık- seçik sözlerinden ve oynaklığından alan canlı tempoda, İtalyan tiyatro-operet orkestralarının çaldığı müzikten esinlenilerek yaratılan, adı da İtalyanca konulan popüler şarkı türüdür” (Aktüze, 2010).

**Pantomim:** “Antik Roma *pantomimus*’undan kökenlenen, İtalyan *commedia dell’arte*’si yoluyla 19.yüzyıla kadar gelen temelde sözsüz oyuna dayalı bir gösteri türü. Müzikhol, sirk, popüler müzik ve oyunculuk öğeleri yanı sıra varyete (jonglör, akrobat), çocuk balesi, güldürü ve doğaçlama öğeleri taşır” (Çalışlar, 1995).

**Parafraz:** 1) Karakterinin korunması koşuluyla, genellikle popüler melodiler ve opera aryaları üzerine yazılan fantezi özelliğindeki parlak solo çalgı parçası. Terim Yunanca *paraphrasis*’den (zenginleştirilmiş söz) kaynaklanmıştır. Fr. Alm. İng. *Paraphrase* (Say, 2002).

**Temaşa Sanatı:** “Oyun, temsil, piyes, tiyatro, sahne sanatları” (Akalin, 2011).

**Tulûat Tiyatrosu:** “1.Doğaçlama tiyatrosu, doğaçlama oyunculuğa dayanan tiyatro; örneğin orta oyunu, commedia dell’arte. 2. Tanzimat tiyatrosunda batılı tiyatro ile geleneksel ortaoyununun karışımından ortaya çıkmış bir halk güldürü tiyatrosu biçimi” (Çalışlar, 2004).

**Trup:** “Aynı tiyatrodaki çalışan oyuncular topluluğu” (Akalin, 2011).

## İlgili Araştırmalar

### Yurtiçinde Yapılan Araştırmalar

Yapılan literatür araştırmasına göre doğrudan Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosunu müzikli oyunlar açısından inceleyen kapsamlı bir araştırmaya ulaşılamamıştır. Bu nedenle araştırmamızı dolaylı olarak ilgilendiren araştırmalara değinilmiştir. Genel olarak tiyatro tarihini ilgilendiren bu araştırmalarda konumuzla doğrudan ve dolaylı olarak bağlantılı bölümler bulunmaktadır. Yapılan literatür değerlendirmesi sonucunda konumuzla doğrudan ya da dolaylı ilgisi olabilecek çalışmalar aşağıda sıralanmıştır.

2004 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı'nda Beste Aydın tarafından hazırlanan *Âlem-i Musiki (Çeviri Yazım ve İnceleme)* başlıklı yüksek lisans tezinde; Mehmet Baha Bey tarafından Bursa'da on altı sayı olarak yayınlanan eski yazı (Osmanlıca) olarak basılmış derginin çeviri yazımı ve yorumu yapılmıştır. Ayrıca dergide Mehmet Baha Bey'in operet notalarına da yer verilmiş ve o dönem aydınlarının müzik üzerine yazmış oldukları makaleler üzerinde tespitler yapılarak Türk müzik tarihine katkıda bulunulması amaçlanmıştır. Çalışmamızda çeviri yazımı yapılan *Âlem-i Musiki* dergisinde konumuzla ilgili olan makale ve operet notalarından faydalanılmıştır.

2011 yılında İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Zeynep Erverdi tarafından hazırlanan *Eser Sahipleri Meslek Birlikleri ile Üyeleri Arasındaki İlişki-Müzik Meslek Birlikleri Üzerinden Bir Değerlendirme* başlıklı yüksek lisans tezinde; meslek birliklerinin eser sahiplerinin haklarının koruması konusunda önemine yer verilmiştir. Meslek birlikleri ve üyeleri arasındaki ilişki, özellikle müzik alanındaki meslek birlikleri kapsamında incelenmiştir. İlgili mevzuat ve hükümler dikkate alınarak Almanya örneği ile karşılaştırmalı bir değerlendirme yapılmıştır. Araştırmamızda bu yüksek lisans tezinden Türkiye'de var olan meslek birlikleri ve telif hakları ile ilgili mevzuat konularında faydalanılmıştır.

1989 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı'nda Fırat Kutluk tarafından hazırlanan *Dadülbedayi'de Operet* isimli yüksek lisans tezinde; Tanzimat sonrası Batılılaşma etkisi ile ortaya çıkan operetler incelenmiştir. O dönemin önemli operet toplulukları ve Darülbedayi'de sahnelenen oyunlar ele alınmıştır. Konu ile ilgili operet notaları ve afiş örneklerine yer verilen

çalışmanın sonunda Leblebici Horhor Ağa Opereti'nin müzikal analizi yapılmıştır. Yapmış olduğumuz araştırmada *Darülbeydi'de Operet* isimli çalışmadan, dönemin tiyatro toplulukları ve müzikli tiyatro anlayışı gibi başlıklarda yararlanılmıştır.

2006 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Özgecan Karadağlı tarafından hazırlanan *Türkiye'ye Müzikli Sahne Sanatlarının Girişi-Dikran Çuhacıyan Öncesi ve Sonrası* başlıklı yüksek lisans tezinde; Tanzimat Dönemi'nde başlayan Batılılaşma hareketlerinin toplumsal hayata etkileri incelenmiş buna bağlı olarak dönemin müzikli sahne sanatları irdelenmiştir. Dönemin en önemli bestecilerinden Dikran Çuhacıyan tarafından yazılan operetler araştırılmıştır. Bu batılılaşma hareketleri içinde müzikli sahne sanatları Cumhuriyet dönemi içinde kültür politikalarının ne şekilde etkilediği üzerinde durulmuştur. Müzikli sahne sanatları bu politikanın önemli bir parçası olarak bizzat Mustafa Kemal Atatürk tarafından musiki inkılabının ne şekilde önemli bir işlevi olduğu incelenmiştir.

2008 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Dilek Özhan Koçak tarafından hazırlanan *19. Yüzyıl Sonunda İstanbul'un Dönüşümü ve Uygarlaşmasının İletişim Ortamı Olarak Osmanlı Tiyatrosu* başlıklı doktora tezinde; Osmanlı tiyatrosunu, İstanbul'un dönüşen ortamında uygarlaşmanın unsurlarından biri olarak ele alırken, İstanbul'un dönüşen kültürel ortamına Osmanlı Tiyatrosu merkezinden bakmaktadır. Çalışmanın merkezinde yer alan tiyatro, Avrupa kentlerinde ve İstanbul'da, dönüşen kültürel ortama aracılık etmesi ve Avrupa kültürünü İstanbul'un kültürel ortamına taşıyacak bir iletişim formu olması açısından önem taşımaktadır. Bu genel çerçevede içinde araştırmada, Osmanlı tiyatrosunun uygarlaşmanın iletişim ortamı ile ilgili olan ilişkisi ve varılan yargı ve sonuçları ele alınmıştır. Çalışmamızda bu araştırmadan, Batılılaşma, Tanzimat ve Cumhuriyet Dönemi müzikli sahne sanatları ile ilgili konularda faydalanılmıştır.

2009 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Onur Turan tarafından hazırlanan *1980 Sonrası Müzikal Tiyatroda Yeni Yaklaşımlar ve Megamüzikaller* başlıklı yüksek lisans tezinde; Broadway 'Megamüzikal' fenomeninin ortaya çıkış sebeplerini ve 1980'lerden günümüze kadar gelişimi araştırılmış, müzikal tiyatrodaki yarattığı işitsel ve görsel açıdan farklı estetik anlayışlar ortaya konmuş ve buna bağlı olarak teatral stilin, teknolojisi ve sosyo-ekonomik güç olarak etkileri incelenmiştir. Araştırmada, türün yaratıcıları ve eserleri, eleştirmen ve seyirci algısında oluşan

zıtlıklar, megamüzikalleri şekillendiren içsel ve dışsal faktörler ve bunların etkileşimleri ile müzikal tiyatro sektöründe yarattığı sonuçlar ele alınmıştır. Araştırmamızda bu çalışmadan günümüzdeki müzikli tiyatro anlayışı ve geçirdiği değişim gibi konularda yararlanılmıştır.

2009 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Gökçe Hilal Sincer tarafından hazırlanan *Müzik Tiyatrosunda Müziğin Kullanımı* isimli yüksek lisans tezinde; tiyatro müzik ilişkisi incelenmiş, teatral oluşum içerisinde müziğe yüklenen işlevler ve oluşturulan müzikli teatral biçimler konuları üzerinden müzik tiyatrosu kavramını araştırılmıştır. Müzik tiyatrosu kavramı tartışılarak, Heiner Goebbels'in, Paul Koek'un ve Kirsten Dehlholm'un örnek oyunları üzerinde müzik tiyatrosunda müziğin kullanımı incelenmiştir. Araştırmamızda bu çalışmadan müzik tiyatrosu kavramının tarihsel kökeni ve müzikli tiyatrodaki müziğe yüklenen işlev konularından faydalanılmıştır.

2005 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Ahmet Utku tarafından hazırlanan *Lüküs Hayat Operetinin Çağdaş Türk Müziğindeki Yeri ve Önemi* başlıklı yüksek lisans tezinde; Lüküs Hayat Opereti'nin Çağdaş Türk Müziğindeki yerini saptamak amacı ile eserin yazıldığı dönem, eserin bestecisi olan Cemal Reşit Rey'in hayatı, besteciliği ve sanat anlayışı araştırılmıştır. Eserin notaları ve popüler kültür içerisindeki yerini belirlemeye yönelik incelemelere yer verilmiştir. Bu yüksek lisans tezinden araştırmamızın Cemal Reşit Rey ile bölümlerinde faydalanılmıştır.

2001 yılında İstanbul Üniversitesi Kompozisyon Anasanat Dalı'nda Ozan Yarman tarafında hazırlanan *Türk Musikisi ve Çokseslilik* başlıklı yüksek lisans tezinde; Türk Musikisinin yapısal özellikleri ve batılılaşma sürecinin bir sonucu olan çokseslilik süreci tarihsel bir şekilde ele alınarak araştırılmıştır. Son derece başarılı örnekleri olmasına rağmen Çoksesli Türk Müziğinin neden yaygın bir şekilde kabul görmediği üzerine tespitler yapılarak, Osmanlı'dan başlayarak Cumhuriyet Dönemi'ne kadar gelen süreçte belli başlı Çoksesli Türk Müziğine dair örnekler incelenmiştir. Yarman'ın yaptığı bu araştırmadan, Batılılaşma ve Müzik-yı Hümâyun gibi konularda yararlanılmıştır.



### **Yurtdışında Yapılan Araştırmalar**

2011 yılında Central European University tarih bölümünde Adam Mestyan tarafından hazırlanan *A Garden With Mellow Fruits Of Refinement Music Theatres And Cultural Politics in Cario And Istanbul 1867- 1892* başlıklı doktora tezinde; Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönem kültür politikaları üzerine arşiv kaynakları ve süreli yayınlar kullanılarak yapılmıştır. Araştırmacı, 1867 ile 1892 yılları arasında o dönemin Osmanlı kentleri olan İstanbul ve Kahire'deki kültür politikaları ve müzikli tiyatro oyunları üzerine odaklanmıştır. Müzik tiyatroları yoluyla kültürün nasıl şekillendiği ve iki farklı şehirde ne gibi etkileşimler olduğu konuları incelenmiştir. Araştırmamızda Mestyan'ın çalışmasından, dönemin Ermeni asıllı müzikli tiyatro yönetmeni ve bestecisi Seraphin Manasse ile ilgili bölümlerinden faydalanılmıştır.

2011 yılında University of California Musical Arts bölümünde Ayşe Taşpınar tarafından hazırlanan *Identity and the Ottoman Empire: A Musical Synthesis at the Crossroads of East and West* başlıklı doktora tezinde; müzik alanında Osmanlı ve Ermeni etkileşimleri, Osmanlı Ermenileri başlığında incelenmiş, İtalyan ve Fransız bestecilerin Osmanlı döneminde müzik alnındaki katkıları ele alınmış, Batılılaşma etkisiyle gelen yabancı müzisyenler ve verdikleri eserler araştırılmıştır. Osmanlı hanedanlığındaki batı müziği alanındaki gelişmeler ışığında kültür ve sanat hayatının nasıl şekillendiği ortaya konmuştur. Taşpınar'ın yazdığı doktora tezinden Muzikay-ı Hümâyün, Osmanlı Ermenileri gibi konularda faydalanılmıştır.

2008 yılında The University of Leeds Felsefe Bölümü'de Demetris Zavros tarafından hazırlanan *Music-theatre as music: A practical exploration of composing theatrical material based on a musiccentric conceptualisation of myth* başlıklı doktora tezi; müzikal tiyatrodaki müzik başlığında, müzikal tiyatronun myth (mit-efsane) kavramıyla olan ilişkisi ortaya konulmuştur. Müzikal tiyatro ve myth (mit-efsane) terimleri kavramsal olarak tartışılmış birbirleriyle olan ilişki örnekleriyle incelenmiştir. Çalışmamızda bu araştırmadan, müzikal tiyatronun kökeni ile ilgili konularda yararlanılmıştır.

## 1.BÖLÜM

### MÜZİKLİ TÜRK TİYATROSU

Türk tiyatrosuna müzikli oyunlar açısından bakıldığında; ilk olarak eski geleneksel müziklerimizin kullanıldığı kukla, gölge oyunları, orta oyunu karşımıza çıkmaktadır. Batılı anlamda ilk örnekler tulûat tiyatrosu ile başlayıp, Tanzimat (1859- 1908) dönemini içerisinde şekillenmiştir. Avrupa'yı örnek alan tiyatro geleneğimiz, o dönemde filizlenen batılılaşma çabalarının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Tanzimat Dönemi'nin müzikli oyunlarının sergilenmeye devam edildiği ve bize özgü olan tiyatro eserlerinin ve müzikli tiyatro oyunlarının ortaya çıktığı dönem Meşrutiyet (1908- 1923) dönemidir. Cumhuriyet Dönemi (1923) ise yazarı, bestecisi ve oyuncularını yerli olan kendi müzikli oyunlarımızın üretildiği ve halen devam eden süreçtir.

Çalışmamızın konusu olan Türk tiyatrosunu müzikli oyunlar açısından incelediğimizde temel olarak bu süreç 4 başlıktan oluşmaktadır. 1) Geleneksel Türk tiyatrosu 2) Tanzimat Dönemi Türk tiyatrosu 3) Meşrutiyet Dönemi Türk tiyatrosu ve son olarak odak noktamızı oluşturan Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosu şeklindedir. Çalışmamızda sırasıyla bu dönemler incelenmiş ve müzikli tiyatro ile ilgili süreç ve örnekler ortaya konulmuştur.

#### 1.1. Geleneksel Türk Tiyatrosunda Müzik

Geleneksel Türk tiyatrosunun kaynaklarını incelediğimizde çok geniş bir tarihsel süreç karşımıza çıkmaktadır. Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar gelen süreç içerisinde Türklerin değişik şekillerde gelenekleri içerisinde bu tiyatro etkinliklerini gerçekleştirdiği görülmektedir. Geleneksel anlamda Türklerde tiyatro sanatı, batılı anlamdaki tiyatrodan farklıdır. Daha çok doğu kültürünün izlerini taşıyan tiyatro gelenekleridir. Bir sınıflandırma yapıldığında karşımıza üç temel tür çıkmaktadır.

Bunlar sırasıyla Türk kukla oyunu, gölge oyunu (karagöz) ve orta oyunudur. Bu türlerin hepsinde müzik oyunun ayrılmaz bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Kullanılan müziklere bakıldığında da bu farklılık görülebilir. Doğal olarak geleneksel Türk tiyatrosunda, klasik Türk müziği, Türk halk müziği türleri benimsenmiştir. Geleneksel oyunlarla ve batılı tiyatronun ilk sentezi olarak tulûat denilen bir tür ortaya çıkmış, zaman içerisinde Türk tiyatrosunda yer almış ve popüler kültürün bir parçası haline gelmiştir. Tulûat geleneğiyle o dönem için yeni bir müzik olan kanto müziği ortaya çıkmıştır.

### 1.1.1. Kukla Oyunu

Eski kaynaklara göre yapılan araştırmalara göre kukla oyunu, gölge oyunu ile karıştırılmış ve gölge oyunu kapsamında değerlendirilmiştir. Türk kukla oyunu üzerine ilk ve en ayrıntılı incelemeyi yapan Metin And bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Son yıllara gelinceye değin geleneksel Türk tiyatrosu üzerine çalışan incelemeciler Türk kuklasının varlığından habersiz görünüyorlar. Türk gölge oyunu veya Karagöz üzerinde çok durulmasına karşın Türk kuklası üzerine hemen hiçbir şey yazılmamıştır. Bunun çeşitli nedenleri vardır. Her şeyden önce incelemeciler kukla üzerine kaynakları görmemiş veya kukla üzerine olan kaynakları da gölge oyunu sanmışlardır (And, 1969, s. 81).

Eski geleneklerimize dayanan kukla oyununu kullanılan müzik açısından incelediğimizde, yazılı metinler dışında müziğin kullanımı ile ilgili sağlıklı bilgiler elde etmek zorlaşmaktadır. Karagöz ve orta oyununda olduğu gibi kendine özgü bir müziklere veya notalara ulaşamamıştır. Kukla oyunu hakkında yazılan kaynakları incelediğimizde müziğin varlığı kesin ama ne tür bir müzik olduğu net değildir. Bu duruma en sağlıklı yaklaşım şu şekilde olabilir. Türk halk müziğinde olduğu gibi sözlü geleneğimizin bir parçası olarak gerçekleşmiş olduğunu kabul etmemiz bir zorunluluk haline gelmektedir. Belli yönleriyle karagöz ve orta oyunu özellikleri göstermesi nedeniyle kukla oyununda da aynı müziklerin kullanılıyor olması ihtimali olasıdır. Kukla oyununda müziğin kullanımı ile ilgili metinlere bakacak olursak; bu oyunların oynandığı döneme tanıklık eden Cornello Mangi günlüğünde şöyle belirtmiştir: “Türklerin evine çağrılınca, şarap içilmediği için sofrası faslı çabuk biter ve konukları

eğlendirmek için tuhaf tavırlarla, olağan dışı danslar gösteren genç kızlar içeri girerler. Bundan başka, kendi dillerinde şarkı ve sözlü bin bir türlü soytarılık gösteren kukla oyunları var.” (And, 1969, s. 95)

III. Ahmet’in çocuklarını sünnet ettirmek için düzenlediği şenliği anlatan Mehmet Hazin’in sûrnâmesinde kukla oyunundan şu şekilde bahsedilmiştir: “Kiminde müteaddid raks oğlanları ve kiminde hayal-i zıll ve kiminde hokkabaz ve kiminde kuklacı, ekserinde davul zurna sadâ-yı sazdan ol derenin içi tas-ı felek gibi sabahlara kadar inlerdi” (And, 1961, s. 2).

Buradan anlaşılacağı üzere kukla oyunu, o dönemde yapılan şenliklerde ve eğlencelerde kullanılmış ve bu oyunlarda müziğin kullanımı ile ilgili bilgiler verilmiştir. Kukla oyunlarının konuları ve içeriklerini Özdemir Nutku şu şekilde aktarmaktadır: “Bu oyunlar ya halk efsaneleri ve aşk hikâyelerinden alınır ya da Gölge Oyunu ve Orta Oyunu metinlerinden aktarılırdı” (Nutku, 1985, s. 201). Bu tespitten yola çıkarak kukla oyununda kullanılmış olan müziklerin orta oyunu ve gölge oyununda kullanılan müziklerle benzerlik gösterebileceği düşünülebilir. Destan ve aşk hikâyelerinin aktarımı ise bize klasik Türk müziği ya da Türk halk müziği türlerinin kullanılmış olma olasılığını oldukça artırmaktadır. Bilgimizin sınırlı olduğunu belirttiğimiz kukla oyununda müziğin kullanımını Buttannı şöyle özetlemektedir: “Diğer geleneksel oyunlarımızda olduğu gibi kukla sanatında da müzik vardır. Gelenekte sadece def nakkare olmasına rağmen bugün teyp ve diğer müzik aletleri kullanılmaktadır. Müzik sadece melodi olarak vardır. Def, patırtı, gürültülü sahneler için kullanılır. Günümüzde ise çalgı olarak davul ve zurna kullanılmaktadır. Yerel müzikler çalınır. Kırka zeybeği, Çiçekdağı gibi” (Buttannı, 2011, s. 327- 328).

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
THM REPERTUAR SIRA No: 1  
İNCELEME TARİHİ: 28.1.1977

DERLEYEN

YÖRESİ  
ESKİŞEHİR  
KİMDEN ALINDIĞI

### KIRKA ZEYBEĞİ

DERLEME TARİHİ

SÜRESİ :

NOTAYA ALAN

Nota 1: Kukla oyunu müziğine örnek Kırka Zeybeği, TRT Müzik Dairesi THM repertuar no:1

3239

YÜRÜK MÜSİKİ DEĞERLERİ  
NOMERATUAR VAVKARI

YÖRESİ  
ORTA ANADOLU  
KİMDEN ALINDIĞI  
O SEVKİ ÇİÇEKDAĞ

ÇİÇEKDAĞI DERLER

DERLEYEN  
SARISOZEN  
DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN  
SARISOZEN

3239

ŞERBEST

DI ÇEK DA Ğ DER LER KAYAR MI SA NA ZA RA BOK YAR YI TIR  
DİM ÜB Nİ NÜR MÜ NA RA RİM  
A NAM BÇ Lİ Mİ Dİ YAR SE NİN LE KAY LU  
KA RA RİM FA Mİ ME Y  
OH RU HOY  
AL ME Vİ ZÜ ZU NEY  
RİM GÖR MÜŞ DO ZU YU MEN A DAM HİÇ DA Rİ LİR Mİ  
EL LE RİM SO ZU YU MEN

HALTHAÇEK

Nota 2: Kukla oyunu müziğine örnek Çiçekdağı Derler türküsünden bir bölüm, TRT Müzik Dairesi THM repertuar no:3239

### 1.1.2. Gölge Oyunu (Karagöz)

Gölge oyunu diye adlandırılan karagözün, Türk toplumuna nasıl ve ne zaman geldiğini açıklayan araştırmalara göre, Orta Asya ve İran kökenli olmadığı söylenmektedir. “Orta Asya ve İran’da gölge oyunu bulunmadığına göre, böyle bir etkiden bir söz etmek mümkün değildir. Gölge oyunu, Türkiye’ye 16. yüzyılda Mısır’dan gelmiştir, Türkiye’de gölge oyununun varlığını kesin olarak gösteren kaynaklara da 16. yüzyılda rastlanmaktadır” (And, 2011, s.39).

Karagöz oyununa Gölge oyunu denilmesinin sebebi, oyunun tekniği ile alakalı bir durumdur. Refik Ahmet Sevengil karagöz oyununu şu şekilde tanımlamaktadır: “Şark mistisizminin verimi olan Karagöz oyunu, karanlıkta beyaz perdenin arkasında ışık yakarak deriden kesilmiş ve boyanmış insan tasvirlerini bu ışığın yardımı ile perdeye aksettirerek bu hayali şahısları konuşturmak ve vaka temsil ettirmek oyunudur” (Sevengil, 1959, s.74).

Karagöz oyunu, müziği açısından en sağlıklı verilere ulaştığımız geleneksel tiyatro türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bestelenmiş olan müziklerden bir kısmı artık karakterlerle özdeşleşmiş ve belirleyici özelliği haline gelmiştir. Karagöz müziği üzerine en geniş araştırmayı *Karagöz Musikisi* başlığıyla Ethem Ruhi Üngör yapmıştır. Çok geniş bir repertuarı inceleyen Üngör bu yönüyle çok önemli bir eser meydana getirmiştir. Karagöz oyunu, müzik açısından Türk müziğinin hemen hemen tüm çeşitliliği ve zenginliğini içerisinde barındırmaktadır. Üngör karagöz müziğinin özellikleri şöyle açıklamaktadır:

Karagöz musikisi; Kâr ve Bestesi ile Ağırsemaisi ve Yürüksemaisi ile Peşrev ve Sazsemaisi ile, Oyunhavaları ve Köçekçeleri ile Türkü ve Şarkıları ile yani bütün form çeşitleri ile adeta bir musiki mahşeri halinde oyunun vazgeçilmez bir unsuru olmaktadır. Karagöz oyunlarında Türk musikisinin gerek sanat musikisi ve gerek halk musikileri çok olarak kullanılmıştır. Yani, çeşitli formlar, çeşitli makamlar, çeşitli şarkılar kullanılmış ve hatta çeşitli bestekârlar görülmektedir. Böylece 3-5 şakıya bağlı kalınmanın dışına çıkmıştır. Oyunlarda konu ve tip gereği bazı batı musikisi formları da kullanılmıştır. Bunlar zamanın Vals, Polka, Şarkı vs.’sidir. Karagözde kullanılan bu musiki bir özellik kazandığı için ona hiç tereddüt etmeden “Karagöz Musikisi” denilebilir. Güldürü ve Felsefe üzerine kurulu metinleri ona uygun olarak mizahi ve vakur karakterli besteler ile özel bir musiki türü yaratılmıştır (Üngör, 1989, s. 1).

Karagöz oyunlarında müzik sadece, icra amaçlı değil aynı zamanda karakterlerin tasvirlerinde de kullanılan bir araç olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu tasvirler sadece ana karakterler olan Karagöz ve Hacivat için değil gölge oyununda yer alan tüm karakterler için yapılmıştır. Buradan da anlayacağımız üzere müzik aynı zamanda bu oyunlar için görsel bir öge olarak da önemli bir ifade aracıdır.



**Resim 1: Karagöz'ün tulum ile tasviri**  
(Üngör, 1989, 62).



**Resim 2: Hacivat'ın def ile tasviri**  
(Üngör, 1989, 63).



**Resim 3: Hacivat'ın zurna ile tasviri**  
(Üngör, 1989, 66).



**Resim 4: Karagöz'ün davul ile tasviri**  
(Üngör, 1989, 68).

Çalgılı tasvirlerin yapımını önemli hayal oyunu ustalarından Ragıp Tuğtekin (1891-1981, Zurnalı tasviri ise Tacettin Diker (1923) yapmıştır (Üngör, 1989, s. 60).

Kullanılan müziklere geldiğimizde bestelenmiş olan eserlerin yanı sıra halk ezgilerinin kullanımı da Karagöz müziğini zenginleştiren unsurlar arasındadır. Her karakterin mizacı ve rolüne göre bestelenmiş ezgiler, Karagöz oyunun başka bir önemli özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

**HACİVAT** **DÜĞÂH**  
(Dil mest olur...)

Aksaksemâi Ketânî Hafız Mehmet Ef.



ARHANA ÖME

Dil me st o lu r hûş yâ ri ke  
ri Gal te t ge li r zî dâ ri ke  
ri San da bu i ş ve ri ke  
ri bu ş ve se ri ke  
ri Ey se t vâ ka id di go na ta  
ri m Sâ ye ri gi bi ut tâ de nem

65  
Dil mest olur huşîr iken  
Çalset gelin bîdar iken  
Bu lîve sende var iken  
Ey serv-i kad gonca fem  
Sâyen gibi üftâdenem

Ehûlerin olmuş keman  
Tir-i müjen pek bi aman  
Tesü dilerde nihân  
Ey serv-i kad gonca fem  
Sâyen gibi üftâdenem

**Nota 3: Gölge oyunu Hacivat karakteri müziğine örnek (Üngör, 1989, 168).**

**KARAGÖZ** **EVİÇ**  
(Sabah oldu uyanınsana)

Aksak Rumeli



ARHANA ÖME

Sabah ol du u yan sa na gulyas tı ğa  
da yan sa na o lu ya ru mi i nan sa na a  
ca rum u yan ya n m sa bah lar o l du sa bah  
yî l di z la ri da D du

183  
Sabah oldu uyanınsana  
Gül yastığı dayanınsana  
Oliyorum inansına  
Uyan yârim sabahlar oldu  
Sabah yıldızları doğdu  
Ne uyuşsun ne uyuşsun  
Bu uyukadan ne bulursun  
Âkbet benim olursun

Uyan yârim sabahlar oldu  
Sabah yıldızları doğdu  
Sabah oldu ben varayım  
Yoluna güller saçayım  
Uysal gül yüzün göreyim  
Uyan yârim sabahlar oldu  
Sabah yıldızları doğdu

**Nota 4: Gölge oyunu Karagöz karakteri müziğine örnek (Üngör, 1989, 274).**



## KARAGÖZ

## BESTENİGAR

Devrievan

(Gücenmassen budur...)

Rifat Bey

Ü cen me z se n bu dur  
a r zu ni  
ya zi ma ma ne y sa lah  
a l du u ya n  
e y me s ti na  
zi ma ma n a h mu hab  
be ti de li m me le ūi m uy ku  
ne ne  
la zi ma ma ne y sa lah

Gücenmassen budur arz-i niyâzım  
Sabah oldu uyan ey mest-i nâzım  
Muhâbbet edelim uyku ne lâzım  
Sabah oldu uyan ey mest-i nâzım

Geceden eyledim hep bezm-i tesellî  
Şafak renk ol aman ey sabh u ümmîd  
Kıyas etsin görenler doğulu harşîd  
Sabah oldu uyan ey mest-i nâzım

Nota 5: Gölge oyunu Karagöz karakteri müziğine örnek (Üngör, 1989, 208).

## FRENK

## POLKA



Nota 6: Gölge oyunu Frenk Karakteri Müziğine Örnek (Üngör, 1989, 256).

Üngör, zengin bir müzik repertuarına sahip olan Karagöz oyunu için yazılmış bestecisi bilinen eser sayını 94 olarak belirtmiştir. Karagöz oyunları için en çok eser besteleyen üstatlardan bazıları ve beste sayıları şu şekildedir:

“Rifat Bey (10), Nikoğos (8), İsmail Dede (6), Bekir Ağa (4), Abdülkadir Meragi (3), Hacı Arif Bey (3), Sadullah Ağa (3), Hafız Cemil (2), Haşim Bey (2), İsmail Hakkı Bey (2), İtrî (2), Ketanî Mehmet Efendi (2), Şevki Bey (2)” (Üngör, 1989, s. 37).

Karagöz müziğinde çok çeşitli karakterlere yer verilmiştir. Bunların başlıca örnekleri, Karagöz, Hacivat, Çelebi, Laz, Frenk, Bolulu, Rumelili, Zenne, Yahudi, Külhancı, Arap, Tuzsuz, Kayserili, Tiryaki, Köçek şeklinde özetlenebilir. Belirtmiş olduğumuz bu karakterlerin hepsinin kendi özelliklerine uygun müzikleri vardır. Biz burada sadece belli örnekler belirtmiş bulunmaktayız. Daha ayrıntılı bilgi için Ethem Ruhi Üngör’ün “*Karagöz Musikisi*” isimli eseri önemli bir referans kaynak niteliğindedir. Karagöz müziği anlamında bahsi geçen bütün formlar, makamlar gerek Türk sanat müziği gerekse Türk halk müziği örnekleri bu kitapta ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

Müzik formu olarak en çok semâi, gazel ve hayal şarkıları olarak üç kalıbın kullanıldığı görülmektedir. Üngör bu formları şöyle değerlendirmektedir.

Semâi formu musikide üç anlam taşımaktadır. Birincisi; üç zamanlı ve üç vuruşlu bir usulün adıdır, ikincisi; bir sözlü beste formudur ki güfte, 4 mısra ile bir takım (ten, nen, yel, yele vs. gibi) terennüm ile takviye görür, üçüncüsü ise halk şiirimizin bir formu olup sazşairleri tarafından bestelenir ve “Semâi” adını alır. Semâi olarak adlandırılan ve gölge oyununda eser olarak seslendirilen eserlerin icracısı Hacivat’tır. Semâi okunması nasıl Hacivat’ın tekelinde ise “Perde Gazeli” nide Karagöz okur. Gazel; usulsüz ses taksimleri olup musikide ayrı bir karakter taşımaktadır. Gazelhanın musiki bilgisi ve yeterliliğine göre değer kazanır. Hayal şarkıları, Semâi ve Gazel gibi değil, bir çeşitlilik arz eder. Daha ziyade şarkı ve türkülerden oluşur (Üngör, 1989, s. 2-3).

Karagöz oyunları, sahnelenirken müziğin ne derece önemli olduğunu anlayabilmek için Yavuz Pekman’ın şu tespiti ayrı bir önem arz etmektedir:

Karagöz oyunlarında şarkıların sahne atmosferini hazırlamakla kalmayıp perdeye gelen kişileri izleyiciye tanıttığını, onların seyirci tarafından çok iyi bilinen kalıplaşmış ve tipik özelliklerini hatırlattığını görmekteyiz. Dahası bu şarkıların, sahneye çıkan farklı kişilerin ilk bakışta yadırganabilecek konuşma tarzlarını,

söyleyiş özelliklerini tanıtmaya, izleyiciyi bu konuşmaya ısıtma gibi bir nitelik de taşımakta olduğunu söylemek çok da yanlış olmayacaktır (Pekman, 2010, s. 61).

Bütün bu özellikler göz önünde bulundurularak Karagöz oyununda en önemli unsurlardan olan müziğin, oyunun her aşamasında bir işlevi olduğu söylenebilir. Bu nedenle karagöz oynatan hayal oyuncuları çok donanımlı müzik bilgisine sahip olmaları gerekmektedir. Özellikle Gazel türündeki yapılarda doğaçlamanın ön plana çıkması Gazelhan'ın müzik birikiminin iyi olmasını gerektirmektedir. Cinuçen Tanrıkorur'un usulsüz olunan Gazel formu hakkındaki belirttikleri konumuz açısından önemlidir. "Bir ses sanatkarının, belli bir güfte üzerine yaptığı irticaî beste. Tınısı güzel olmakla birlikte genişliği de uygun olacak sese ek olarak, yüksek makam ve edebiyat bilgisi, ayrıca bestecilik kabiliyeti de gerektiren bu formun güçlüğü iyi icracılarını (gazelhan) azaltmış, teşvik görmemesi de eski itibarını kaybettirmiştir" (Tanrıkorur, 2003, s. 49). Zamanla Karagöz oyununda da Gazel olarak seslendirilmesi gereken parçalar, gölge oyunu oynatan kişilerin müzik birikimlerinin yeterli olamamasından dolayı düz yazı şeklinde okunur hale gelmiştir.

Kullanılan çalgılara geldiğimizde, en temel kullanılan çalgı insan sesidir, bu nedenle Karagöz oyunu oynatan kişiler seslerini hayli maharetli bir şekilde ve değişik tipleri taklit edebilecek düzeyde kullanabilmeleri gerekir. Daha sonra iyi bir ritim sezgisine sahip olmaları kaçınılmazdır, çünkü sahnede kullanılan çalgıların en başında biri Def gelir. Perde gerisinde kalan diğer çalgıları ise Üngör şu şekilde belirtmektedir: "Nareke, Davul, Zurna, Zil, Çalpare, Kaşık, Darbuka, Zillimaşa, Nakkare, Bağlama, Keman, Ud, Kemeçe, Klarnet, Kanun ve Santur" (Üngör, 1989, s. 80- 85).

Karagöz oyunu, batılı tiyatro ile tanışmamızla birlikte belli değişimlere uğramıştır. Oyunun dekoru, sahnesi ve kullanılan müziklerde bu değişimden etkilenerek yenileşme çabası içinde olmuştur. Bu değişimin öncülerinden olan II. Abdülhamit döneminin ünlü karagözcülerinden Kâtip Salih'in getirdiği yenilikler şöyle anlatılmaktadır: "perde yerine buzlu cam, açılır kapanır tiyatro perdesi, oyunlarda dekorlu sahne ve karagöz dağarcığımı genişletme amacıyla, tulûat tiyatrolarına benzer yeni fasıllar düzenlenmiş, eski çengiler yerine kanto müziği perdeye eklenmiştir" (Kudret, 2013, s. 32).

### 1.1.3. Orta oyunu

Orta oyunu geleneği, aslında hikâyeye anlatan kişilerden türemiş eski ozanlık geleneğinin bir yansımasıdır. Osmanlıda zaman içerisinde ozanlık geleneği kaybolmaya başlamıştır. Ozanlığın yansıması olarak meddahlık geleneği ortaya çıkmış ve ozanlık geleneği terk edilmiştir. Süleyman Kâni İrtem bu durumu şöyle izah etmektedir;

Eski Türklerde ozanlar milli menkıbeleri ve kahramanlık hikâyelerini terennüm eder, saz çalarak halkı da, hükümdarı da eğlendirirlerdi. Osmanlı sarayında ozanlara pek önem verilmemiştir. Fatih devrinde artık bunlara tesadüf bile edilemez olmuştu. Araplarda İslâmiyet'ten evvel halka kıssalar nakledenler vardı. İslamiyet'in zuhuru da bunları ortadan kaldırmamıştı. İran'da bu işi yapanlara "kıssahan" deniliyordu. Bunlara, İran ananelerini canlandıran "Şehnameyi" de ezberden okudukları için "Şehnamehan" da derlerdi. Anadolu Türkleri arasında da bu "kıssahanlar" meydana çıkmışlardır. Kıssahanlar mevzularını iptida İslâmî ve dinî menkıbelerden alırlardı. Yavaş yavaş bu mevzular bırakılarak gayri dinî hikâyeler, muhdik fıkralar nakledilmeğe başlandı; hikâyelerde taklitler yapılmak adet oldu (İrtem, 1999, s. 248-249).

Orta oyunu dediğimiz tür, konu ve karakterleri bakımında Karagöz oyunu ile benzerlikler göstermektedir. Orta oyununu Karagöz oyunundan ayıran en temel özellik canlı oyuncularla sergileniyor olmasıdır. Metin And bu durumu şöyle aktarmaktadır: "Karagöz özellikleri ve güldürme yöntemleri için geçerli olan Orta oyunu içinde geçerlidir. Ancak canlı oyuncularla yapıldığı için utançlama, açık saçıklık Karagöz'e göre daha azdır" (And, 1970, s. 69).

Orta oyunu, karagöz ile benzerlikler göstermesinin yanı sıra farklılıkları vardır. Sevinç Sokullu'ya göre; Karagöz açık saçıklığı, maskaralığına rağmen ciddi amacı olan bir türdür, Ortaoyununda ise bürün girişlerde başoyuncu seyirciye sadece eğlence vaadeder; ne oyunun ibret olduğuna işaret eder ne de kıssadan hisse çıkarma gibi amacı açıklar (Sokullu, 1979, s. 130-131).

Kudret orta oyununu, "dört bir yanı firdolayı seyirciyle çevrilmiş bir meydanda, belli bir konunun kanavasına uyularak, fakat herhangi bir yazılı metine bağlı kalınmadan, canlı oyuncularla doğaçlama (= irticaî, tulûâtî) belli bir vakanın çevresinde örülmüş çalgı, şarkı, raks, taklit ve konuşmaların olduğu oyun" olarak tanımlar (Kudret, 2007, s. 11) .

Orta oyunu konu, tür ve karakterler bakımından karagöz oyunu ile benzerlik gösterdiği düşünüldüğünde, kullanılan müzik açısından da aynı benzerlikten söz edilebilir. Türkmen'e göre "Ortaoyununun kendinden önce var olan dramatik eğlencelerden etkilenmiş ve onların (taklîd, oyunun dans, müzik, şarkı refâkatinde sevk ve idâre edilmesi gibi), bazı husûsiyetlerini muhafaza etmiş olması tabiidir" (Türkmen, 1991, s. 4).

Ortaoyunu geleneğinin tarihçesi ile ilgili net bilgiler mevcut değildir. Sadece karagöz oyunundan çok daha sonra çıktığı belirtilmektedir. Sevengil Ortaoyunu ile ilgili tarihsel süreci şu şekilde değerlendirmektedir:

Ortaoyunundan bahsederken ne yazık ki Karagöz oyununda olduğu gibi süreci kesin belirleme olanağı yoktur. Ortaoyunu ki Karagöz oyunundan yüzyıllarca daha yenidir. Eski yaşayış biçimimize ait bilgilerin eksikliği, tarihsel belgelerin noksanlığı Ortaoyununun ülkemizde ne zaman ve nasıl başladığını saptama olanağı vermiyor. Ancak, kesin olan yön on altıncı yüzyıldan önce bu oyunun var olmadığı ve bilinmediğidir (Sevengil, 1985, s. 91-92).

Ancak Metin And, *Büyük Gazete* isimli gazetenin 20. Sayısında yazarı belli olmayan orta oyunu hakkındaki bir makalede orta oyununun tarihçesini sultan III. Mustafa dönemine getirerek şöyle aktarmaktadır:

Bu oyun hemen ilk defa temsil edildiği Üçüncü Sultan Mustafa (1757- 1774) zamanında oynanış şekli şöyledir: Ortada büyük bir top kandil yanyor, duvarlar yerler halılarla dolu, etrafında ellerinde palası yeniçeriler bıyıklarını bükmüşler bekliyorlar. Bu sarada yegâh, mâye makamlarında zurnalar çalmaya başlıyor. Bunu müteakip birçok kızlar raks ederek ortaya çıkıyorlar. Bu çıkan kızlar muhtelif milletlere ait olup Ulah, Çerkes, Kıbtî' dir. Ulah kızlar çıplak bazı kısımlarına renkli pullardan yapılmış elbise giyiyorlar. Raks bittikten sonra güreş havalarını andıran bir hava çalınıyor. Bu sırada Pişekâr meydana çıkıyor. Sonra kavuklu geliyor (And, 1969, s. 178-179).

Bu yazıya bakıldığında, tarihçesiyle ilgili bilgilerin yanı sıra müziğin ve dansın kullanıldığı ve oyunun başlangıcında bu etkinliklerin yapıldığı görülmektedir. Yine müziğin orta oyunundaki kullanımına ilişkin Ignacz Kunos'un Almanca yazdığı "*Das Türkische Volksschauspiel- Orta Ojnu*" isimli kitabındaki şöyle belirtmektedir:

“Çalgı çalmaya başladıkta, Kavuklu, Pişekâr ve Zenne tâbir olunan aktörler görülmezden evvel başlarında sivri kâğıt külâhlar olduğu halde hep oyuncular çalgı havasına muvafık adımlarla meydana gelip curcuna teperler ve meydanı birkaç kere gezdikten sonra, yine dışarıya çıkarlar. Bunu müteâkıp, en birinci olarak elinde şakşak ile Pişekâr girer” (And, 1969, s. 196).



**Resim 5: II. Meşrutiyet'ten önceki yıllarda orta oyunu kolu. (And, 1969, 196)**

Orta oyununun başkarakterleri olan Kavuklu ve Pişekâr sahneye çıkmadan evvel müzik ve dans etkinliklerinin sergilendiği ve daha sonra oyuna başlandığı görülmektedir. Sonraları bu dans ve köçek gösterisinden vazgeçilerek bu bölüm orta oyunundan çıkarılmıştır. Sevengil bu değişiklik sürecini ve orta oyununun sonraları nasıl temsil şöyle aktarmaktadır:

Oyun meydanına gelen köçekler bir müddet musikin ahengine uyarak oynarlar, göbek atarlar, boyun kırarlar, tempolu bir şekilde bazen çevik, bazen yavaş hareketlerle meydanı dolanırlar. Bunların arkasında yüzü kahve telvesiyle boyalı, üzerinde şaldan yapılmış bir boy entarisi, ayağında kırmızı yemeni, belinde şal kuşak başında iğri bir külâh bulunan Tiryaki, elinde lülesi kısa, sapı ipele beline bağlı bir çubuk olduğu halde meydana gelir; köçeklerle birlikte dolanır, raks esnasında tuhafliklar yapıp seyirciyi güldürür. Bir aralık kol takımına mensup olanların hepsi tuhaf kılıkları ile türlü türlü külâhlarla meydana gelirler, sazın nağmelerine uyarak hoplayıp zıplarlar, bir taraftan da birlikte terennüm ederler: << Dağda bir keçi, sivridir kıçı, kahpenin piçi; bunda bir iş var! >> Bunlar raks esnasında türlü

maskaralıklar da ederler, köçeklerden sonra umumî ve karışık fasla curcuna denilir. Bu kalabalık çekildikten tenhalaşıp saz sustuktan sonra Pişekâr, başında dilimli kavuğu, elinde şakşak, ağır bir edâ ile maydana gelir, yere kadar eğilip temennâ ederek seyirciyi selâmlar, oynanacak oyunun adını söyleyerek "... Oyunun taklidini aldım; çalsın çalgılar, usul ve âhenk ile efendilerime temaşa ettireyim" der; bir taraftan saz başlar, bir taraftan oyundaki şahıslar birer birer meydana gelir; ancak o zaman oyuna başlanmış olur. Sonraları önce köçeklerle beraber çıkan Tiryaki tipi kaldırılmış, daha sonraları curcunaya çıkma âdetinden vaz geçilmiştir; köçek oynatılması hükümetçe yasak edildikten sonra- Cumhuriyetin ilânı seneleri piyes temsilinden önceki kısımdan tamamıyla vaz geçilmiştir (Sevengil, 1959, s. 68).

Bakıldığında sonradan terk edilen curcuna bölümünün; müzikli, şarkılı, danslı ve orta oyununda geleneksel anlamda önemli bir bölüm olduğu kesindir. Curcuna bölümü, köçek oynatılması ve kullanılan dilin argo olması nedeniyle yasaklanmış olabilir. Cumhuriyetin ilânı ile bu bölüm ahlaki açıdan uygun bulunmaması nedeniyle tamamen kaldırılmış olabilir.

Orta oyunu müzik açısından değerlendirildiğinde, karagöz ile paralellik gösterdiğini belirtmiştik. Çünkü yukarıda belirttiğimiz gibi teknik, karakterler ve anlatılan hikâyeler karagöz oyunundakine benziyorsa kullanılan müziğinde benzer olması doğaldır. Orta oyunu da, karagöz oyunu gibi müziğin etkili bir biçimde kullanıldığı ve oyunun müzik eşliğinde sergilenip idare edildiği bir türdür. Ahmet Kutsi Tecer orta oyununu, Musiki faslı (ince saz, köçekçe) ve Raks faslı (köçek, çengi ve curcuna) olarak iki temel başlıkta ele almıştır (Türkmen, 1991, s. 78). Kullanılan müziklerin, karagöz oyununda olduğu gibi karakterleri betimleyici olması başka bir karakteristik özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Sevengil bu durumu, "oyunda ki her şahıs meydana geleceği sırada zurna o taklide ait havayı çalar" şeklinde değerlendirmektedir (Sevengil, 1959, s. 68). Ortaoyununda karşımıza çıkan başlıca karakterler; Pişekâr, Kavuklu, Zenne, Çingene, Türk, Acem, Muhacir, Yahudi, Bolulu ve Külhanbeyi şeklindedir. Bu karakterlerin en önemlileri Pişekâr ve Kavuklu'dur. Aynı Karagöz oyunundaki Karagöz ve Hacivat karakterlerine benzer olmanın yanı sıra, ayrıldıkları nokta kukla değil canlı karakterler olmalarıdır. Ortaoyununda kullanılan müzik türü açısından geleneksel müziklerimizden (Türk sanat müziği, Türk halk müziği) faydalanmıştır. Ayrıca marş örneklerine de rastlamamız mümkündür. Ortaoyununda genel olarak hangi müziklerin, nasıl bir sıra ile çalındığını Türkmen şu şekilde ifade etmektedir:

Minyatür bir orkestra demek olan (çifte nârâ, zurna ve davul) dan ibâret saz heyetinin “Pişekâr Havası” çalması ile başlaması âdet olmuştur. Pişekâr, daima meydana ilk gelen aktördür. Onu takiben oyuna girecek olan diğer bütün tiplerinde kendilerine mahsus “hava”ları saz hey’eti tarafından, o tipin meydana gelmesinden önce çalınır. Her taklidin doğduğu beldenin türküsünü söyleyerek ve oynayarak çıkması mecburiyeti bulunmaktadır. Buradan da anlaşılıyor ki son devirlere kadar, rakstan da tamamıyla vazgeçilmemiştir. Oyun bittikten sonra, halkın yerini terk ettiği sırada, saz heyetinin “bitiş (finale) müziği” çalması da adet olup, bu da belirli birkaç besteden ibarettir. Metinlerden anlaşıldığına göre, bu bestelerden finale en uygun bulunanı <<Ey gaziler yol göründü... >> türküsüdür. Final müziği için en munasip görülen diğer iki beste de Cezayir ve İzmir marşlarıdır (Türkmen, 1991, s. 80-81).

Örnek notalara baktığımızda karagöz müziğindeki gibi orta oyununda da oyun için yazılmış besteler yanı sıra halk türküleri örneklerinin kullanıldığını görmekteyiz. Ayrıca bu oyunlarda marş örneklerinin de kullanıldığını görmekteyiz. Geleneksel tiyatro etkinliklerimizde müzik, yardımcı bir unsur olmanın ötesinde oyunların vazgeçilmez bir parçasıdır. Orta oyunu, müzik, dans ve doğaçlamanın kullanıldığı oldukça yetenek gerektiren bir gösteri türüdür. Dolayısıyla orta oyunu, oldukça iyi bir müzik birikimi gerektirmektedir. Günümüzde geleneksel oyunlardan, modern tiyatro anlayışı çerçevesinde gerek karakterleri gerekse bu karakterlere ait müzikleri kullanılmak suretiyle yararlanılan örnekler mevcuttur.

### BOLULU

### UŞŞAK

(Armut dalda sıra sıra)

Nimsöfyan

Bolu



4 (Bolu)

Armut dalda sıra sıra  
Yar giderse Masıra  
Ben giderim peşi-sıra

Yavrum bize Bolulu diler  
Bal ile kaynağı yirler  
Höngür de höngür höngür de höngür

Armut daldan düşer mi  
Günden yana pişer mi  
Sevip sevip ayırmakta  
Şanımıza düşer mi

Yavrum bize Bolulu diler  
Bal ile kaynağı yirler  
Höngür de ....

Armut dalda yüz dirhem de  
Gülersin dirhem dirhem  
Senin sevdam değil mi de  
Beni böyle gezdiren

Yavrum bize Bolulu diler  
Bal ile kaynağı yirler  
Höngür de ....

**Nota 7: Orta oyunu Bolulu Aşçı karakteri müziğine örnek (Üngör, 1989, 105).**



**PEŞEKÂR HAVASI**  
SEGÂH

(♩=112) YÜRÜK SEMÂÎ

Nota 8: Orta oyunu giriş müziğine örnek “Peşekâr Havası” (Türkmen, 1991, 140)

**BENİM ÂFETİ CİHÂNIM**  
YEGÂH NAKIŞ YÜRÜK SEMÂÎ

(♩=144) BAŞLAMA SEMÂÎİ

DELLALZÂDE

AN BE- NİM Â - FE Tİ - Cİ HÂ -  
NİM Â - MAN - BE - NİM Â - FE Tİ - Cİ HÂ -  
NİM Â - MAN AN YOLU NA - FE DÂ - BU CÂ -  
NİM Â - MAN AN YOLU NA - FE DÂ - BU CÂ -  
NİM - AN DI - Lİ DOST - KAL Bİ - DÜŞ NÂ -  
NİM Â - MAN - DI - Lİ DOST - KAL Bİ - DÜŞ NÂ -  
NİM Â - MAN AN ANAN ET - ME BU - E DÂ -  
YI AN MAN AN PAŞANET - ME BU - GE PÂ - VI -

BENİMÂFETİ CİHÂNIM YOLUNA FEDA BU CÂNIM  
DİLİ DOST KALBİ DÜŞMÂNİM ANAN ETME BUE DÂİİ

Nota 9: Orta oyunu giriş müziğine örnek, Başlama Semâîsi “Benim Âfeti Cihânım” (Türkmen, 1991, 139)

روبه کو بول ۱۲۷ لری فا ای اصغیا  
اصغیا ره یول کو وندی اصولی

T R T  
Müzik Dairesi  
TSM

شاهلی توفیق و اشکدز لیلادریز

Nota 10: Orta oyunu final bölümü müziğine örnek "Ey Gaziler Yol Göründü Yine Garip Serime"  
(İsfahan Şarkı) TRTTMA. Def. No: 219- Eser No:57

CEZAYİR MARŞI

Nota 11: Orta oyunu final bölümü müziğine örnek "Cezayir Marşı"(Türkmen, 1991, 154)



Nota 12: Orta oyunu final bölümü müziğine örnek "İzmir Marşı "(Türkmen, 1991, 152)

#### 1.1.4. Tulûat Tiyatrosu

Geleneksel Türk tiyatrosunda karşımıza çıkan son tür tulûat tiyatrosudur. Orta oyununun bir yansıması ve devamı şeklinde düşünülebilecek olan tulûat geleneği batılı tiyatro ile geleneksel tiyatro alanında ilk sentez olarak ortaya çıkmıştır. Diğer tiyatro geleneklerimizde olduğu gibi tulûat tiyatrosu da müziğin vazgeçilmez bir unsur olduğu söylenebilir. Ayrıca batılı anlamda müzikli tiyatro oyunları, geleneksel tiyatro oyunları arasındaki ilk bağlantı noktamızı oluşturan türdür.

Metin And tulûat tiyatrosunu, eski geleneksel Türk tiyatrosu ile Batıdan alınan tiyatro arasında canlı bir köprü olarak değerlendirmektedir. “Batıdan aktarılan tiyatronun yerli, geleneksel gereçlere sırtını dönmesine karşı, tulûat tiyatrosu yerden yükseltilmiş sahne ve perdesiyle bu geleneği sürdürüyordu” (Ant, 1964, s. 36).

Orta oyunundan tulûata geçişimizi değerlendirecek olursak Ahmet Rasim bu durumu şöyle anlatmaktadır: “Sonraları orta oyunu yerden sahneye çıkmakla ayağı yerden kesilmiş olmadı. Bünye-yi esasında hayliden hayliye tagayyür geldi. Bu arada Kavuklunun kıyafeti değişmiş, başına kalıba girse frengin silindir dediği uzun resmi

şapkasını andırmak ihtimali olan uzun buruşuk bir fes, sırtında bir ceket, bir pardösü bozması, bacağına paçası bol, dar bir pantolon, ayaklarına potin giyerek yüzünü boyamış ve adı da Maskara olmuştur” (Ant, 1964, s. 36).

Ahmet Rasim, tulûat tiyatrosunu, orta oyununun bozulmuş ve batılı tiyatro anlayışını taklit eden bir yansıması olarak değerlendirmektedir. Dönemin tulûat oyuncuları popüler kültürün bir parçası olarak kendilerine yer edinmiştir. Metin And bu durumu şu şekilde değerlendirmektedir: “Bu dönemde Tulûat toplulukları her türlü oyuna özeniyordu. Günün modasına uyarak her türden oyuna kendilerini uyduruyorlardı. Öyle ki Naşit Othello’yu, Fahri Hernani’yi oynamaktan çekinmemişlerdi. Tulûat toplulukları Tanzimat Dönemi’nin kalburüstü oyunlarında da oynamışlardı” (Ant, 1969, s. 32).

O döneme göre yeni olan bu tiyatro geleneğinin oyuncuları, aslında her türlü oyunda rol almıştır. Tanzimat Dönemi tiyatrosu bölümünde ele alıp notalarını da yer vereceğimiz “Pembe Kız” ve “Arif’in Hilesi” gibi operetlerde de oyuncu ihtiyacını gidermek amacı ile rol almışlardır. Ayrıca ünlü operetlerin belli bölümleri kantocular tarafından seslendirilmeye başlanmıştır. Bazı operetler ise yeni kanto parçalarının ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Cemal Ünlü Direklerarası’ndan Pera’ya isimli kitabında bu durumu güzel örnekle şu şekilde belirtmiştir: “*Leblebici Horhor Ağa* operetine yıllar boyu duyulan büyük ilgi *Leblebici Kantosu*’nun doğmasına neden olmuştur. Bu kanto da en az operet kadar ünlenmiş; başta *Naşit* olmak üzere *Dümbüllü İsmail* ve pek çok tulûatçı, kantocularla karşılıklı düet yaparak bu kantoyu söylemişlerdir” (Ünlü, 1998; s. 14).

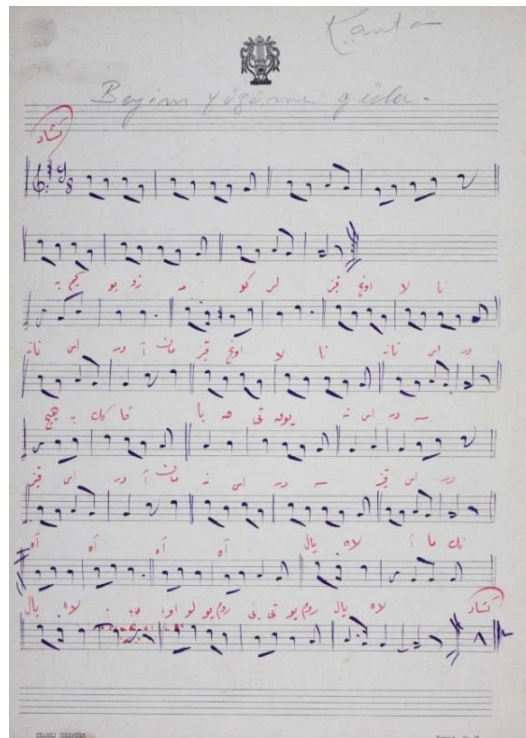
Tulûat tiyatrosunun ilginç bir özelliği de daha önce Çin tiyatrosunda belirttiğimiz gibi seyircileri oyuna çekmek için müziğin kullanılmış olmasıdır. Metin And kullanılan çalgıları ve müzikleri şöyle aktarmaktadır: “Halkı tiyatroya çekmek için kapıda çoğu kez beş kişilik bir çalgı takımı çalardı. Bunlar davul, trampet, bugle (İng. Boru sesi), trombon, keman ve klarnettir. Çoğunlukla çaldıkları parçalar da Cezayir ve İzmir marşı ile Şivekârım sen dururken ben kime yalvarayım? dır” (And, 1965, s. 38). Bakıldığında Ortaoyununda kullanılan ezgilerin tulûat geleneğinde de kullanıldığı, fakat çalgı topluluğunun tamamen değişerek batılı çalgılar olduğu söylenebilir.

Tulûat tiyatrosu kullanılan müzik açısından orta oyununda kullanılan müziği tamamen ret etmemekle beraber kendine özgü yeni bir müzik anlayışında benimsemiştir. Bu müziğin adı kantodur ve dönemi içerisinde popüler kültürün neredeyse ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Kanto, tulûat tiyatrosu ile adeta özdeşleşmiştir.

Sermet Muhtar Alus kantoyu “...önce nağme, sonra güfte, keman soloyla omuz titretme, mihveri etrafında dönme, cafcacflı gerdan kırıp, göbek atma, en nihayetinde de harekete gelip tangonun birkaç sene evvelki figürü vari ayak dolayışlarıyla, ortada keklik gibi sekme ve yavaş yavaş kapanan perdenin arkasından kaybolma” şeklinde tanımlamaktadır (And, 1964, s. 36).

Öztuna ise tulûat tiyatrosunda ki kanto müziğini; “Tanzimat’tan sonra revaç bulan İtalyan aşağı musikisinin teşekkül ettiği muhakkaktır. Kantolar, günün tanınmış kantocuları olan kadınlar tarafından, jest ve mimiklerle biraz da dans figürleri yapılarak, kanto tiyatrolarında ve eğlence yerlerinde okunurdu. Bugün bu şekil terk edilmiştir. Ekserisi ciddi bestekârların değil, Türk Musikisini az bilen kantocu kadınların eseridir.” şeklinde değerlendirmektedir (Öztuna, 1990).

Öztuna’nın bu değerlendirmesinde kısmen doğruluk payı olduğu söylenebilir. Fakat TRTTMA’ de yaptığımız araştırmalar sonucunda isimlerini öğrenebildiğimiz kanto bestelemiş ve Türk müziğine önemli katkıları olan bestecilerin mevcut olduğu da dikkate alınmalıdır. Muallim İsmail Hakkı Bey, Kemani Sarkis Efendi, Blanş Hanım, Klarinetçi İbrahim Efendi, Şamram Hanım, Bülbül-i Salih Efendi, Artaki Candan bu isimlerden bazılarıdır.



**Nota 13: Kemani Sarkis Efendi “Beyim Yüzüme Güler” (Rast Kanto) TRTTMA. Def. No.25 Eser No: 9**

Handwritten musical score for "Yaktı Hicrin Yaktı Beni" by Blans Hanım. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in blue ink with various ornaments and slurs. Red ink is used for annotations, including the title "بلانص خانم", the subtitle "اصول روپک", and the composer's name "سازکار کاظم". The lyrics are written in Urdu script below the staff. The score is marked with "نثار", "نقشہ", and "ساز" in red. At the bottom, it is signed "Muzik Dairosi".

Nota14: Blans Hanım "Yaktı Hicrin Yaktı Beni" (Sazkâr Kanto) TRTTMA. Def. No 33- Eser No:43

Handwritten musical score for "Matem Kantosu" by Klarnetçi İbrahim Efendi. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in blue ink with various ornaments and slurs. Red ink is used for annotations, including the title "ماتم کانتوسو" and the subtitle "اصول روپک". The lyrics are written in Urdu script below the staff. The score is marked with "نثار", "نقشہ", and "ساز" in red. At the bottom, it is signed "Eser No. 25".

Nota 15: Klarnetçi İbrahim Efendi "Matem Kantosu" (Rast Kanto) TRTTMA. Def. No. 25 Eser No: 1

Buğün ökl. chârândeñ tökeveli öh ü zârîm

نیهاوند سورا قانلوس - Seida Kantosu  
(Artaki Candan'ın)

شاد

No 10

دی کن تو سازه نه وای دی لی دی کونه بو  
آه نفی هم نا هو

chamlı Selim ناسیم

هیج گم دی سو مش جن کونه

شاد

No //

آه آه آه آه آه آه آه آه  
آه نفی باه

شاد

TRT  
Müzik Dairesi  
TSM

chamlı Selim ناسیم

Nota 16: Artaki Candan "Sevda Kantosu" (Nihavend Kanto) TRTTMA. Def. No. 279 Eser. No: 8





Nota 19: Muallim İsmail Hakkı Bey “Gül Kantosu”(Rast Kanto) TRTTMA. Def. No. 380 Eser No: 95

## 1.2. Osmanlı Müziğinde ve Müzikli Tiyatrosunda Batılılaşma

Şimdiye kadar geleneksel Türk tiyatrosunda müziğin kullanımını inceledik. Bundan sonraki süreçte de Türk tiyatrosunun, Batılı anlayışta müzikli oyunlar açısından nasıl bir değişim geçirdiğini inceleyeceğiz. Osmanlıdaki Batılılaşmanın bir sonucu olarak tiyatromuzda bu değişimden etkilenerek yönünü batıya çevirmiş ve bu anlayışı benimsenmiştir. Tiyatromuzun geçirmiş olduğu bu değişimlere değinmeden önce, *Batılılaşma* terimi üzerine kavramsal bir tanımlama yapacak olursak: Batılılaşma; “Osmanlı İmparatorluğu’nda başlayıp Cumhuriyet Türkiye’inde yeni boyutlar kazanan, Batı Avrupa’nın toplumsal ve fikrîsel bileşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşım” olarak değerlendirilebilir (Mardin, 2009, s. 9).

Osmanlı İmparatorluğu’ndaki Batılılaşma hareketleri, döneminin ihtiyaçları doğrultusunda ortaya çıkmış reform hareketlerinin genel adıdır. Batılılaşmanın başlangıç noktasının hangi alan olduğuna bakacak olursak, ilk olarak askeri alanda yenilik yapılması yönünde bir yaklaşım sergilendiği görülmektedir. Koçak’a göre bu ihtiyacın ve yaklaşımın en temel nedenini şu şekilde açıklamaktadır:

Osmanlı modernleşmesinin yalnızca Tanzimat dönemi ile başlayan bir süreç olduğu kabul edilir. Osmanlı İmparatorluğu Tanzimat'tan öncece, Avrupa ile ilişkilerini sürdüren bir imparatorluktur. 18. Yüzyıl reform girişimlerinin temel nedeni ie Avrupa'ya ve özellikle Rusya'ya karşı bir güç olabilmek için orduyu modernleştirmektir. O zaman Osmanlı'nın batılılaşma yönündeki girişimlerinin temel nedeni, Batı'ya karşı duyulan hayranlıktan değil, bir zorunluluktan ileri gelmektedir (Koçak, 2008:48).

II. Mahmut Dönemi'nde en somut adımlar atılmış ve yeniçeri ocağının kaldırılmış, batılı anlamda askeri modernleşme sürecine gidilmiştir. Bunun bir sonucu olarak, dönemin askeri çalgı topluluğu olan Mehter takımının kaldırılması şeklinde bir tutum izlenmiştir. Haydar Sanal, mehter takımının kaldırılmasının gerekçeleriyle ilgili en ufak bir resmi vesikanın bile bulunmadığını belirtmiş ve meselenin sadece tahminler üzerine değerlendirebileceğini belirtmiştir (Sanal, 1964, s. 283) .

Bu değişim sürecinde, kaldırılan geleneksel askeri çalgı topluluğu olan Mehter takımının yerine batılı anlamda askeri bando topluluğu kurulmuştur. Gazimihal bu süreci şöyle açıklamaktadır:

Teşkiline karar verilen ilk banda takımının şefliğine İstanbul'daki ecnebi tebaadan Fransız Mr. Mangnel getirilmişti. Bu zatın yeni bir takımı yoktan var edemeyeceği az zamanda anlaşıldığından, daha usta bir öğretmenin elçilikler vasıtasıyla araştırılmasına başlandı. Sultan Mahmut II işi yakından takip ediyordu. Yeniçeri vakasının sonu olan 1826 ile Selim III' ün <<Nizamıcedid>> tarihi olan 1794 arasında geçen otuz yıl böylece beceriksizlik içinde geçti; yani esaslı teşkilat ve banda sistemini yeni baştan ele alınması gerekiyordu. O zamanlar İtalya bu işte en ileri durumda idi; oraya başvuruldu ve nihayet becerikli bir ustakâr temin olundu: maestro Giuseppe Donizetti (Gazimihal, 1955, s. 41).

Böylelikle başlangıçta askeri ve siyasal alanda yapılan reformist hareketlerin bir yansıması olarak, müzik alanında da batılılaşma anlamındaki en somut adım atılmıştır. Yukarıda adı geçen sonradan paşa unvanı verilen Donizetti, Osmanlıda müzik alanında batılılaşmanın önemli isimlerinden birisi olmuş ve döneminin müzikli sahne sanatlarına da yön vermiştir. Bestelemiş olduğu marşlar ve saraydaki opera temsilleri ile sahne yaşantısı büyük oranda yüzünü batıya çevirmiştir. Tanzimat ve Meşrutiyet hareketleri içinde müzik ve tiyatro alanlarında çok daha somut değişimler olmuştur.

Batı müziği ile ilk kurumsal değişim askeri bando kurulması ile gerçekleşmiştir, fakat Osmanlı İmparatorluğu'nun batı müziği ile tanışması daha evvelki dönemlerde olmuştur. Karadağlı ilk Osmanlının Batı müziği ile ilk temasını şu şekilde belirtmektedir:

Batı müziği ile belgelendirilebilen ilk ilişkiler İstanbul'un fethinden yaklaşık bir yüzyıl sonra başladı. Bu tanışma bale- pantomim, opera gibi, gösteri ya da sahne sanatları aracılığı ile gerçekleşti. 1543 yılında, İspanyollara karşı gerçekleştirilen Osmanlı- Fransa Antlaşması'ndan sonra, Fransa Kralı I. Louis François' in, teşekkür etmek amacı ile Kanûni Sultan Süleyman'a yolladığı hediyeler arasında bir orkestra da bulunur; ancak orkestra üyeleri sarayda verdikleri üç konserden sonra, hediyeler verilerek Kanuni Sultan Süleyman tarafından ülkelerine geri gönderilir (Karadağlı, 2006:5).

Kanuni zamanında verilen gerçekleşen bu olayla ilgili başka değerlendirmeler de mevcuttur. Önder Kütahyalı'nın Kanûni döneminde Fransa'dan gelen bu toplulukla ilgili değerlendirmeleri şu şekildedir:

Avrupa ile ilk yakınlaşma, Fransa Kralı I. François'in saldırgan Avusturya'ya karşı Osmanlı'dan gördüğü yardımlara teşekkür olmak üzere Kanûni Sultan Süleyman'a gönderdiği çalgı topluluğudur. Türkçe kaynaklar, 1543'te İstanbul'a gelen topluluktan Orkestra olarak söz eder. Rönesans dönemindeki gelişmelere bakılarak Osmanlı başkentine gönderilen müzikçilerin, geniş kadrolu bir oda müziği topluluğu olduğu söylenebilir. Fransızların çaldığı yapıtların, Kanûni' deki savaşçı ruhu yumuşatmasından korkulmuştu. Bu nedenle sanatçıların Osmanlı topraklarında müzik yapmaları yasaklandı ve bazı kaynaklara göre çalgıları ellerinden alınarak kırdırıldı (Kütahyalı, 1999, s. 30).

Bu iki değerlendirmeye bakıldığında böyle bir konserin gerçekleştiğini kesinlikle söyleyebiliriz. Konser sonrasında bu orkestraya nasıl bir tepki verildiğinden ziyade, böyle bir etkinliğin yapılmış olması Avrupa müziğiyle tanışmamız açısından tarihsel öneme sahiptir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda Avrupa'ya gönderilen elçilerin Avrupa yaşantısı ve sanatı ile ilgili vermişlerdir. Bu elçilerin belirttikleri Avrupai sahne sanatlarını ilk olarak nasıl algıladığımızın tasviri niteliğindedir. Bu elçiler içerisinde, Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin sefaretnamesi, opera sanatının bir Osmanlı elçisinin gözünde nasıl tasvir

edildiğine dair en önemli kaynaklardan birisidir. III Ahmet'in Fransa'ya elçi olarak gönderdiği Mehmet Çelebi Paris'te izlediği opera temsilini şu şekilde anlatmaktadır:

Opera binasında herkesin rütbesine, derecesine göre oturacağı yer var. Salon erkeklerle, kadınlarla dopdolu. Yüzden fazla çeşitli saz var. Salonda birkaç yüz büyük balmumu yanmış, tavana asılı âvîzelerin içinde de yüzlerce mum yanıyor. Binanın parmaklıkları, direkleri, dört duvarı, tavanı hep altınla işlenmiş. Seyirci kadınlar mücevherler, pırıl pırıl kıymetli kumaşlar içinde. Mumların ışıkları bir yandan bu güzel ve süslü kadınlara, bir yandan direklerdeki, tavanlardaki, duvarlardaki altın yıldızlara vurdukça ortada öyle bir ışık oyunları oluyor ki anlatılmaz. Ön tarafta çalgıcıların oturduğu yerin üstünde, büyük işlemeli, süslü bir perde asmışlar. Herkes yerine yerleştikten sonra ansızın o perde kalkıyor, arkasından büyük bir saray meydana çıkıyor. Sarayın önünde oyuncular özel kılıkları ile, yirmi kadar peri gibi güzel kadın da altınla işlemiş elbiseleri, fistanları ile meclise yeni bir parlaklık getiriyorlar. Sazlar tek parça imiş, tek bir sazmış gibi birden ve ahenkle çalmaya başlıyor (Sevengil, 1959, s. 8).

I. Mahmut döneminde, Avusturya'ya (Nemçe) görevlendirilen bir başka Osmanlı elçisi Tuğrâkeş ve Nişancı Mustafa Hattî'nin opera sanatı ile ilgili belirttikleri şu şekildedir:

Gerek kral gerekse kraliçenin başvekile ve diğer devlet adamlarına elçi efendi bizim misafirimiz ve Osmanlı Devletinin elçisidir, kendisine riayet ve ikramda kusur etmeyiniz diye daima tembih ettiklerini tercümanları her zaman söyler, kral ve kraliçe ile konuştuğumuz zaman onlar da bunu tekrar ederlerdi; hattâ opera ve komedye denilen oyunları ve mükellef dört beş kat oyun yerleri bulunduğunu, cumadan başka her gün ikindiden sonra kadın ve erkeklerin buraya geldiklerini, bazen kral ve kraliçenin de gelip kedilerine mahsus yerlere oturup seyrettiklerini, Nemçe'nin nazlı genç kızlarının ve temiz güzel yüzlü erkeklerinin özel kıyafetlerle bazen raks ettiklerini bazen garîp san'atlar gösterdiklerini, İskendernâme ve aşka dair hikâyelerle insanın sabr-ü sükûnunu yakıp kavuran oyunları olduğunu, bizim için de orada birkaç oda ayırdıklarını kral tarafından haber vermişler ve davet etmişlerdi. Kral karşıdan parmağı ile işaret ederek yanımızda bulunan başkâtibi çağırdı. << Elçi efendi operamızdan hoşlandı mı?>> diye sormuş; başkâtip: <<Sizin geldiğinizi biz onlardan saklıyorduk, kendileri farkına vardılar, yerimize gidelim, kürk getirelim, resmi kıyafetlerimizi giyelim, saygı bunu gerektirir dediler, oyundan da hoşlandılar.>> diye cevap vermiş (Sevengil, 1959, s. 11).

Mustafa Hattî kendilerine gösterilen izzet ve ikramdan oldukça memnun kalmış, alışık olmadığı opera gösterisini “garîp san’atlar” olarak tanımlamıştır. Yabancı oldukları bu sahne oyunundan hoşlandıklarını da belirtmişlerdir. Burada diplomatik olarak saygıdan mı yoksa gerçekten mi opera gösterisini beğendiler kesin olarak söylememiz mümkün değildir. Ama Mustafa Hattî’nin opera ile ilgili ayrıntılı tasvirine bakacak olursak ilgisini çektiği söylenebilir.

Yine bir başka Osmanlı elçisi olan Ahmet Resmî izlediği opera temsili ile ilgili daha ayrıntılı bilgiler vermektedir. III. Mustafa tarafından Prusya Krallığına elçi olarak tayin edilen Ahmet Resmî izlenimlerini şu şekilde aktarmaktadır:

Komedy dedikleri hayalhânelerine kral ve kraliçeye varıncaya kadar küçük büyük herkesin her gece toplanması, şehirlerinin ehemmiyetli sayılan işlerindedir... Şimâl ve cenup taraflarında mükellef sarayları ve bahçeleri vardır. Zenginler ve ileri gelenler, mevsiminde bu bahçelerde gezerler. Ahalinin ileri gelenleri her gün öğleye kadar uyur; ikindiye doğru yemek yedikten sonra arabalarına binerler, seyir yerlerine giderler, akşama kadar dolaşırlar; güneş battıktan sonra kale içindeki Opera ve Komedy denilen hayalhânedede hazır olurlar. Saat üçte (Eski alâturka saat. Yani güneş battıktan üç saat sonra) hayalhaneden çıkarlar; kapıları önünde büyük fenerler, herkesin elinde balmumları yandığı halde misafirliğe, sohbete giderler. Gece yemeğe oturup sabaha kadar birbirlerinin evlerinde sokaklarında dolaşırlar. Zahmete, zora, geçimsizliğe, kavgaya dair işleri yoktur (Sevengil, 1959, s. 12).

Elçilerin yaptığı tüm bu tasvirlerle bakıldığında, sosyal yaşam içerisindeki Avrupalı eğlencelere dair bilgiler verdiği bir nevi diplomatik metinler olarak değerlendirilmelidir. Opera sanatının tekniği ve müziğin kullanımı ilgili ayrıntılı bilgileri elçilerin anlattıklarında görmek ve böyle bir beklentiye girmek yanlış olacaktır. Ama bu metinler batılı anlamda sahne sanatlarını nasıl algıladığımızı görmek açısından büyük önem arz etmektedir. Osmanlı toplumu opera, operet gibi Avrupalı tarzda sahne sanatlarıyla daha ileriki dönemlerde tanışacaktır.

Osmanlıda karşımıza yenilikçi yaklaşımlarıyla dikkat çeken ve kendisi de besteci olan ve müziğe ilgi duyan III. Selim dönemi de konumuz açısından önemlidir. II. Mahmut’tan önce Batı sanatlarına ilgi duymuş, yenilikler yapmak amacıyla bando kurma çalışmaları ve opera sanatına ilgi göstermiştir. Sevengil III. Selim dönemindeki durumu şu şekilde anlatmaktadır;

Üçüncü Selim'in memleket dışına gönderdiği elçiler, sefaretnamelerinde opera oyunu hakkında malûmat vermeye çalışırken Padişah, İstanbul'da memleketimize getirilmiş olan bir opera heyetinin temsilini bizzat seyretmiş bulunuyordu. Üçüncü Selim'in yenilik hareketlerine büyük ilgi gösterdiği malûmdur: Yeniçeri ordusunun yanında Fransız subayları tarafından batı usulünde yetiştirilmiş asker kurulmuştur; Batı mimarîsine ehemmiyet verdiği için kız kardeşi Hatice Sultan için Beşiktaş'ta yaptırılacak sarayın inşasını İtalyalı Mimar Melling'e vermişti; Melling, aynı zamanda ressamdı; Padişah batı resim sanatı ile de alâkardı. Bu arada Avrupa musikisi, Avrupa dansları ve opera, Topkapı sarayında yer buldu (Sevengil, 1959, s. 15).

Daha sonraki süreçlerde yenilikçi padişahlar sürekli değişim çabası içerisinde olmuş ve bu değişim süreci Osmanlı İmparatorluğu dağılana kadar devam etmiştir. Ozan Yarman bu süreci şöyle özetlemektedir: “Muzika-yı Hümâyun (saray bandosu) kurulmuş, Avrupa ülkelerinden sanatçılar, konser vermek ve oyunlar sergilemek üzere çağrılmışlardır. Birçok diğer olumlu gelişmenin belki de en çarpıcısı, ilk defa tiyatrolar ve konser salonları inşa edilerek kurumsallaştırılmış, halk için programlı kültürel etkinlikler başlatılmıştır” (Yarman, 2001:20).

Ayşe Taşpınar'ın, Batılı anlamda ilk müzik eğitim kurumu olma özelliği gösteren Muzika-yı Hümâyun ile ilgili değerlendirmeleri konumuz açısından oldukça aydınlatıcıdır: “Bir müzik okulu olarak Muzika-yı-Humâyun, Doğunun ve Batının müzikal etkileşiminin ilk başarılı örneklerinin ortaya konulduğu kurum olarak kendini ispatlamıştır” (Taşpınar, 2011:4).

Bu askeri bando topluluğu Batılı anlamda müzik anlayışı alanında yapılmış olan yenilikçi hareketlerin çekirdeği ve başlangıç noktası sayılabilir.



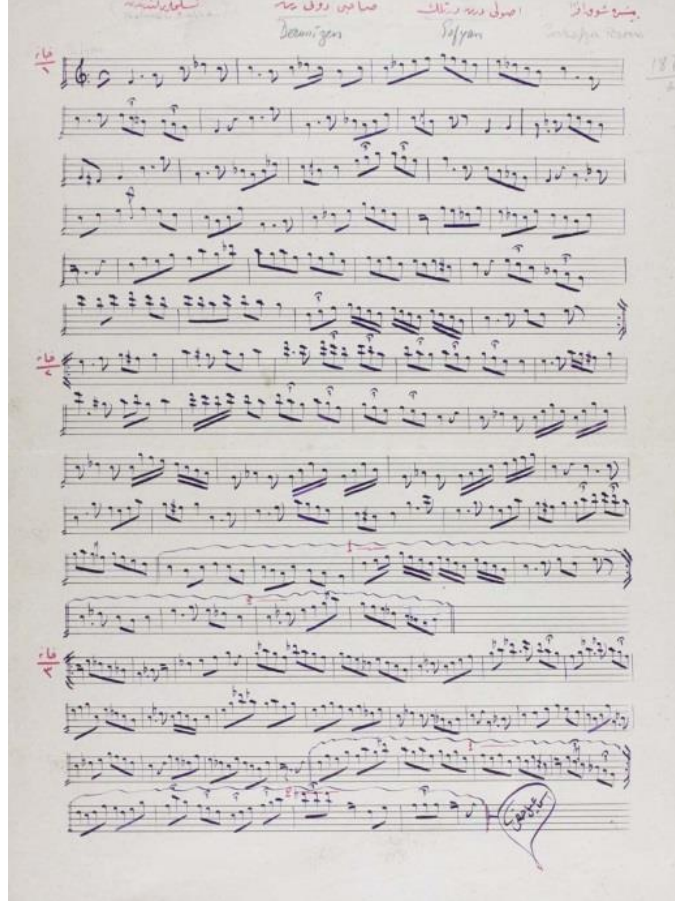
**Resim 6: Sarayda musiki çalışmaları düzenleyen Muzıka-yı Hümâyun Şefi -Giuseppe Donizetti Paşa 1788-1856 (Aracı, 2014, 210).**

Giuseppe Donizetti'nin ailesine yazmış olduğu 25 Ocak 1832 Konstantinopolis tarihli mektubunda da İstanbul'da bulunmaktan duyduğu memnuniyeti ve padişahın ona olan güvenini şu satırlarla dile getirmiştir: "Türkler müzik konusunda gelişme gösteriyor ve gönülden minnet duyuyorlar, öğrencilerim benden bahsederken O'nu bize Tanrı Gönderdi (Allah Yolladı)- Yolda kışlada hep etrafım gençlerle çevrili. Sultan bana tam bir güven duyuyor; birisine bir mevki verileceği zaman, bunu en çok kimin hak ettiğini bana soruyor" (Aracı, 2014, s. 266).

Osmanlı İmparatorluğu'nda Muzıka-yı Hümâyun; Batılı anlamda, döneminin en önemli müzik topluluğudur. Donizetti'nin, o dönemde askeri bandonun yetişmesi için yapmış olduğu faaliyetleri Sevensil şu sözlerle ifade etmektedir:

Giuseppe Donizetti, İstanbul'a geldiği gün padişah tarafından kabul edildi, yapacağı ilk iş hakkında açıklamalarda bulundu ve hemen çalışmaya başladı. İlk iş olarak talebesine porteli notayı öğretmeye koyuldu; o sırada Türk musikicileri, düz satır halinde ve yan yana konulan işaretlerle yazılır bir nota kullanıyorlardı. Bu notaya bunu icat etmiş Ermeni asıllı Osmanlı musikicinin adı ile Hamparsum notası denilirdi ve Donizetti'nin öğrencileri bu notayı okumayı biliyorlardı; bandanın yeni şefi önce kendisi bu notayı öğrendi, bu notadaki her işaretin Türk musikisindeki perde isimlerinin batı musikisinde bulabildiği karşılıklarını liste halinde bir kağıda yazdı, ayrıca porteyi tarif etti, bu suretle batı notası Türk ğrencilere kısa zamanda öğretilmiş oldu. İlk Türk bandacıları, sazlarından pek kısa zamanda ustaca sesler çıkarmayı öğrenmişlerdi, Giuseppe Donizetti, Türkiye'ye gelişinden bir müddet

sonra padişah II. Mahmut için bir marş yazmış, bunu bandasına öğretmiş ve padişaha dinleterek takdir kazanmıştır (Sevengil, 1962, s. 5-6).



**Nota 20: Giuseppe Donizetti (Şevkefza Peşrev) TRTTMA. Def. No: 292 Eser No: 48**

Bakıldığında Donizetti Osmanlıda batılı nota sistemini ilk olarak kullanan ve öğreten isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Donizetti sadece batı notasını öğretmekle kalmayıp kendisi de Türk müziğini öğrenmiştir. Bunu TRTTMA’de yapmış olduğumuz araştırmalarda kedisine ait olan bir peşrev örneği ile öğrenmiş oluyoruz.

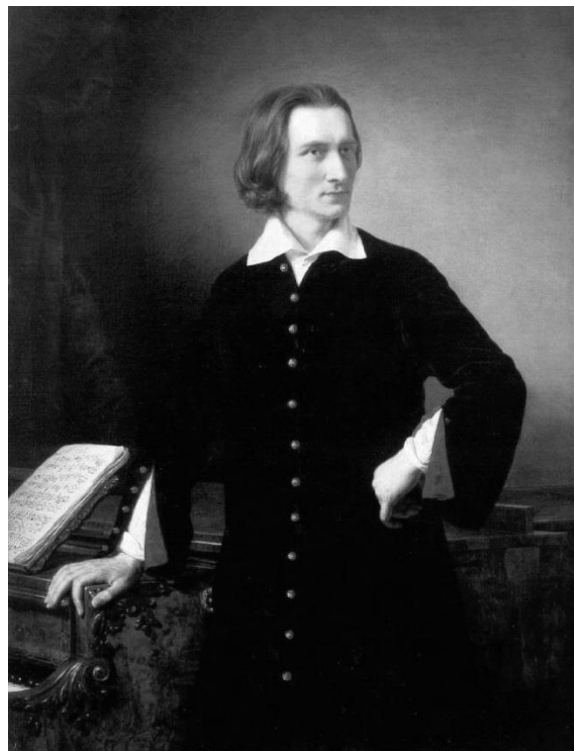
Donizetti’nin Batılı askeri bando geleneğine göre bestelediği eserler arasında Mahmudiye ve Mecidiye marşları dönemin padişahları için yazılmıştır. Ayrıca bu marşlar hangi padişah döneminde yazılmışsa onun adını taşımış ve o dönemin milli marşı olarak kabul edilmiştir. Mahmudiye Marşı, Sultan II Mahmut için Mecidiye Marşı ise Sultan Abdülmecit için yazılmıştır. Emre Aracı’nın, Donizetti Paşa ile ilgili belirttikleri bu şahsiyetin önemini anlayabilmemiz için aydınlatıcıdır:

Doğuda Giuseppe Donizetti Paşa olarak tanınan bu şahsiyet, Osmanlı ordusunda Batı müziği geleneğinin yerleştirilmesi açısından önemli bir rol oynadı. Ancak



başarıları sadece askeri müzik alanı ile sınırlı da değildi. Sultan Mahmut'un Avrupai tarzdan oluşan bandolarının eğitimini tanzim ve denetlemelerinin yanı sıra, Donizetti Paşa, sarayda hanedan mensuplarına, şehzadelere ve haremdeki hanımlara müzik dersleri verdi. Osmanlı İmparatorluğu'nun milli marşlarını besteledi. Pera'daki geleneksel İtalyan opera sezonunu destekledi ve o dönemlerde İstanbul'u ziyaret eden Franz Liszt, Parish Alvars ve Leopold de Meyer gibi önemli virtuozlara ev sahipliği yaptı (Aracı, 2003, s. 61-62).

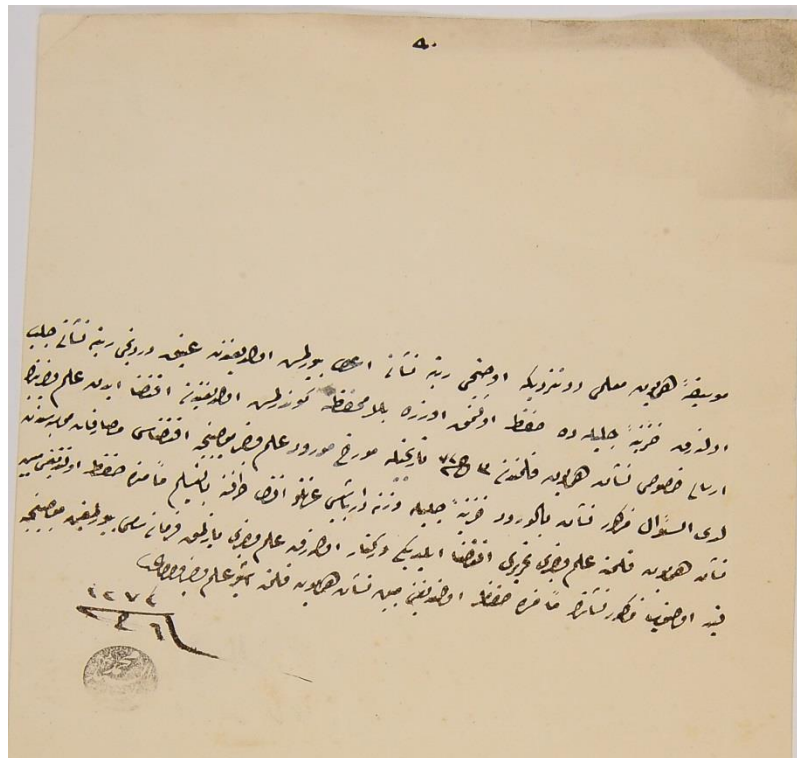
Osmanlı İmparatorluğuna gelen yabancı müzisyenler ve verdikleri konserler, yine dönemi içerisinde müzikteki batılılaşma etkisini yansıtan önemli etkinliklerdir. Bunlar içerisinde Macar piyanist ve besteci Franz Liszt en önemli isimlerden birisidir. Sultan Abdülmecit döneminde, İstanbul'a geldiğinde 36 yaşında ve şöhretinin en parlak dönemlerinde idi. Liszt'in İstanbul'da olduğu dönemde Donizetti padişahı temsilen bu kişi ile ilgilenmişti. Aracı bu olayı şöyle aktarmaktadır: *“Liszt bendeydi. Az önce ayrıldı. Sultan için yazdığım iki marşın notasını istedi. Bu akşam onları varyasyon olarak çalacakmış Çünkü Liszt akşam tekrar saraya davetli. Zira Giuseppe Donizetti'de bu gibi olağanüstü ziyaretlerde, yerine göre padişah namına ev sahipliği yapmış ya da hünkârın yanında hazır bulunarak bir nevi danışmanlık görevini yerine getirmiştir”* (Aracı, 2014, s. 147-148).



**Resim 7: Franz Liszt (1811- 1886) konser vermek için İstanbul'a geldiği yıllarda (Aracı, 2014, 146).**

Donizetti Paşa'nın Osmanlı İmparatorluğu adına gerçekleştirmiş olduğu müzik alanındaki faaliyetlerin yanı sıra, bir diplomat olarak padişah adına o dönemde yurt dışından gelen müzisyenlerle ilgilenme görevlerini üstlenmiştir. Padişahı temsilen üstlendiği görevler itibari ile Donizetti Paşa'nın devlet içerisinde itibar sahibi ve ne kadar önemli bir şahsiyet olduğu görülebilir. Ayrıca Osmanlıda bulunan üst tabakaya mensup kesimin müzik eğitimleri ile bizzat ilgilenmiş ve çok sayıda önemli öğrencisi olmuştur. "Bizzat Sultan II. Mahmud tarafından Guseppe'nin eğitimine teslim edilen Enderun öğrencilerinin İstanbul'un önde gelen ailelerinden beyler, ağalar ve efendiler gibi elit bir gruba mensup oldukları ve aralarında bazılarının da istikbâlde yüksek makamlara ulaştığı görülmektedir" (Aracı, 2006, s. 61).

Yapmış olduğu önemli hizmetler için Donizetti Paşa'nın nişan verilmek sureti ile ödüllendirildiğini Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde yapmış olduğumuz taramalar sonucunda öğrenmiş oluyoruz.



Belge 1: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 111

Musika-i hümâyûn mu'allimi Donizetti Beğ'e üçüncü rütbe nişânı i'tâ buyrulmuş olduğundan atîk dördüncü rütbe nişânı celb olunarak hazîne-i celîlede hıfz olunmak üzere bilâ-mahfaza gönderilmiş olduğundan iktizâ eden ilmühaberinin irsâli husûsu nişân-ı hümâyûn kaleminden 3 C. Sene 72 tarihiyle müverrah mevrûd ilm ü haber mûcibince iktizâsı mesârifât muhâsebesinden lede's-suâl mezkûr nişân bi'l-vürûd hazîne-i celîle veznedârbaşı izzetlü Efendi tarafına bi't-teslîm me'mende hıfz olunduğunu mübeyyin nişân-ı hümâyûn kalemine ilmühaberi tahrîri iktizâ eylediği derkenâr olunarak ilmühaberi yazılmak fermân-ı sâmi buyrulmağın mûcibince kayd olunup mezkûr nişânın me'mizde hıfz olunduğunu mübeyyin nişân-ı hümâyûn kalemine işbu ilmühaber verildi.

6 C. Sene 1272

Es-Seyyid Mehmed

İlgili belge ve Donizetti Paşa ile ilgili Pars Tuğlacı'nın tespitleri, bu şahsiyetin Osmanlı İmparatorluğu'nda gördüğü itibarı anlamamız açısından önemlidir.

II. Mahmut'a <<Mahmudiye Marşı>>nı, 1839 yılında tahta çıkan Sultan Abdülmecid'ede bir <<Mecidiye Marşı>> besteleyen Donizetti'ye padişah tarafından üzeri elmaslarla işli ve tuğralı bir tütün tabakası armağan edildi. Daha sonra Miralaylığa yükselen (1841) sanatçıya piyade miralaylarına mahsus nişan ile bir adet kılıç ve paşalık unvanı verildi. Daha sonra Sardunya Kralı tarafından bir nişanla bir saat gönderilen Donizetti'ye Asmalımscid'de bir konak tahsis edilerek üçüncü rütbeden nişan-ı ali verildi (Tuğlacı, 1986, s. 146).

Franz Liszt'in istediği notalar, Donizetti'nin Sultan Abdülmecit için bestelemiş olduğu marş notaları idi. Bu notalardan Mecidiye Marşı olarak bilinen Marş-ı Osmani üzerine yapmış olduğu *Grande Paraphase De La Marche* isimli varyasyonlar piyano edebiyatı ve Osmanlı-Türk müziğinde Batılılaşma sürecini yansıtan tarihsel öneme sahip bir belge özelliği taşımaktadır.



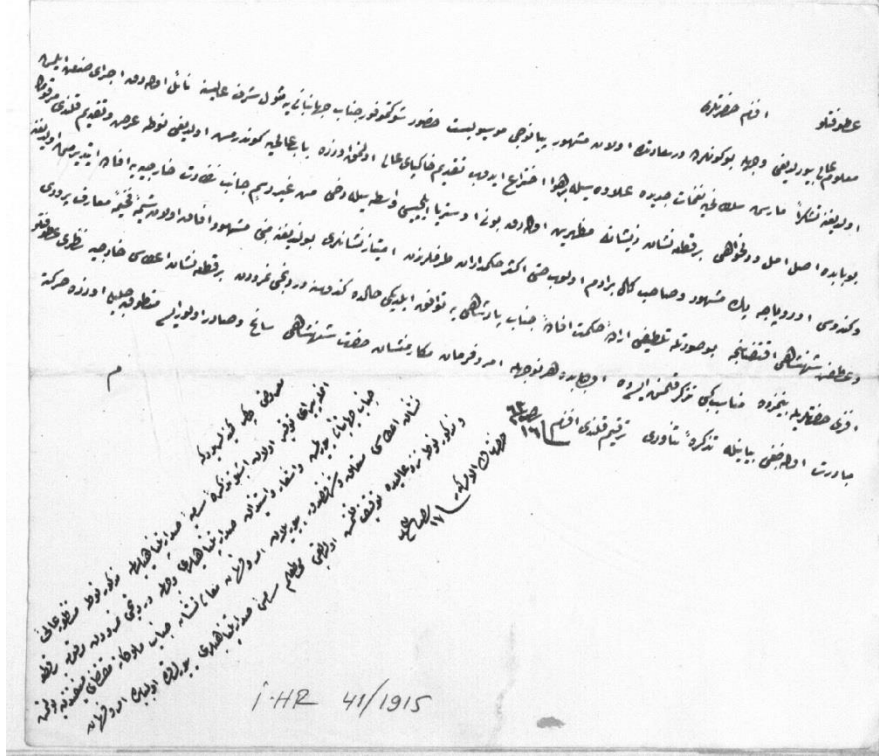
**Nota 21: Franz Liszt tarafından bestelenen Grand Parafraz'ın giriş bölümü (*Grande Paraphrase de la Marche de J. Donizetti Pour Sa Majeste Sultan Abdul Medjid-Khan*) İUNEK. Yer No: 784-66**

Osmanlı sarayında konser veren en popüler isim Franz Liszt'tir, fakat tek müzisyen değildir. Zaman içerisinde unutulmuş ve üzerinde pek araştırma yapılmamış başka isimlere de rastlayabiliriz. Bu konuyu Emre Aracı şu şekilde ifade etmektedir:

Osmanlı sarayında konser vermek, turneye çıkan her sanatçı için cazip bir tecrübe halini almıştır. Franz Liszt, bu bağlamda Osmanlı padişahlarının huzuruna çıkarak konser veren belki de en prestijli isimdir şüphesiz. Ancak Liszt'in bu önemli ziyareti, ne yazık ki zaten az araştırılmış bu alanda, onun kadar virtüözite değeri yüksek diğer müzisyenlerin unutulmasına sebebiyet vermiş gibi gözükmektedir. Bunlar arasında Leopold de Meyer, Eugene Vivier, Henri Vieuxtemps ve bilhassa August d'Adelburg gibi isimler bugünün perspektifinden bakıldığında büyük önem arz etmektedir (Aracı, 2014, s. 147).

Franz Liszt, verdiği konser sonrasında Sultan Abdülmecit tarafından dördüncü dereceden Mecidî kıt'a nişânı ile ödüllendirilmiştir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde

yaptığımız araştırmalar sonunda ulaştığımız, bu nişânın verilmesine ilişkin resmi belge ve çevirisi aşağıda belirtilmiştir.



Belge 2: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 41

Atûfetlü Efendim hazretleri

Ma'lûm-ı âlî buyrulduğu vechle bu günlerde Dersa'âdet'te olan meşhûr piyanocu Mösyö Liszt huzûr-ı şevket-mevfûr-ı cenâb-ı cihanbânîye şol şeref-i âlisine nâil olarak icrâ-yı san'at eylemiş olduğuna teşekküren marş-ı sultânîye nağmât-ı cedîde ilâvesiyle ber-hevâ-i ihtirâ' edip takdîm-i hâkipâ-yı âlî olunmak üzere Bâb-ı Âlî'ye göndermiş olduğu nota arz ve takdîm kılındı merkûmun bu bâbda asıl emel ve di'l-hâhî bir kıt'a nişân-ı zî-şâna mazhariyet olarak bunu Avusturya elçisi vâsıtasıyla dahi min gayr-ı resm cânib-i nezâret-i hâriciye ifâde ettirmiş olduğuna ve kendisi Avrupa'ca pek meşhûr ve sâhib-i kemâl biraderim olup hatta ekser hükümdârân taraflarından imtiyâz nişanları bulunduğuna mebnî meşhûd-ı ifâde olan şeyme-i fehîme-i ma'ârif-perverî ve âtîfet-i şehinşâhî iktizâsınca bu sûretle taltîfi irâde-i hikmet-ifâde-i cenâb-ı pâdişâhîye tevâfuk eylediği halde kendisine ve dördüncü numaradan bir kıt'a nişân i'tâsı hâriciye nâzırı âtufetlü Efendi hazretleriyle beynimizde münâsib gibi tezker kılınmış ise de ol bâbda

her ne vechle emr ü fermân-ı mekârim-nişân-ı hazret-i şehinşâhî sânih ve sâdir olur ise mantûk-ı celîli üzere harekete mübâderet olunacağı beyânıyla tezkire-i senâverî terkîm kılındı Efendim fî 16 Receb sene 63

Ma'rûz-ı çâker-i kemîneleridir ki

Enmile-pîrâ-yı tevkîr olan işbu tezkire-i sâmiye-i sadâretpenâhîleriyle mezkûr nota manzûr-ı âlî-i cenâb-ı cihanbânî buyrulmuş ve iş'âr ve istîzân-ı sadâretpenâhîleri vechle dördüncü numaradan merkûma bir kıt'a nişân i'tâsı müte'allik ve şeref-sudûr buyrulan emr ü fermân-ı meâli-nişân-ı cenâb-ı mülûkâne muktezâ-yı münîfinden bulunmuş ve mezkûr nota nezd-i âlîde tevkîf kılınmış olduğu muhât-ı ilm-i sâmi-i sadâretpenâhîleri buyruldukda ol bâbda emr ü fermân hazret-i veliyyü'l-emrindir fî 17 Receb sene 63

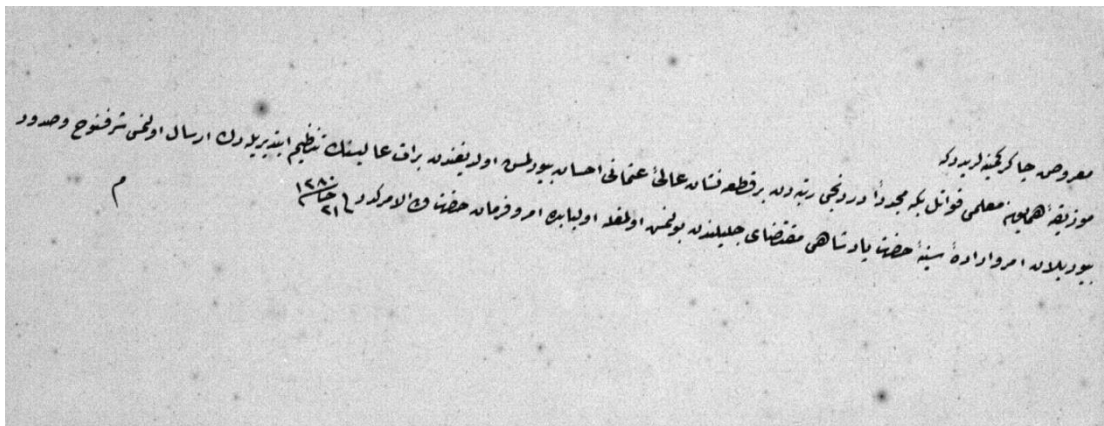
Osmanlıda görevli olan ve konser vermek için gelen yabancı müzisyenler, müzik ve sahne sanatlarının yüzünü batıya çevirmesi açısından önemlidir. Müzik kültürü açısından saray ve çevresi, dolayısıyla askeri yapılanma Batı tarzını benimsemiş ve getirilen yabancı uzmanlar bu konuda öncülük etmişlerdir.

Osmanlı İmparatorluğundaki, müzik alanında önemli görevler alan bir başka isim ise Callisto Guatelli'dir. Osmanlıda ilk bando çalışmalarını yapan ve bandonun kurucusu olan Donizetti Paşanın 1856 yılında vefatı üzerine, Callisto Guatelli göreve gelmiş ve *Muzıka-yı Hümayun*'nun başına şef tayin edilmiştir. Evren Kutlay Baydar, 21 Şubat 1856 tarihli *Journal de Constantinople* gazetesindeki ilgili yazıyı şu şekilde aktarmaktadır: "Majesteleri Padişah bundan daha güzel bir seçim yapamazdı. Pera halkı uzun zamandan beri Bay Guatelli'nin müzik dehasını takip ve takdir etmektedir. Dolayısıyla iyi ve etrafına neşe saçan karakteriyle birçok kişinin sevgisini kazanmış bu saygıdeğer bestecinin onurlu terfiini duyuruyor olmak bizim için büyük bir mutluluktur" (Baydar, 2010, s. 288).



**Resim 8: Muzıka-yı Hümâyun Şefi -Giuseppe Donizetti Paşa'nın ölümünden sonra göreve gelen Callisto Guatelli Paşa (1820-1899). <http://osmanligazeteleri.com>**

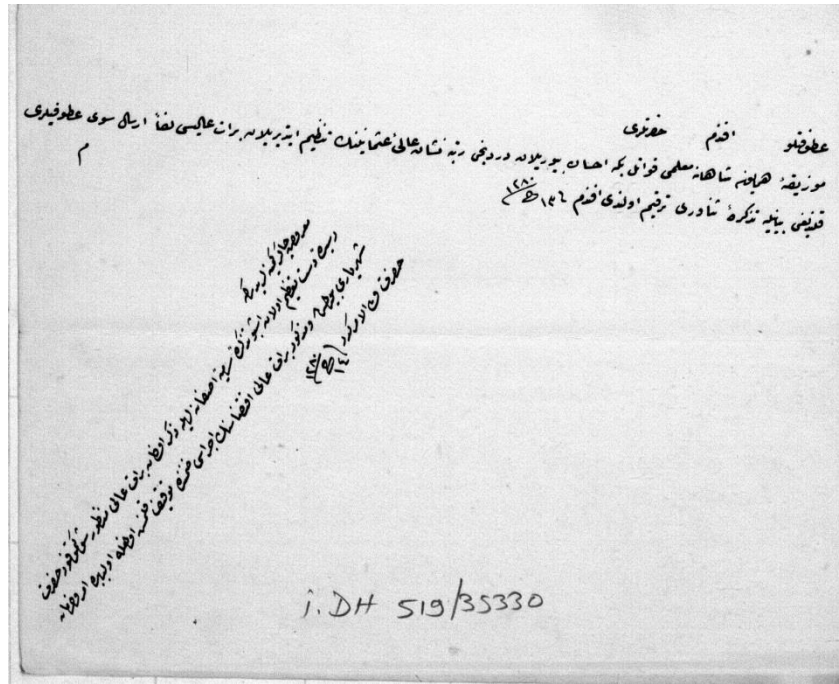
Donizetti Paşa'nın yerine göreve gelen Guatelli Paşa'da devlet içinde yapmış olduğu hizmetlerden dolayı nişan verilerek ödüllendirilmiştir. Bu nişanın verilmesine ilişkin teklif, nişanın verilmesi ve Mirlivalık (paşalık) rütbesine yükseltilmesine ilişkin belgeler tarihe not düşmek açısından önem arz etmektedir. Ayrıca bu nişan ve rütbe takdimleri Guatelli Paşa'nın önemli bir devlet kadrosunda bulunduğu göstermektedir. Guatelli, Mirlivalık rütbesi ile birlikte resmen Muzıka-yı Hümâyun'un komutanı yani şefi olarak atanmıştır.



**Belge 3: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 517**

Ma'rûz-ı çâker-i kemîneleridir ki

Muzika-i hümâyûn mu'allimi Guatelli Beğ'e müceddeden dördüncü rütbeden bir kıt'a nişân-ı âlî-i Osmânî ihsân buyrulmuş olduğundan berât-ı âlînin tanzîm ettirilerek irsâl olunması şeref-sünûh ve sudûr buyrulan emr ü irâde-i seniyye-i hazret-i pâdişâhî muktezâ-yı celîlinden bulunmuş olmağla ol bâbda emr ü fermân hazret-i veliyyü'l-emrindir fî 21 Ca Sene 1280 m.



Belge 4: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 519

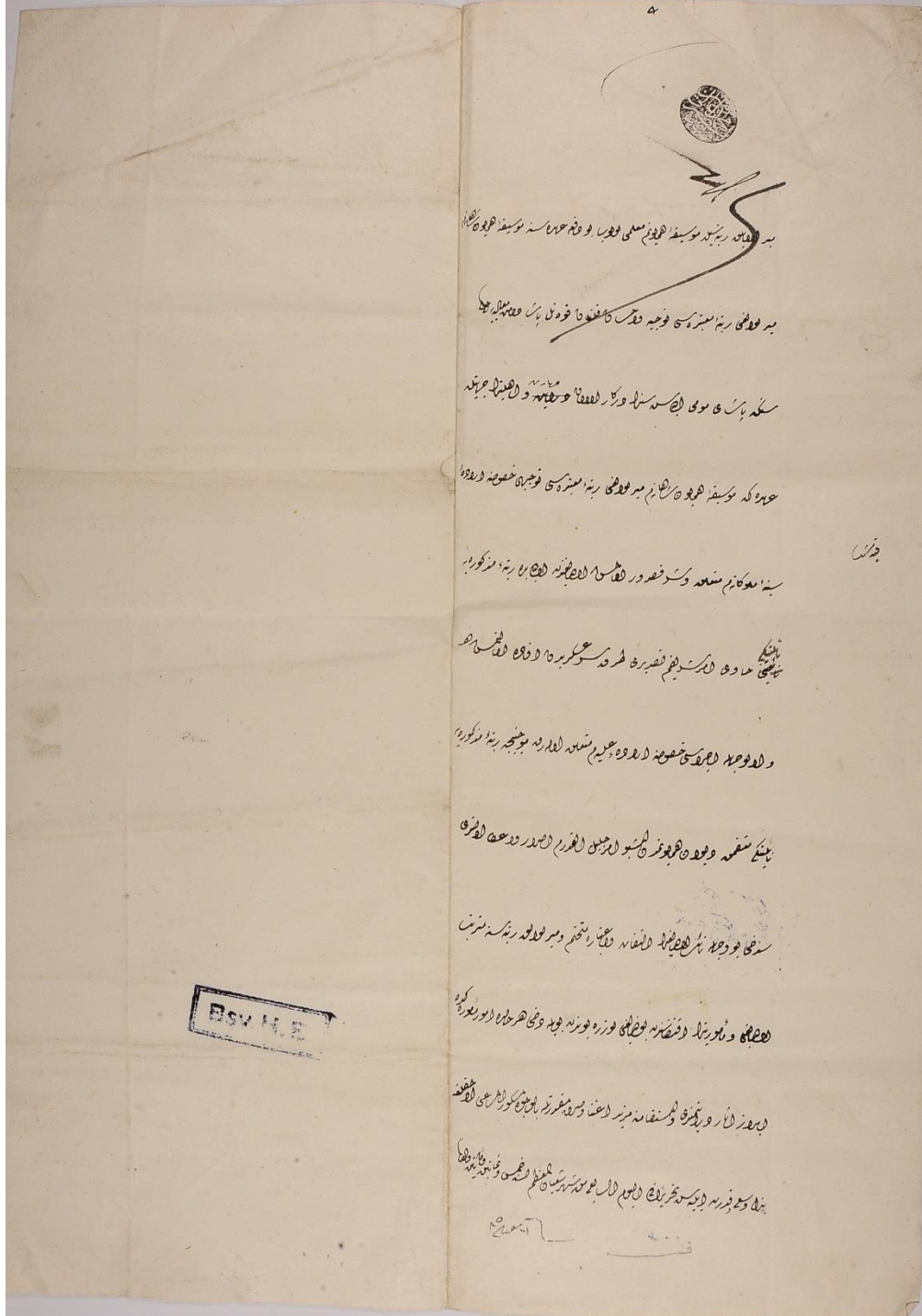
Atûfetlü Efendim hazretleri

Muzika-i hümâyûn-ı şâhâne mu'allimi Guatelli Beğ'e ihsân buyrulan dördüncü rütbe nişân-ı âlî-i Osmânî'nin tanzîm ettirilen berât-ı âlîsi leffen irsâl-i sû-i atûfleri kılındığı beyânıyla tezkire-i senâverî terkîm olundu Efendim fî 13 C. Sene 1280

Ma'rûz-ı çâker-i kemîneleridir ki



Resîde-i dest-i ta'zîm olan işbu tezkire-i sâmiye-i âsafâneleriyle zikr olunan berât-ı âlî manzûr-ı şevket-mevfûr-ı hazret-i şehriyârî buyrulmuş ve mezkûr berât-ı âlî iktizâsının icrâsı zımında tevkîf kılınmış olmağla ol bâbda emr ü fermân hazret-i veliyyü'l-emrindir fi 14 C. Sene 1280



Belge 5: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 147

Miralaylık rütbesiyle musika-i hümâyûnum mu‘allimi olup bu def‘a uhdesine musika-i hümâyûn-ı şâhânem

Mirlivâlığı rütbe-i mu‘teberesi tevcîh ve ihsân kılınan Guatelli Paşa dâmet meâliyhûya

Sen ki Paşa-yı mûmâ ileyhsin senin derkâr olan mahâret ve ehliyetin cihetiyle

Uhdene musika-i hümâyûn-ı şâhânem mirlivâlığı rütbe-i mu‘teberesi tevcîhi husûsuna irâde-i

Seniyye-i mülûkânem müte‘allik ve şeref-sudûr olmuş olduğundan ol bâbda rütbe-i mezkûreye

Nâiliyetini hâvî emr-i şerîfim tasdîri taraf-ı ser-askerîden ifâde olunmuş

Ve ol vechle icrâsı husûsuna irâde-i aliyyem müte‘allik olarak mûcibince rütbe-i mezkûreye

Nâiliyetini mutazammın dîvân-ı hümâyûnumdan işbu emr-i celîlü’l-kadrim isdâr ve i‘tâ olundu

Sen dahi bu vechle nâil olduğun iltifât ve i‘tibâra mütehattim ve mirlivâlık rütbesine müretteb

Olduğu ve me‘mûriyetin iktizâsından bulunduğu üzere bundan böyle dahi her halde umûr-ı mezkûrende

İbrâz-ı âsâr-ı dirâyetimizi ve istikâmet-i mezîd-i i‘tinâ ve sarf-ı mukarreretle bi’l-vücûh meskûrü’l-mesâ‘î ...

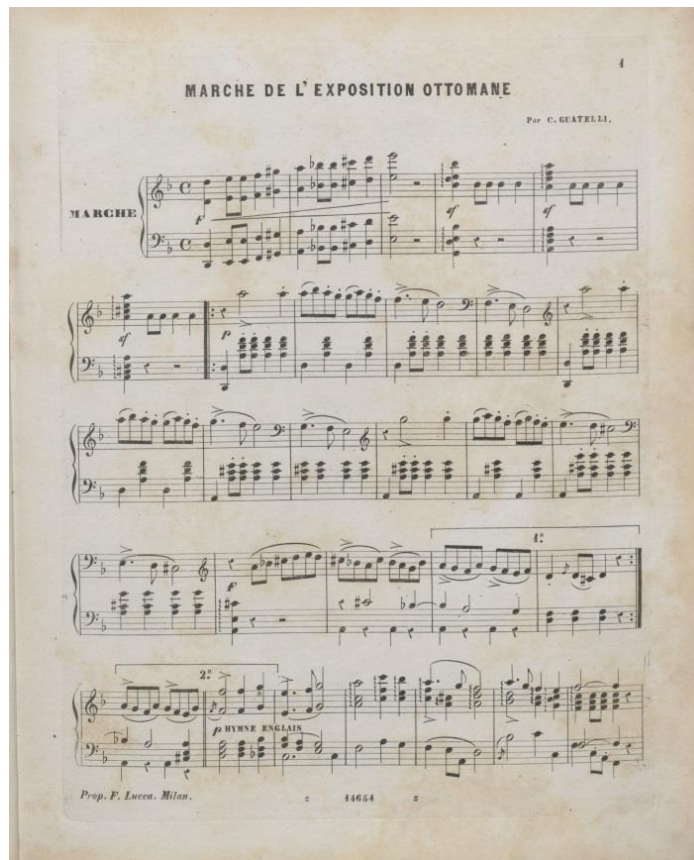
Bezî-i vus‘ ve kudret eyleyesin tahrîren fi’l-yevmi’s-sâbi‘ min şehr-i Şabani’l-mu‘azzam li-sene hams ve semânîn ve mie ve elf

Fî 7 Şaban sene 85

Pars Tuğlacı, Guatelli Paşa’nın Mızıkay-ı Hümayun şefliğine gelişini şu şekilde aktarmaktadır: “Osmanlı uyruklu bir İtalyan müzisyeni olan Callisto Guatelli Paşa, 1820’de İtalya’da doğdu. Beyoğlu’ndaki Naum Tiyatrosu’nda temsiller veren İtalyan Operası’nın orkestra şefiyken gösterişli yönetimi padişah tarafından beğenilerek Mabeyn Mızıkasına << Usta-i Evvel>> sıfatıyla alındı ve Donizetti Paşa’nın (Ölm. 12 Şubat 1956) yerine Kaymakam (Yarbay) rütbesiyle Muzıka-yı Hümayun genel kumandanlığına getirildi” (Tuğlacı, 1986, s. 147).

Guatelli Paşa, Donizetti Paşa gibi önemli başarılar göstermiş ve askeri bando tarafından seslendirilmek üzere önemli eserler bestelemiştir.

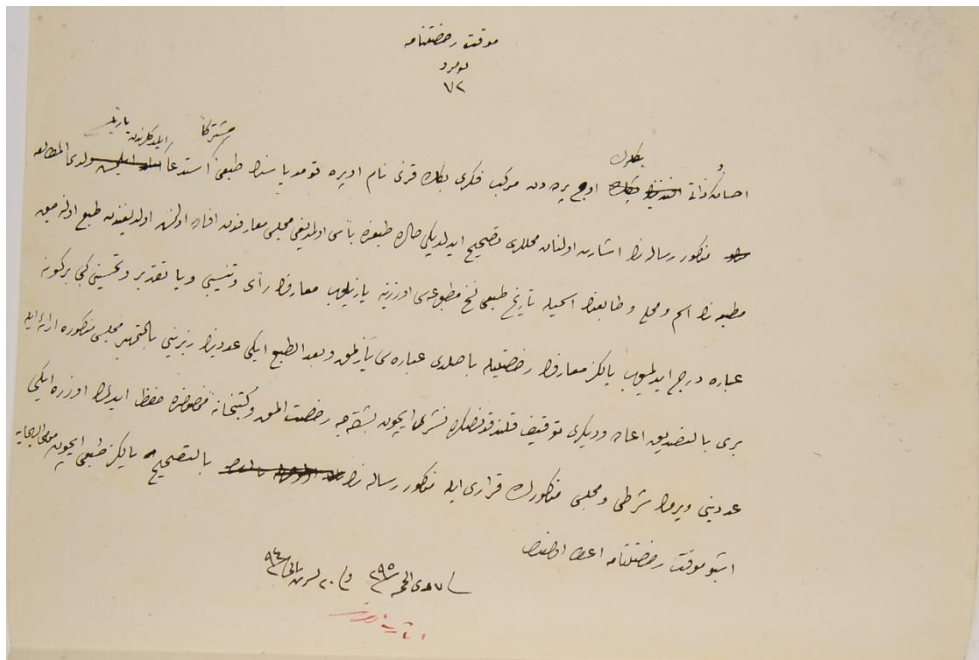
Abdülmeccid'den II. Abdülhamid devrine kadar dört padişahın saltanatını gören, Sultan Abdülaziz'in piyano öğretmenliğini yapan Guatelli geriye bıraktığı neşeli oryantal marşlarla da 19. yüzyıl Osmanlı Avrupa müziğinin coşkulu tonunu başarılı bir şekilde yakalamış bir salon müziği bestekâridir. Onun yayımlanmış bazı besteleri günümüzde orijinal bando partileri halinde TSK Armoni Müzikası Komutanlığı Arşivi'nde bulunmaktadır. Eserleri Lucca ve Ricordi gibi Avrupa'nın tanınmış nota yayınevleri tarafından da basılmıştır; nitekim *Universal Handbook of Musical Literature* kitabında Guatelli'ye ait yirmi altı eser sıralar. Bunlar arasında koro için *Una notte sul Basforo* (Boğazda bir gece, Doğu serenadı), keman ve piyano için bir romans *Pourquoi ai-je quitté'ma Patrie?* (Ülkemden niçin ayrıldım?), *Marche de l'Exposition Ottomane* (Osmanlı Sergi Marşı), *Marche Osmanié* (Osmaniye Marşı), *Marche Impériale* (Marş-ı Sultani Aziziye Sultan Abdülaziz için) ve *Marche Orientale* (Doğu Marşı Sultan Abdülhamid için) gibi eserler bulunmaktadır (Aracı, 2010, s. 86- 87).



**Nota 22: Callisto Guatelli tarafından bestelenen (*Marche de l'Exposition Ottomane*) Osmanlı Sergi Marşı'nın giriş bölümü. İUNEK. Yer No: 781-104-2**

Guatelli Paşa sadece Muzıka-yı Hümâyun'un komutanı olarak değil aynı zamanda eğitimci kişiliğiyle de önemli bir müzik adamıdır. Hanedan mensupları ve Muzıka-yı Hümâyun üyelerinin müzik eğitimiyle ilgilenmiş önemli müzisyenler yetiştirmiştir. "Şehzade Murad (V. Murad), Şehzade Abdülhamid (Sultan Hamid) ve Fatma Sultan'a musiki öğretti. Muzıka-yı Hümâyun kumandanı olarak saray orkestrası yönettiği gibi Batı Musikisi dersleri de verdi. Öğrencileri arasında Saffet Atabinen, Zâti Arca, Zeki Ün anılabilir" (Tuğlacı, 1986, s. 147-148). Bu isimler arasında Zeki Üngör (Osman Zeki Üngör) Muzıka-yı Hümâyun'un son komutanı ve daha sonra kurulacak olan Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrası'nın (Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası) ilk şefi olması açısından önemli bir isimdir. Ayrıca, İstiklal Marşı'nın bestecisi olarak kaşımıza çıkan Zeki Üngör, ilk kez bir Türk orkestrasını Avrupa turnesine çıkararak isim olarak da tarihe geçmiştir.

Guatelli'nin öğrencilerinden Zâti Bey (Arca), müzikli tiyatro tarihi bakımından karşımıza çıkan bir diğer önemli isimdir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde karşımıza Fikri Bey'in kızı isimli bir operanın tashih (düzeltme) edilip eserin basılması için Zati Bey ve İhsan Bey'e geçici ruhsat verildiğini öğrenmekteyiz. Burada ismi geçen İhsan Bey'in kim olduğuyla ilgili kesin bir bilgiye sahip olamamakla beraber Muzıka-yı Hümâyun'da eğitim almış klarnet virtüözü Hüseyin İhsan Küncer olabileceğini tahmin etmekteyiz.



Belge 6: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 58

## Muvakkat Ruhsatnâme

Numara 72

İhsan ve Zâti Beylerin üç perdeden mürekkebe Fikri Beğ'in Kızı nâm opera komedyasının tab'ını müştereken istid'â eylediklerinden ....lede'l-mütâla'a mezkûr risalenin işâret olunan mahalleri tashîh edildiği halde tab'ında be'is olmadığı meclis-i ma'âriften ifâde olunmuş olduğundan tab' olunacak matba'anın isim ve mahalli ve tâbi'inin ismiyle tarih-i tab'ı nüsh-ı matbu'ası üzerine yazılıp ma'ârifin re'y ve tensîbi veya takdîr ve tahsîni gibi bir gûne ibâre derc edilmeyip yalnız ma'ârifin rızâsıyla basıldı ibâresi yazılmak ve ba'de't-tab' iki adedinin zîrini bi't-temhîr meclis-i mezkûre irâesiyle biri bi't-tasdîk iade ve diğeri tevkîf kılındıktan sonra neşri için başkaca ruhsat almak ve kütübhâne-i mahsûsunda hıfz edilmek üzere iki adedini vermek şartı ve meclis-i mezkûrun kararı ile mezkûr risâlenin bi't-tashîh yalnız tab'ı için mûmâ ileyhimâya işbu muvakkat ruhsatnâme i'tâ olundu

Fî 7 Zilhicce sene 295 ve fi 20 Teşrin-i sani sene 94

Bu belgeden de anlaşılacağı üzere, Muzika-yı Hümâyun'da görev alan kişilerin, askeri müziğin yanı sıra, o dönemin müzikli sahne eseri türü olan opera ve operet alanlarında da çalışmalar yapmış olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca Pars Tuğlacı'nın Mehterhane'den Bando'ya isimli kitabında, Zati Bey ile ilgili belirttikleri bu tahminimizi güçlendirir niteliktedir.

Osmanlı bestekârı ve müzisyeni olan Mehmet Zati Arca, 1864'de İstanbul'da doğdu. Sırmakeş Hüsnü Efendi'nin oğlu. Sultan Abdülaziz devrinde henüz sekiz yaşında Muzika-yı Hümâyun'a verildi. (1872) Önce Pascualli'den keman dersleri aldı, fakat bu derslerden yarar sağlanamadığı için flüt sınıfına geçti. Daha sonra ise klarnete başladı. Onbaşı Rütbesi aldı. (1882) Ayrıca Yakup Efendi'nin (Güllü Agop) saraydaki takımında ortaoyununa da çıktı. Bestelemiş olduğu müzikli oyunların isimleri; Satıcılar, Arılar, Kelebekler, İmdat şeklindedir (Tuğlacı, 1986, s. 117-118).

Donizetti ve Guatelli paşalar Osmanlı'da sadece bando müziğini şekillendirmemiş aynı zamanda sahne yaşantısına da yön vermişlerdir. Bu kişiler özellikle saray ve çevresinde ilk müzikli tiyatro örneklerini sergilemişlerdir. O döneme kadar Osmanlı toplumunun pekte aşına olmadığı yeni eğlence türü opera ve operetlerden şarkılar artık saray orkestraları tarafından seslendirilmeye başladı. II. Mahmut Dönemi'nde askeri bando ile başlayan reform çalışmaları, zamanla sahne sanatlarında özellikle tiyatro alanında kendisini göstermiştir. And bu durumu şöyle değerlendirmektedir:

II. Mahmut çağında tiyatroya olan ilginin daha da çoğaldığını görüyoruz. Özellikle bu çağda ünlü opera bestecisi Geatano Donizetti'nin kardeşinin bir bando oluşturmak üzere 1828'de İstanbul'a gelişi, bandonun yanı sıra Batı müziğine ve sahne sanatlarına yaklaşmayı kolaylaştırmıştı. II. Mahmut'un kitaplığındaki eserlerinin çoğunluğu, onun tiyatroya yakın ilgisini gösterir. Bir Fransız dergisi şu bilgiyi veriyor. Sultan 1836'da saray kitaplığına 500 tiyatro oyunu metni getirtti. Bununun 40'ı tragedya, 50'si dram, 30'u komedy ve 280'i vodvildi (And, 1989, s. 25).

Bu bilgilere bakıldığında II. Mahmut'un şahsi kitaplığına getirttiği tiyatro eserlerinde müzikli oyun olan vodvil türünün daha fazla olduğu görülmektedir. II. Mahmut ile başlayan bu yeni eğlence, saray ve çevresinde oldukça benimsenmiştir. Emre Aracı bu durumu şöyle aktarmaktadır: “Donizetti'nin Enderun öğrencileri müzik teorisini İtalyan liselerinde sahnelenen opera eserlerinden öğrenmekte, padişahın selâmlık törenlerinde de ona meşhur İtalyan operalarından bando aranjmanları çalmaktadırlar. Donizetti bununla birlikte saraydaki cariyelerin söylemesi içinde İtalyanca şarkılar besteler” (Aracı, 2010, s. 46).

Buradan da görüldüğü üzere Donizetti Paşa öğrencilerinin eğitim sürecinde opera ve operet parçalarından oldukça faydalanmış hatta bunları askeri bando topluluğu için tekrar düzenlemek sureti ile konser programlarına dâhil etmiştir.

Gazimihal, Donizetti'nin Paris Operası kütüphanesinde bulunan bir mektubunda Maestro Dolçi'ye operet parçalarına ihtiyacı olduğunu şu şekilde aktarmaktadır:

*Pek aziz dostum...*

*Lisede icra edilmiş olan şu küçük operetlerin partiyonları var mı, yok mu bilmek isterim:*

1. *La prova dell'accademia finale,*
2. *Il picollo Compositore di Musica,*
3. *Il picollo virtuosi ambulati,*
4. *Il Giovedi- grasso,*
5. *Un boun coure scusa molti difetti.*

*Ve birer kopyalarını elde edilip edilemeyeceğini... Türk talebelerin İtalyanca şarkı söylediklerini oğlum belki size anlatmıştır. Sultan birkaç operet görmek istiyordu kime başvurmak lâzım geldiğini hakikaten bilemiyorum. Yukarıdaki parçaların işimi halledeceklerini sanıyorum (Gazimihal, 1939, s. 109).*

Bu durumu Donizetti'nin, operet örneklerini kullanarak artık saray ve çevresinde operet sahnelemeyi hedeflediği şeklinde değerlendirebiliriz. Batı müziği ve opera sanatı ile tanışan Osmanlı, bu alanlara karşı ilgisiz olmamış saray ve çevresinde oldukça popüler bir hale gelmiştir. Sarayda kurulan Batı müziği toplulukları ve opera orkestraları, Osmanlının artık müzik ve sahne sanatları açısından yüzünü batıya çevirdiğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Refik Ahmet, Sultan Abdülmecid'in saltanatı döneminde 14 Mayıs 1847 tarihli konser programında Topçu ikinci alayı mızıka takımının konser programını *Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız* isimli kitabında şu şekilde belirtmektedir:

*Topçu ikinci alayı muzika takımının icra eyleyecekleri muzikaların ihbar kaamesi.*

*Flotow nâm kimessenin Förster operasından olan marşı,*

*Mayerber nâm kimessenin Vilka operasından bed'i,*

*Verdi nâm kimessenin Ernani operasından intihaâsı,*

*Sultan Mahmud Hân-ı sâni'nin nedimi Ahmet Ağa'nın asker marşı,*

*Flotow nâm kimessenin Stradella operasından mahlûtası,*

*Strauss nâm kimessenin İ. Lombardi operasından terennüm-i hândegân,*

*Dünizetti nâm kimessenin Don Sebastian operasından ihtihâsı,*

*Haydn nâm kimessenin Avusturya halkının imperator selâmlamaları,*

*Havely nâm kimessenin kraliçe Muskitres operasından makam,*

*Strauss nâm kimessenin bî-mânâ olan valsleri,*

*Verdi nâm kimessenin Nobukodonosor operasından makam,*

*Rossini nâm kimessenin Müz operasından niyâz,*

*Rici nâm kimessenin Kidoravinçi operasından makam,*

*Balf nâm kimessenin Çingene Kızı operasından marş (Sevengil, 1959, s. 58- 59).*

Görüldüğü üzere askeri bando; sadece marşların seslendirildiği değil, aynı zamanda önemli Avrupalı bestecilerin opera eserlerinden bölümleri seslendiren bir çalgı topluluğu olma özelliği de göstermektedir. Bu anlamıyla artık opera ve operet gibi sahne eserleri artık Osmanlı İmparatorluğu'nun resmi törenler dâhil rağbet ettiği bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca istenilen bu eserler saray orkestrasına dâhil olan gençler tarafından seslendiriliyordu. Sevengil bu durumu şöyle aktarmaktadır: “Saray muzikasına mensup Türk gençleri ecnebi operalarından parçalar temsil etmek suretiyle ilk Türk sahne sanatkârı olmak şerefini kazanmışlardır” (Sevengil, 1961, s. 4).

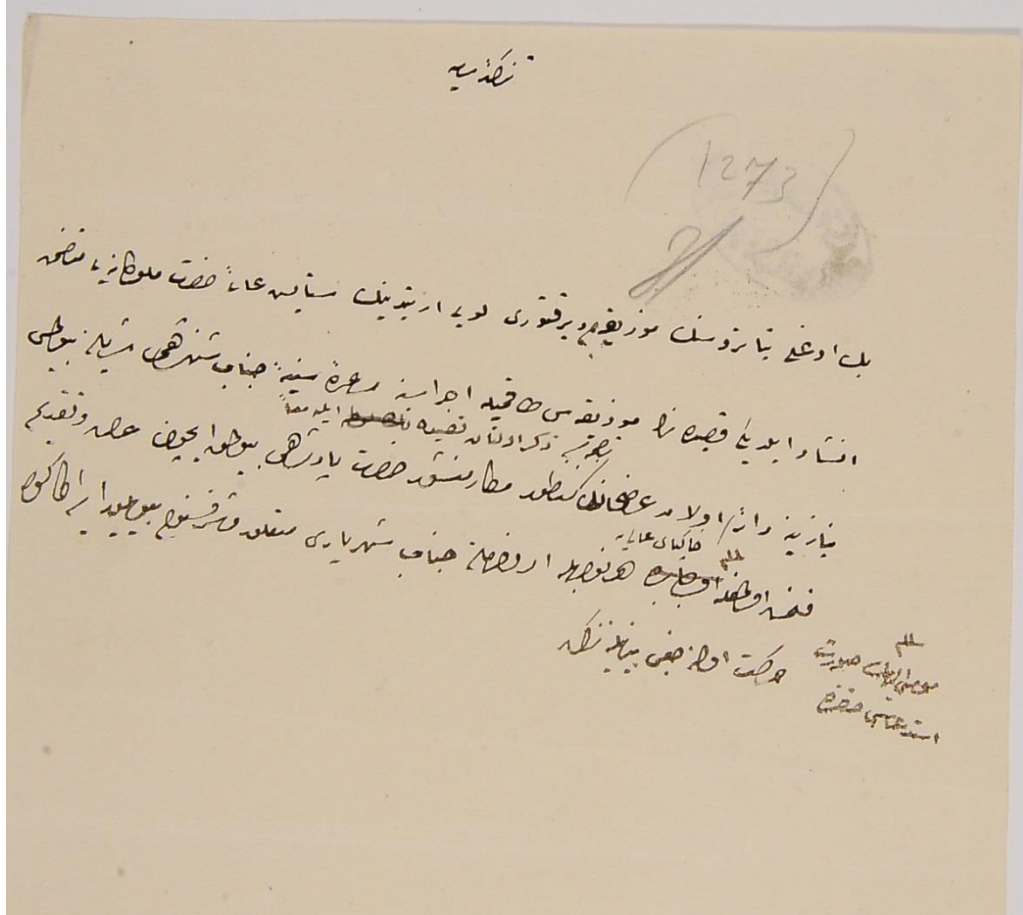
Donizetti'nin ölümünden sonra göreve getirilen, Guatelli Paşa'da bando şefi olmanın yanı sıra, o dönem de sahnelenen İtalyan operalarında orkestra şefliği görevini üstlenmiş ve birçok operanın başarıyla temsil edilmesinde büyük pay sahibi olmuştur. *Journal de Constantinople* gazetesinin 6 Şubat 1846 tarihli sayısı Verdi'nin *Ernani* isimli operasının temsilinde Guatelli Paşa'dan övgüyle bahsedilmesini Emre Aracı'nın Naum Tiyatrosu isimli kitabından şu şekilde öğrenmekteyiz:

İlk temsilde şık kostümler içinde korolar iyi söylemiş ve orkestra iyi çalmıştır. Ancak bu ilk temsilin ardından yapılan röprizlerde orkestranın eşliğinde bazı sorunlar gözlemlenmiştir. Üstelik Verdi'nin sahneye yerleştirdiği ikinci orkestrayı imkânsızlıklardan ötürü Pera'daki temsillerde bir araya getirmek mümkün olamamıştır. Buna rağmen bilhassa tiyatronun sanat direktörü ve Ernani'yi sahneye koyan Guatelli büyük övgü alır. Zira onun gayretleri sayesinde tiyatromuz için hayli zor ve çetrefilli bu opera Pera'da aynen İtalya'daki gibi hiçbir transpozisyon ve değişiklik yapılmadan sahneye konulabilmiştir (Aracı, 2010, s. 91- 92).

Emre Aracı, ayrıca bu dönemde Guatelli'nin yanı sıra Muzika-yı Hümâyün'da görevli Angelo Mariani ve Luigi Arditi gibi meşhur şeflerinde müzikli tiyatro alanında tiyatro



alanında çalışmalar yaptığını aktarmaktadır. Osmanlı arşivinde yaptığımız araştırmalarda Luigi Arditi'nin padişahı övücü bir beste yaptığını ve seslendirilmesi hususundaki izin talebini tespit etmiş bulunmaktayız.



**Belge 7: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 58**

Beyoğlu tiyatrosunun muzikası Direktörü Lui Artidi'nin sitâyiş-i âlî-i hazret-i mülûkâneyi mutazammın inşâd eylediği kasidenin muzikası takımıyla icrâsına müsâ'ade-i seniyye-i cenâb-ı şehinşâhî şâyân buyrulması niyâzına dâir hâkipây-i âlîye olan arzihâlinin tercümesi zikr olunan kasîde ile ma'an mestûr mekârim-nüşûr-ı hazret-i pâdişâhî buyrulmak için arz ve takdîm kılınmış olmağla mûmâ ileyhin sûret-i istid'âsı hakkında her ne vechle emr ü fermân-ı cenâb-ı şehriyârî mûte'allik ve şeref-sünûh buyrulmuş ise ona göre hareket olunacağı beyânıyla tezkire

Özdemir Nutku; Osmanlıda müzikli tiyatro alanında yapılan çalışmalara zemin hazırlayan nedenleri şu şekilde özetlemektedir:

Özellikle on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında en başarılı sahne uygulamaları olarak müzikli oyunları görüyoruz. Bunun çeşitli nedenleri vardır. Geleneksel gösterim (temaşa) sanatımızın müzikli, danslı olması ve seyircinin bu türdeki gösterilere ilgi duyması nedenlerden biridir. İkincisi, o dönemde gerek yabancı elçilikler kanalıyla, gerekse değişik yollardan Türkiye'ye gelmiş olan yabancı tiyatroların içinde opera, operet ve müzikli oyun oynayan toplulukların daha nitelikli olmalarıdır. Ayrıca, çeşitli büyük bestecilerin ve yorumcuların İstanbul'a gelip konser vermeleri, Abdülmecit'in ünlü opera bestecisi Geatano Donizetti'nin büyük kardeşi Giuseppe Donizetti'yi saray orkestrasının başına geçirmiş olması ve bir de Abdülmecit'in Donizetti'nin yönetiminde sarayda opera oynatmasıdır. Sonradan Abdülhamit döneminde sarayda operetler ve operalar oynanmıştır. Başka bir nedenle, müzikli tiyatro alanında yetişmiş çok iyi bestecilerin bulunmasıdır (Nutku, 1982, s. 11).

İlk süreçte sadece sarayla sınırlı olan bu gösteri ve konserler, daha sonra İstanbul'da azınlıkların yaşadığı semtlerde de oldukça rağbet görmüştür. İstanbul, bu anlamıyla Türk tiyatrosunun Batılı tarzdaki ilk müzikli tiyatro örneklerine ev sahipliği yapmıştır. Kültürel çeşitliliği ve Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olmasından dolayı İstanbul müzik ve tiyatro sanatları için bir cazibe merkezi konumuna gelmiştir. İncelemelerimiz sonucunda yapılan çoğu müzikli tiyatro etkinliklerinin İstanbul'da filizlendiğini görmekteyiz. Süleyman Şenel İstanbul'un eğlence hayatını; "...bir yanında Müzikaller, Operetler, Kantolar, Düettolar, Kuartitolar, Taklitler; diğer yanında Karagöz, Ortaoyunu, Kukla, Tulûat, Varyete gibi müzikli seyirlik oyunlarla dolu eğlence programları..." şeklinde dile getirmektedir (Şenel, 2009, s. 35).

Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemleri'nde sayısı azımsanmayacak derecede tiyatrolar açılmaya başlamış ve İstanbul halkı bu yeni eğlence türüne oldukça rağbet göstermiştir. Özellikle İstanbul'un Pera ve Beyoğlu semtlerinde açılan tiyatrolar önemli ve zengin bir kültürel çeşitliliğe ev sahipliği yapmışlardır. Cemal Ünlü 19. yüzyıl sahne hayatında karşımıza çıkan Batılılaşma ve yenilik hareketlerinin İstanbul sakinlerini nasıl etkilediğini şu şekilde aktarmaktadır:

Batılılaşma ve yenilenme hareketleri, Osmanlı vatandaşları azınlıklar ile her din ve milletten kibar ve zengin insanların yaşadığı Pera'da filizlenmeye başlamış; Batı anlamında tiyatro gösterileri öncelikle Pera'da daha sonra Beyoğlu'nda sahnelenmiştir. İtalyan ve Fransız tiyatro, operet ve opera topluluklarının istilasına uğramış Beyoğlu sahnelerinin boyalı, benzetmeci dekorları, farklı içerikli oyunları

ve oynanış biçimleri, Karagöz ve Ortaoyunu'ndan başka gösteri izlememiş olan İstanbul halkının tiyatro anlayışını kasa sürede etkilemiştir (Ünlü, 1998, s. 5).

Batılı anlamda oluşan yeni etki sonrasında; yerli yazarların yazdığı tiyatro eserleri ve yerli bestecilerin beste yaptığı müzikli tiyatro örneklerinin oluşacağı bir döneme gidilmek üzeredir. Türk tiyatrosu üzerine inceleme yapan araştırmacılar; Türk tiyatrosunun dönemlerini Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet başlıklarında incelemişlerdir. And kensinin yaptığı bu sınıflandırmayı şu şekilde açıklamaktadır: “Geleneksel tiyatrodan ayrı olarak Batı tiyatrosunu üç döneme ayırıyoruz: 1839’dan başlayarak 1908’e kadar olan döneme Tanzimat Tiyatrosu, 1908’den 1923’e kadar olan döneme Meşrutiyet Tiyatrosu ve 1923’ten günümüze kadar olan döneme ise Cumhuriyet Tiyatrosu başlıklarını koyduk” (And, 2011, s. 67). Araştırmamızda, Türk tiyatrosunun Batılı anlamda dönemsel özelliklerini daha net ortaya koyabilmek için bu sınıflandırma tercih edilmiştir. Bu sınıflandırmaya göre, Batılı anlamda ilk müzikli oyunların ortaya çıktığı dönem Tanzimat Dönemi’dir.

### **1.3. Tanzimat Dönemi Müzikli Tiyatro Anlayışı**

Tanzimat kelimesi “idari işlerin düzeltilmesi için alınan önlemlerin ve uygulamaların tamamı olarak” tanımlanmaktadır (Akalın, 2011). Bizi ilgilendiren anlamda Tanzimat’ın tanımı: “Sultan Abdülmecit zamanında, 1839’da Gülhane Hattihümâyün adıyla anılan bir fermanla ilan edilen, yönetimi iyileştirme tasarısı ve bu iyileştirmenin yapıldığı dönem” şeklindedir (Akalın, 2011).

Tanzimat Dönemi’nin temelleri çalışmamızın, “Osmanlı müziğinde ve müzikli tiyatrosunda Batılılaşma” başlığında incelediğimiz bölümde belirtmiş olduğumuz gibi, II. Mahmud ile başlayan, başlangıçta askeri alanda yapılan reform hareketlerine dayanmaktadır. Bir ihtiyaç doğrultusunda siyasal ve askeri alanda yapılan yenilikler doğal olarak kültürel ve sanatsal değişimleri de beraberinde getirmiştir. Bunun ilk somut örneğinin batılı anlamda kurulan askeri bando olan Muzika-yı Hümayun olduğunu belirtmiştik. Bu kurumda görev alan yabancı uyruklu uzmanların çalışmaları sonucu, sahne ve sanat yaşamında Avrupalı bir anlayışın benimsendiği görülmektedir. Durgun’ unda belirttiği gibi bu durum; “...zaman içinde merkezin (sarayın ve padişahın) müzik zevkine, yaklaşımına göre nitelik değişmiş, özellikle Sultan

Abdülmecid döneminde gelişip Avrupa'nın ünlü mzisyenlerini çekecek zeye gelmiş ve opera operet kültürünü, orkestra geleneğine geçişi hazırlamıştır” (Durgun, 2005, s. 72).

Tanzimat Dönemi'ni kültürel ve sanatsal anlamda ele alacak olursak, müzik sanatındaki değişimin yanı sıra, edebi tarzda da önemli değişiklikler olduğunu söyleyebiliriz. Bu değişiklik sonucunda yazarlar Batı stilinde eserler vermeye başladılar. Dolayısıyla bu ilk olarak, dönemin en popüler alanlarından birisi olan tiyatro sanatını etkilemiştir. Gıyasettin Aytaş bu durumu: “Tanzimat, sosyal ve siyasi değişimler açısından olduğu kadar, edebiyatımız açısından da önemli bir dönüm noktasıdır. Tanzimat'tan sonra edebiyatımız o zamana kadar karşılaşmadığı birçok yeni edebi türle tanışmış; bunlardan belki biri; belki de en önemlisi tiyatro olmuştur” (Aytaş, 2010, s.1). şeklinde özetlemektedir. Bu anlamıyla yabancı eserler Osmanlı Türkçesine çevrilmiş ve zamanla bu eserler tiyatro oyunu halinde de oynanmaya başlanmıştır. Bir taraftan eviri oyunlar oynanırken bir taraftan da yerli oyunlar üretilmeye başlandı. Böylece ilk tiyatro repertuarımızı oluşturacak eserler yazılmıştır. Tiyatronun benimsenmesi için yapılan çalışmaların nedenini And şu şekilde değerlendirmektedir: “...tiyatronun benimsenmesinin bir uygarlık adımı olduğu, belli bir uygarlık zeyine erişmek için gerekliliği, ayrıca halkı eğitmekte güçlü bir araç olacağı düşüncesi savunuluyordu” (And, 2011, s. 73).

Halkın bu yeni eğlence anlayışına yabancı olduğunu düşünecek olursak, tiyatronun Osmanlıda zamanla benimsendiğini söyleyebiliriz. Çünkü daha önce geleneksel temaşa sanatlarına alışkın olan halk bu tiyatro anlayışı ile ilk kez karşılaşmıştır. Bu dönemde orta oyunu, karagöz gibi geleneksel tiyatro türlerimiz devam ederken, batılı anlamda çalışmalara da ivme kazanmıştır. Metin And, 1836 yılında Prag'da Almanca olarak yayınlanan bir derginin, o dönem Türk tiyatrosunu geçirdiği değişim ile ilgili ilginç değerlendirmelerini şu şekilde aktarmaktadır:

Bilindiği gibi, İstanbul'un bir süredir iki amfiteatr ile İtalyan operalarının da oynandığı bir tiyatrosu var. şimdi de İngiliz gazeteleri bu yakınlarda açılan ve Türk oyunları oynayan bir başka tiyatronun sözünü etmektedirler. Bu ilk Türk tiyatrosu olup gelişmesi şimdilik kuşkulu görünse de ulusal tiyatronun temelini oluşturmaktadır. Türk beğenisine uygun olan syleşmeden başka müzik de temsilin önemli bir kesimidir. Nitekim buradaki orkestra iki üflemeli çalgı ile üç çift zilden başka, ellerinde tefleri bolca kullanan ve oyuncuların syleşmesine tam klasik

anlamda karışan altı kişilik bir koro ile yöneticisinden oluşmaktadır. Kadın giysileri içinde ve kadın görünüşlü dört erkek, iğrenç bir sereserpeliğe karşın incelikten hiç de yoksun olmayan danslar yapmaktadır. Kuşkusuz orkestra yetersiz, çalgı bir Avrupalının kulağı için iç paralayıcı bir gürültü bütünü olduğu gibi bizim anlayışımızda bir sahne düzeni veya dekor da söz konusu olamaz. Ancak ne de olsa bir koro, bir orkestra, bir yönetmen ve bir bale var. Bu gibi temsillerin uyarlandığı beğeni göz önünde tutulur ve Asyalı udun yerini giderek Avrupalı piyano alırsa, İslâm haremde İtalyan operasından gelme bir öğretmenin şimdilik küçük bir başarısıyla da olsa ses verdiği düşünülürse bir Müslüman ulusal operasının kurulacağı umudu belki biraz uzakta olsa büsbütün anlamsız değildir (And, 1972, s. 19).

Bu dergide belirtilenlerden anlayacağımız üzere o dönemde geleneksel tiyatro devam etmektedir. Bir yandan da İtalyan operalarının temsilinden bahsedilmektedir. İtalyan öğretmen olarak kastedilen kişinin de Giuseppe Donizetti olduğu söylenebilir. Buradan anlaşılacağı üzere Tanzimat Dönemi, geleneksel tiyatronun tamamen terk edilmediği bir yandan da batılı anlamda operaların temsil edilmeye başlandığı dönemdir. Gerçi bir Avrupalının gözünde bizim geleneksel tiyatromuza yapılan benzetmelere katılmamakla beraber, tiyatromuzun o dönemini yansıtan bir bilgi olarak değerlendirmekteyiz. Bakıldığında eski geleneklerle yapılan temaşa sanatı ile batılı anlamda tiyatronun iç içe geçtiği bir durum söz konusudur.

Bu dönemde yapılan ilk çalışmaları ve karşımıza çıkan belli başlı oyun yazarlarını Gıyasettin Aytaş şu belirmektedir:

Hacı Laup, Hasköy, Şark ve Ortaköy tiyatrolarından sonra 1867'de Gedikpaşa'da Güllü Agop tarafından kurularak, yarı resmi bir himaye görmüş ilk ciddi Türk tiyatrosu Osmanlı tiyatrosudur. Gedikpaşa tiyatrosunda 1868 yılından itibaren Türkçe temsiller verilmeye başlanır. Daha sonra adını Tiyatro-i Osmanî, olarak değiştiren bu tiyatro, Türkçe olarak tercüme, telif, opera, operet, komedi, trajedi, hülâsa zengin bir repertuarla işe başlar. Ahmet Vefik Paşanın eserlerinin bir kısmı, Teodor Kasap'ın eserleri, Ali Beyin eserleri, Ahmet Midhat'ın Eyvah'ı, Şemsettin Sami'nin Besa'sı, Ebuzziya'nın Ecel-i Kaza'sı, Recâizade'nin Vuslât'ı ve Ahdülhak Hâmit'in ilk piyesleri tiyatronun gelişmesinde öncüler olmuşlardır (Aytaş, 2010, s.17).

Bu isimler arasında özellikle Ahmet Midhat Efendi, tiyatro edebiyatımız ve konumuz olan müzikli oyunlar açısından çok önemli faaliyetler yapmış bir isimdir. Sadece oyun

yazarlığı yönüyle değil yabancı eserlerin çevirisi konusuyla da meşgul olmuş bir entelektüeldir. “Her konudaki yazıları ve kitaplarıyla daha çok genç yaşlarından itibaren şöhret kazanmış olan Ahmet Midhat Efendi (1844- 1912) aynı zamanda devrinin belli başlı tiyatro muharrirlerinden sayılıyordu; yazdığı piyeslerden çoğu Gedikpaşa tiyatrosunda oynanmıştır” (Sevengil, 1962, s. 143).

Tanzimat Dönemi tiyatrosunun en önemli türlerinden birisi olarak kabul edilen müzikli oyunlar, gerek döneme getirdiği yenilikleri, gerekse bestecileri açısından en başarılı tür olarak kabul edilmektedir. Bunun nedenini And şu şekilde değerlendirmektedir:

Bu dönemin en başarılı türü, güldürü opera, operet, vodvil biçiminde yazılmış müzikli oyunlardır. Bu başarının iki nedeni olabilir: Her şeyden önce geleneksel tiyatromuz da, müzik, dans ve güldürünün bir karışımı olduğu için, yazarlar ve seyircinin beğenisi bu türe yatkındı. İkinci olarak, Batı tiyatrosuyla tanışıklığımızda yabancı toplulukların sergiledikleri örneklerin en iyileri dramatik tiyatrodan daha çok lirik tiyatrodandı. Ayrıca S. Manasse, D. Çuhacıyan gibi yerli besteciler çok iyi yetişmiş öğrenimlerini Avrupa’da yapmış sanatçılardı (And, 2001, s. 112).

And’ın yaptığı bu değerlendirme oldukça isabetlidir, daha önce belirtmiş olduğumuz üzere geleneksel tiyatromuzun temsil edilmesinde müzik en temel öğelerden birisidir.

Yukarıda belirtildiği gibi tiyatrodaki müzik kullanımı, Türk toplumu için yeni bir şey değildir ancak, Tanzimat Dönemi tiyatrosunda yeni olan şey, yerli yazar ve besteciler tarafından, batılı anlamda müzikli tiyatro oyunlarının ilk örneklerinin bestelenmesi ve sergilenmesidir. Doğal olarak Batılı anlamda müzikli tiyatro alanındaki gelişmeler bir süreç içerisinde olmuştur. Başlangıçta Avrupa’dan gelen toplulukların sergilediği müzikli tiyatro oyunları bu sürece gelinmesindeki önemli etkinliklerdir. Yabancı toplulukların sergilediği bu oyunları, Osmanlıdaki azınlıklar ve Hristiyan nüfus anlayabiliyordu ama Türk nüfus dilini bilmediği bir oyunu nasıl anlayacaktı?

İşte bu ihtiyaç doğrultusunda oyunlar Osmanlı Türkçesine çevrilmesi gibi bir ihtiyaç ortaya çıktı. Sevengil, o dönem Pera’da bulunan Bosko tiyatrosunda temsil edilen operanın ilk kez Osmanlı Türkçesine çevrilmesini şunu şekilde aktarmaktadır:

Bosko tiyatrosunda verilen dramatik temsiller 1841 yılı kışında ve 1842 yılı baharında devam etmiştir. Oynanan eserler İtalyancadır, sanatkarlar tabii İtalyandır. Seyircilerin çoğu ecnebiler ve ecnebi dili bilen Hristiyan, Müslüman yerlilerdi;

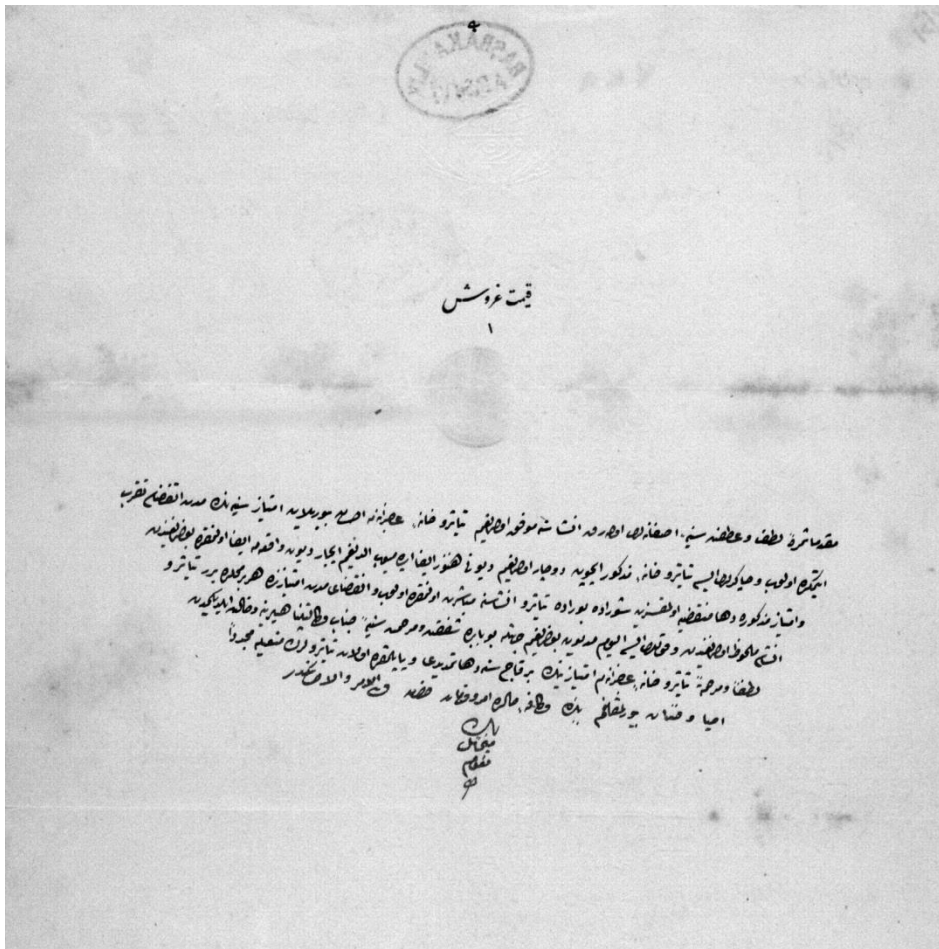
fakat yabancı dil bilmeyen Türklerden de gazetenin ilân edip durduğu bu eğlenceyi görmek için tiyatroya gidenler vardır; nitekim oyunlar bu suretle Türkler arasında da ilgi kazanmaya başlayınca bu temsil mevsiminde oynanmış olan İtalyanca operalardan biri Türk diline çevrilerek kitap halinde basılmış ve satılığa çıkarılmıştır. Türk diline tercüme edilip kitap halinde bastırıldığı Ceride-i Havadis gazetesindeki ilândan öğrendiğimiz operanın adı, muharriri, mütercimi bu ilâna kaydedilmemiştir, fakat mevzuundan anlıyoruz ki, dilimize çevrilmiş olan ilk dramatik eser Geatano Donizetti'nin *Belisario* operasıdır ve Türkçe tercümesi 1842 yılında basılmıştır (Sevengil, 1959, s. 23).

Geatano Donizetti'nin *Belisario* operası, ilk kez Türkçeye çevrilen sahne eseri olması açısından önemlidir. Tanzimat'ın ilk yıllarıyla birlikte yabancı toplulukların İstanbul'da sahnelendiği operalar ve operet örnekleri yaygın bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu temsillere ev sahipliği yapan en önemli tiyatrolardan birisi Michel Naum tarafından kurulan Naum tiyatrosudur. Naum tiyatrosu, çok sayıda önemli opera temsillerinin verildiği tiyatro hem müzik hem de sahne sanatları açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. Sevengil dönemin gazetesi olan Ceride-i Havadis'ten bu tiyatroda temsil edilen operalar hakkında şu bilgilere yer vermiştir:

1844 yılı sonlarında tiyatroculuğa başlamış olan Naum'un getirmiş olduğu İtalyan sanatkarların burada ilk oynadıkları eser, *Lucrezia Borgia* operasıdır. Bu anlattığımız oyun, insana korku verir şey olmakla, Avrupa'da pek beğenilmez, seyretmek için toplananlar hikâyenin aslına pek kulak vermeyip ancak musiki nağmelerini dinleyerek içleri açılsın diye toplanırlar; çünkü bu eseri besteleyen Avrupa'da tanınmış Donizetti adlı bir üstadıdır ki şimdi Osmanlı Devleti hizmetinde bulunan Donizetti'nin kardeşidir. Bu eser 23 Aralık 1844 yılında oynamıştır. Naum Tiyatrosunda oynanan ikinci eser, Sevil Berberi isimli operadır; 1845 Ocak ayı içinde oynamıştır. Tarif ettiğimiz oyun çok güldürücü ve ferah verici olup, bunda sıkıntıya dair bir şey yoktur; içindeki nağmelerin üstadı Rossini denilen musikiyicidir, hüner ve şöhret hususunda onun gibisi yoktur, eserlerin nağmelerinin ve havasının pek güzel ve tatlı olduğu meydandadır. Naum Tiyatrosunda oynanan üçüncü eser yine Geatano Donizetti'nin bestelemiş olduğu Parisina isimli operadır. 1845 yılı Ocak ayının son günleri içinde oynamıştır (Sevengil, 1959, s. 26- 27).

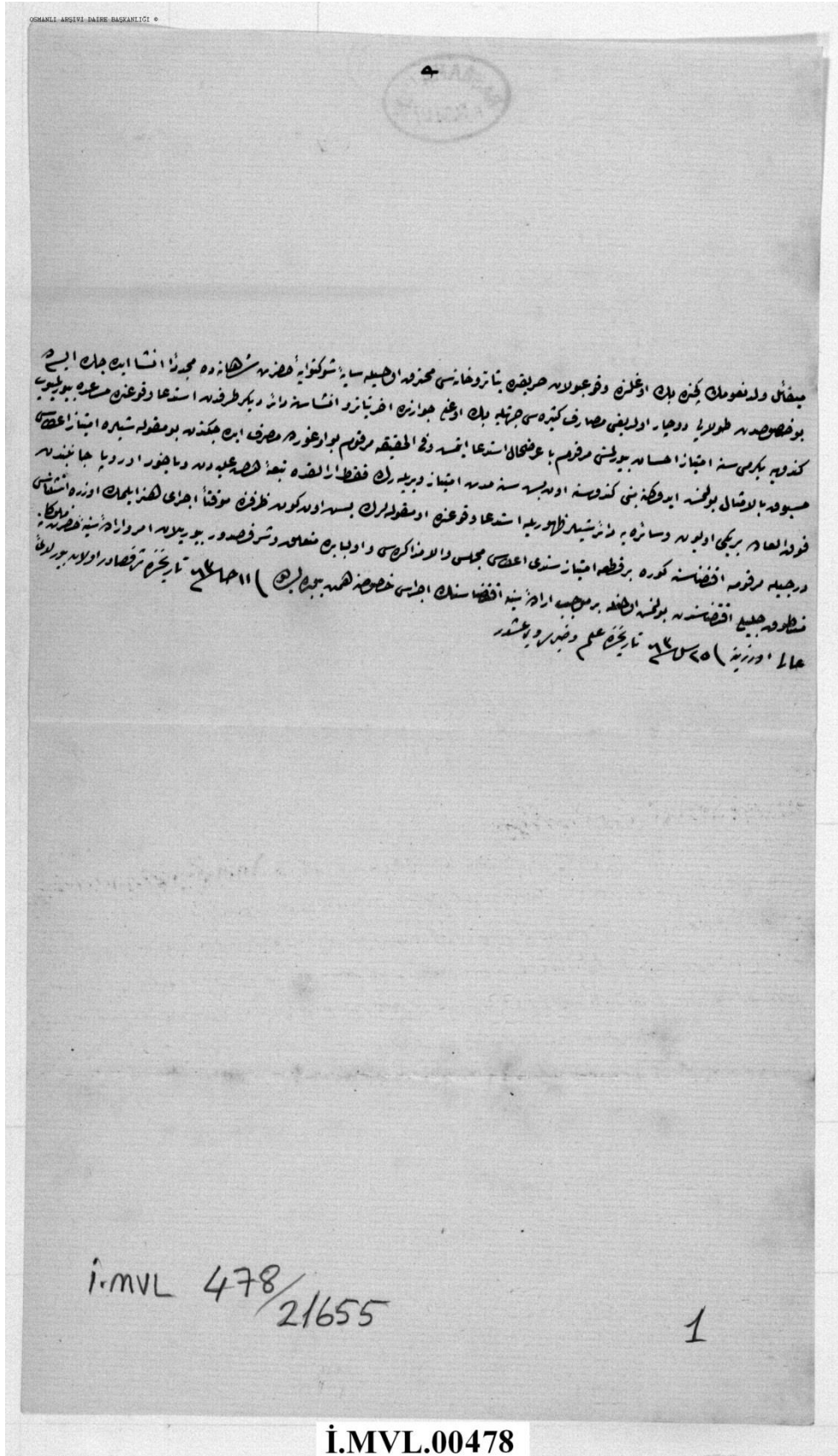
Naum tiyatrosu ile ilgili yapmış olduğumuz araştırmalarda Başbakanlık Osmanlı Arşivinde karşımıza bu tiyatroya verilen imtiyazla ilgili yazışmalara ulaşılmıştır. Sultan Abdülmecit dönemine ait olan bu evraklar, Tanzimat'tan sonra kurulan Meclis-i Vâlâ-yı

Ahkâm-ı Adliye ile yapılan resmi yazışmalarda Michel Naum'a ait tiyatronun yanması sonucu zor durumda olduğu anlaşılmaktadır. Bu belgelerde, resmi olarak ilk tiyatro faaliyetlerini gerçekleştirdiği belirtilen Naum Efendi'nin, tiyatro binasının geçirdiği yangın nedeni ile zor durumda olduğu ve tiyatrosuna sağlanan imtiyaz süresinin uzatılması hususları görüşülmüştür. Meclis-i Vala'da görüşülen bu hususlar son olarak Padişahın yüksek iradelerine sunulurken, 5 yıl daha imtiyaz süresinin uzatılması; Fransızca ve İtalyanca müzikli oyunların sahnelenebileceği yönünde karara bağlanmıştır. Bu evraklar, Abdülmecit dönemi Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılı anlamda sahne sanatlarının ne derece önemsendiğine dair resmi birer vesika niteliği taşımaktadır.



Belge 8: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 478 (Çevirisi için bkz. EK-1)





OSMANLI ARŞİVİ BAŞKANLIĞI



مضاف و در مضمون کتب این اعلان و فرجه در هر یک از اینها در هر یک از اینها در هر یک از اینها  
 بر وجهی که در طول این دو جا اولی و بعضی در هر یک از اینها در هر یک از اینها در هر یک از اینها  
 کتب دیگر که در اینها در هر یک از اینها در هر یک از اینها در هر یک از اینها در هر یک از اینها  
 مضمون با اوصالی بود که در اینها در هر یک از اینها در هر یک از اینها در هر یک از اینها در هر یک از اینها  
 فواید و نفعاتی که در اینها در هر یک از اینها در هر یک از اینها در هر یک از اینها در هر یک از اینها  
 در وجهی که در اینها در هر یک از اینها در هر یک از اینها در هر یک از اینها در هر یک از اینها  
 نظیر و جمیع اقسامی که در اینها در هر یک از اینها در هر یک از اینها در هر یک از اینها در هر یک از اینها  
 علماء و ذرین (۱۵) سالگی تا آخر عمر و غیره و غیره

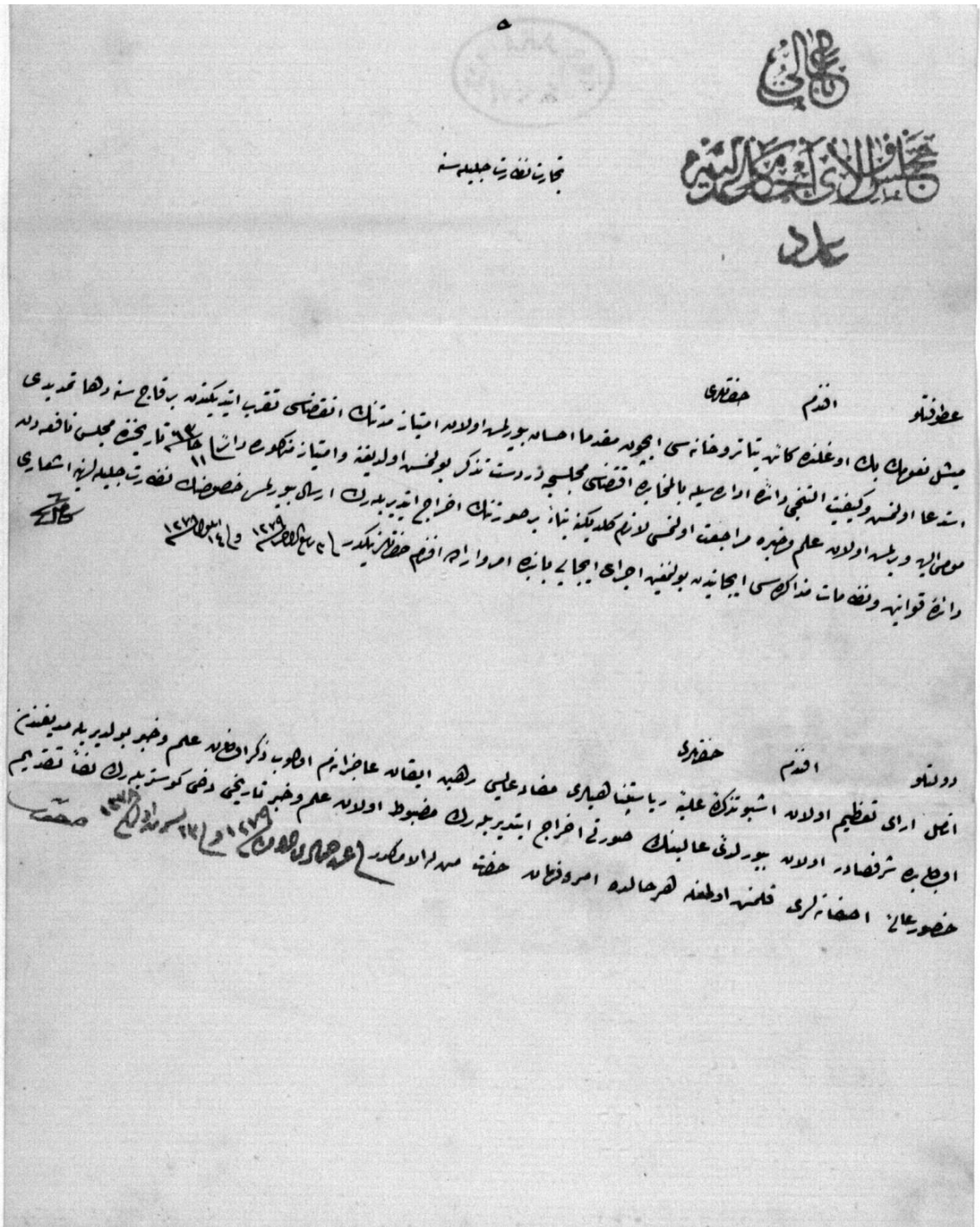
i.mvl 478/21655

1

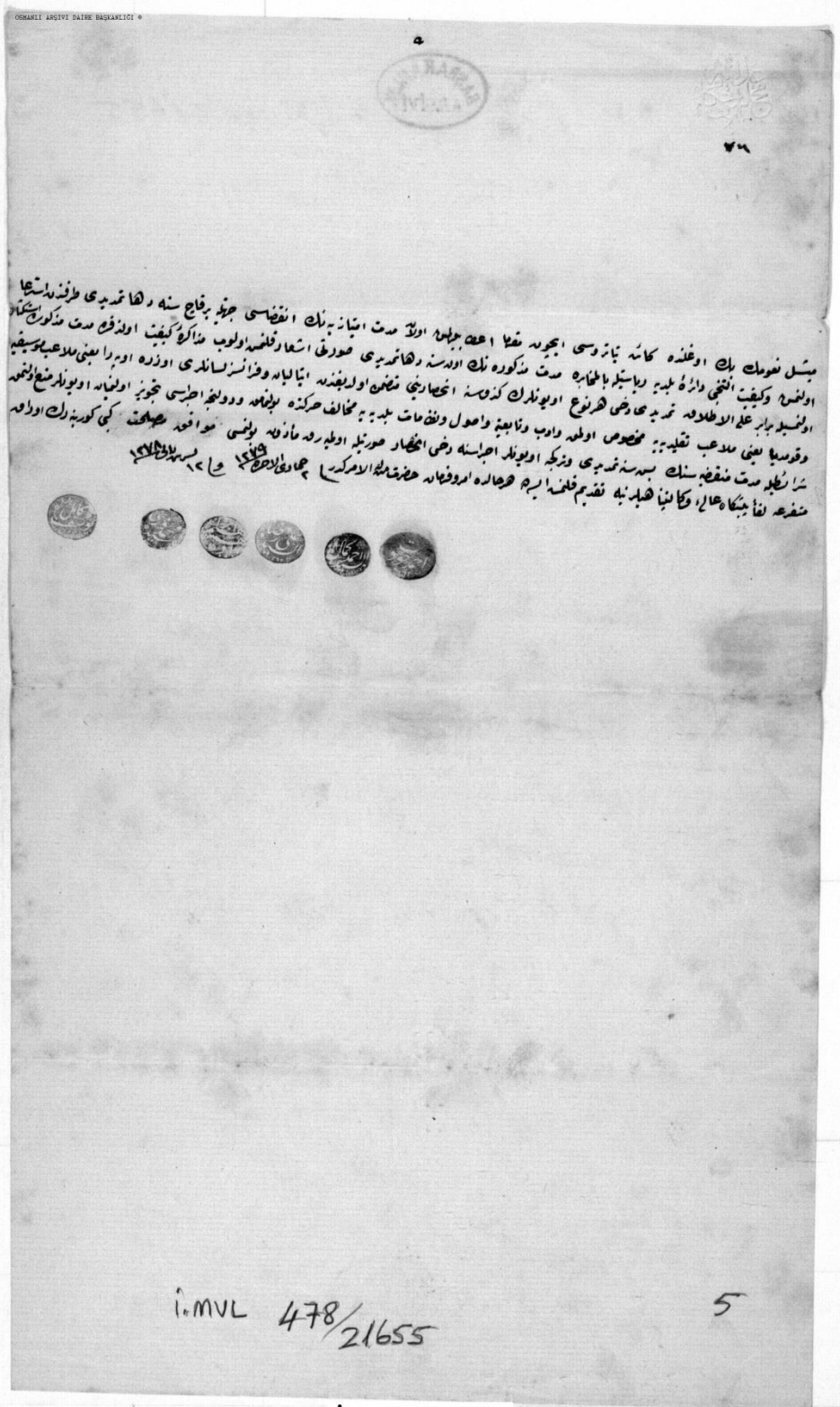
İ.MVL.00478

Belge 9: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 478 (Çevirisi için bkz. EK-2)





Belge 11: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 478 (Çevirisi için bkz. EK-4)



Belge 12: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 478 (Çevirisi için bkz. EK-5)

عظمتو انتم حضرتي مجلس وادى احكام عدليه قوانينه ووظامات دائره سنده قلمه انوب فظورعلا حساب بادستهي جويونه مجوده ملفوضيه برابر عرضيه وبقدم قلمانه معظم ماننده مستعاد اولينجي اوزره ميشل نعموك بك اوغليغ كانه تياروسي مجوده عقدا اعطا جويوسه اولاده مدت امتياز نك انقضاسي حريمه اوب ونايقته وصول ووظامات بلديه مخالف حركته بولمونه ودرولتو اجلسي تجوز اوغمانه اويونلر مع انجوه سكرانطيم مدت معظم نك بسنه دهها مخدري و تريكه اويونلر جايسته دهي انحصار حريمه اوليه روه مادونه اولسي تتركه وبقسمه روه اوليايج هر نوجوه امر وقرمانه اصابت نكاه حقيقتا جلايانا شرفشوح وصدور جويونلر اكاكوره حركت اولدنجي بيايد تتركه تياروي قريم فندى انتم انا

موتلمه جايك كوردو  
 ديسا نسبت قلمی اولدو ايتو اولك سیه عداوتنا هيدوم بارانیه عطفلا ونبورنه قلمی اولدو  
 قلمی بارانیه اولدي ودرله دونه نطقه نك تراكه قلمی اولدو اولك سیه عداوتنا هيدوم بارانیه عطفلا ونبورنه قلمی اولدو  
 دقي مادونه اولسي تتركه وبقسمه روه اوليايج هر نوجوه امر وقرمانه اصابت نكاه حقيقتا جلايانا شرفشوح وصدور جويونلر اكاكوره حركت اولدنجي بيايد تتركه تياروي قريم فندى انتم انا  
 ادرده مدتك عطفلا ونبورنه قلمی اولدو اولك سیه عداوتنا هيدوم بارانیه عطفلا ونبورنه قلمی اولدو  
 ادرده مدتك عطفلا ونبورنه قلمی اولدو اولك سیه عداوتنا هيدوم بارانیه عطفلا ونبورنه قلمی اولدو

i.MVL 478 / 21655

6

İ.MVL.00478

Belge 13: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 478 (Çevirisi için bkz. EK-6)

Buradan da anlaşılacağı üzere Osmanlıda dolayısıyla Türk tiyatrosunda batılı anlamda ilk müzikli temsillerin ortaya çıkması ve modern tiyatro anlayışının yerleşmesinde o dönemin azınlıkları olan Ermeniler oldukça önemli bir yere sahiptir. Naum Efendi bu anlamıyla modern Türk tiyatrosunun kurulmasına öncülük etmiş önemli şahsiyetlerden birisidir.

Bu alandaki öncü isimlerden bir diğeri Ermeni asıllı tiyatro yöneticisi Hagop Vartovyan namı değer Güllü Agop'tur. Güllü Agop, Tanzimat Dönemi'nin seçkin topluluklarından birisi olan Gedikpaşa Tiyatrosu bir diğeri adı Tiyatro-i Osman-i'nin en parlak dönemini yaşamasını sağlayan kişidir. Birçok ilkin yaşandığı bu toplulukta, ilk kez Türkçe oyunlar sahnelenmeye başlanmış, ilk kez Müslüman oyuncular tiyatro sahnesinde rol almış yerli ve yabancı pek çok temsil verilmiştir.

Gedikpaşa Tiyatrosu'nun konumuz açısından önemi, müzikli tiyatro anlamında pek çok ilkin yaşandığı bir topluluk olmasıdır. Bu tiyatro, birçok müzikli oyuna ev sahipliği yapmış Tanzimat Dönemi'nin en önemli sahnelerinden biri olmuştur. Ayrıca bu tiyatronun sahibi olan Güllü Agop, Türkçe oyun oynatılması konusunda ilk imtiyaz sahibi olan kişidir. Yapmış olduğumuz arşiv araştırmalarında İrade Sura-yı Devlet bölümüne ait olan evraklar içerisinde bu belgenin aslına ulaşılmıştır. Bu resmi belge aynı zamanda Güllü Agop'un her türlü rekabetten kurtulup güçlü bir pozisyona gelmesine yardımcı olmuştur. İlerleyen süreçte Güllü Agop bütün temsilleri tekeli altına alarak her açıdan avanaj sahibi olmuştur. Sevengil bu imtiyaz belgesinin alınış amacını şu şekilde açıklamaktadır:

Memlekette Batı örneğindeki tiyatroyu seyretme zevki henüz derecede yayılmamıştı. Güllü Agop giriştiği teşebbüse rakip çıkacak kimseler bulunabilirdi; onun gibi birkaç aktör daha bir heyet kurup Türkçe tiyatro oynamaya başlar, seyirci dağılır, temsil heyetlerinin hiçbiri esaslı bir kazanç sağlayamaz ve devam edemezdi. Güllü Agop, bu düşünce ile hareket ederek hem başladığı işi kökleştirmek, hem rekabetten kurtulup para kazanmak maksadıyla hükümete başvurmuş, Türk dilinde vodvil, komedi ve trajedi oynatma hakkının kendisine verilmesini istemiştir. Güllü Agop'a on yıl müddetli bir imtiyaz verilmesi uygun bulunmuş, bu suretle Gedikpaşa Tiyatrosunun durumu sağlamlaşmıştır. Gedikpaşa Tiyatrosu bundan sonra ilânlarının baş tarafına <<Hususi imtiyaz ile>> mânasına << bâ imtiyaz-ı mahsus>> sözlerini koymuştur (Sevengil, 1961, s. 63-64).



7	برنج و مرغ	۶۰	۲
۸	تخم مرغ	۴۰	
۹	قند	۳۰	
۱۰	زرد	۳۰	
۱۱	قند	۳۰	
۱۲	قند	۳۰	
۱۳	قند	۳۰	
۱۴	قند	۳۰	
۱۵	قند	۳۰	
۱۶	قند	۳۰	
۱۷	قند	۳۰	
۱۸	قند	۳۰	
۱۹	قند	۳۰	
۲۰	قند	۳۰	
۲۱	قند	۳۰	
۲۲	قند	۳۰	
۲۳	قند	۳۰	
۲۴	قند	۳۰	
۲۵	قند	۳۰	
۲۶	قند	۳۰	
۲۷	قند	۳۰	
۲۸	قند	۳۰	
۲۹	قند	۳۰	
۳۰	قند	۳۰	

İ.ŞD.00018

Belge 15: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 18 (Çevirisi için bkz. EK-8)



[Faint handwritten text, mostly illegible due to fading and bleed-through from the reverse side.]

معرضه  
انتم حضرتی  
در مسافت و بلاد ندره نیک اولردن اجراء بیجی نیارو او بوندی بچوهد علی غوی انباز اعطاسی خصصه راز شوری رونجهت عوی بسدره  
مضبوط و شرطه ای که عصبه و تقصیر قلبی فزکله فزاره نظر سوی ابلک اجری لعیات ایجی علی مملکات استبولک کلک برج و سکله به بعد داشته موجود اولرد  
نیار اولر بلک اعلی و طو حجازه طفر بلک بر مناسب بچند کتاریجی بی نیارو بیخو اولوب ذکر اولناه کلک یانا نیاروی بچوهد نفس در عمارت نوضه بی اولر  
مغضا و دیرین سه مولا و برین اولره انباز اولدند نه زیاده سی گذر اولد بتمیج برج در فسیح سه دهامی بولتیجی جهل بولک انقضاسنه اول  
استبول بی بچوهد سوی ایچ انباز اعطاسی و بر بچوهد سکله و بلک اعلی جهندی بچوهد سیرینه و استبول طیفی بچوهد دخی کلک بی نیارو سلک تقاضای  
مدت انباز بی نیارجهده اعتبار او زسه مدت سوی ایچ انباز اعطاسی و استبول و سکله بچوهد انباز ناچیزه مقبول اولور و زده نیارو استیاری و غلط  
و بلک اعلی و طو حجازه طفری بچوهد دخی بی باغ انباز رول اعتبار او چرسنه طفری بر نیارو کتاریجی سوی ایچ بچوهد اولوب بومده ایچ نیارو کتاریجی  
لیعایه در اولر ایچ هو انباز رول سافط اعلی و نیارو بچوهد انتخاب اولر بچوهد مملکله ترجه و با با نایف اولناه و بولر بلک اولر حاکومه اراشید بچوهد مال  
رخصه اولر بی لوجی بچوهد مدیج شرطه بچوهد بولر اولر بیغ و اولر بیغ و ساه ترکی اولره اجری لعیات ایجی کلک نیارو کلک کتاریجی داشته اولوب  
سوی ایچ بولک تویر بیغ اتر ترقی کتاریجی اولر بیغ دخی سهر اولر کتاریجی باز مذکور شرطه اعلی بچوهد سوی ایچ انباز اعطاسی و هبه سوغ سه جور اولر ایچ  
تدر و تار عالیک اصدار و اجاری ایجا بچوهد سهرمانت بچوهد نیاری و ضبط سیرینه جمیلینه دخی یار کیتیا و نسی حقیقه هر صورت اولر و نسی انباز  
جنازه تنهی ترشیغ و صدور جور اولر ایچ انباز رول سافط اعلی سادرت اولر بیغ ایچ تکرر تادی ترشیغ فکلی انتم (م. ۱۸۷۷)

م  
۱۰۵۸۱۸/۷۷۷  
3

İ.ŞD.00018

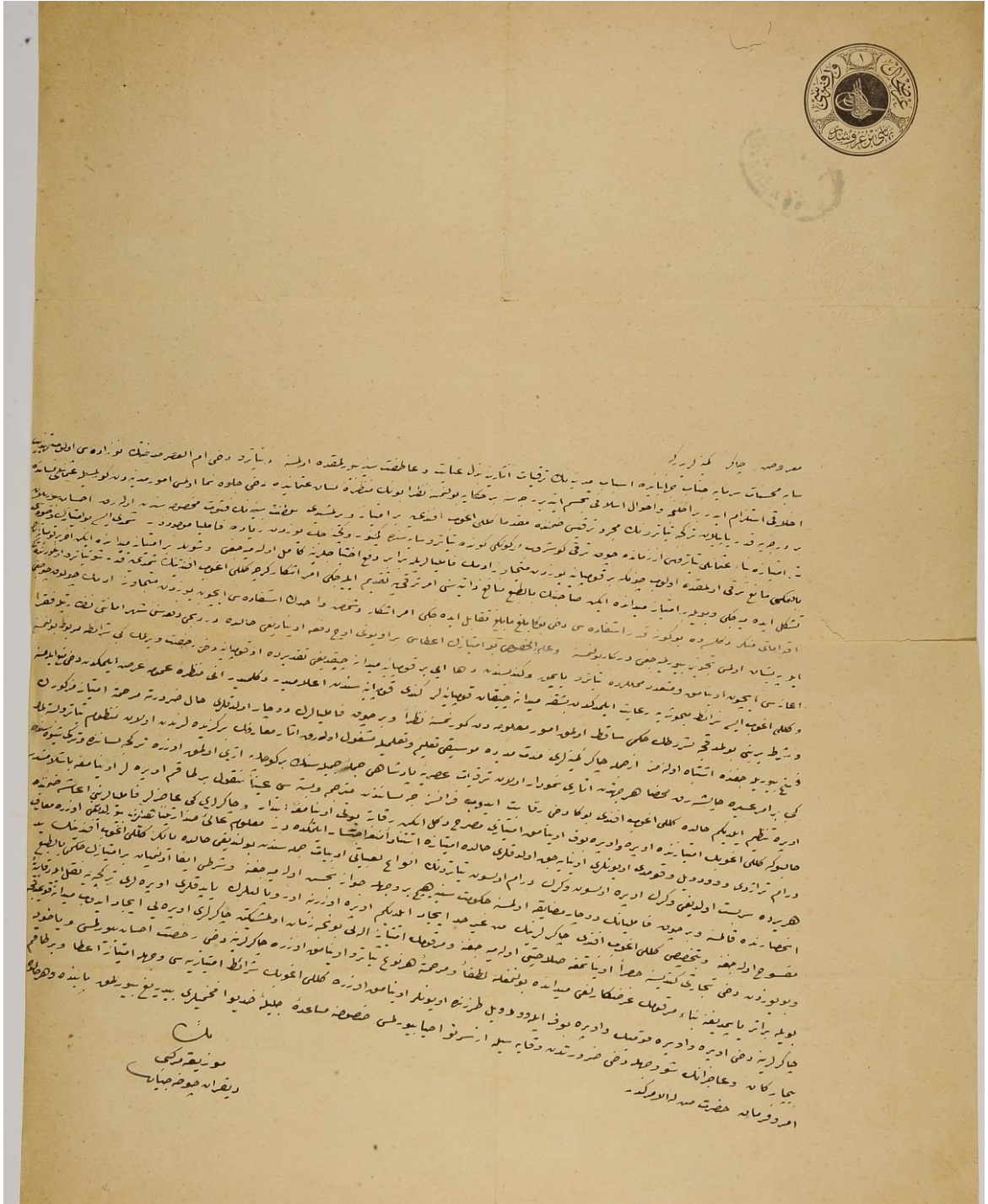
Belge 16: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 18 (Çevirisi için bkz. EK-9)

Bu belgelerden 15. belgenin 2. maddesi sadece Türkçe lisanında oynanacak oyunlara izin vermekte ve opera benzeri şarkılı ve müzikli oyunları kapsamamaktadır. Ancak bu maddenin getirdiği sınırlandırmaya kaşın Güllü Agop'un müzikli oyunlar üzerinde de imtiyaz sahibi gibi hareket etmesi müzikli tiyatroyla uğraşan başka isimlerle problemler yaşanmasına neden olmuştur. Sevengil, Gedikpaşa Tiyatrosunun 1874- 1875 yılı için bastırıldığı bir el ilanında temsil edilecek müzikli oyunların isimlerini şu şekilde belirtmektedir: “Operet ve vodvil: Arif Ağa, Telemak, Pamela, Değirmenci Kız, Bohemya Eşkiyaları, Biskali İşçileri, İtalya Köylüleri, Güzellik Kişi- zadeleri” (Sevengil, 1961, s. 82).

Görüldüğü üzere Güllü Agop, müzikli oyunları tiyatro repertuvarına alarak bu imtiyaz kapsamı dışında hareket etmeye başlamıştır. Burada dikkat çekici olan durum Tanzimat Dönemi'nde müzikli oyunların bir tiyatro için ne kadar önemli olduğudur. Çünkü artık seyirci özellikle müziğin kullanıldığı oyunlara daha fazla ilgi göstermektedir. Vakit gazetesinin 23 Temmuz 1875 tarihli sayısında Güllü Agop, tiyatrosunda oynanacak müzikli oyunlarla ilgili ilânda şunları belirtmiştir:

“ ...Salı, Perşembe, Cuma, Pazar akşamları Türkçe lisan ile opera, trajedi, dram, komedi, vodvil ve raksa dair hem eğlenceli ve tesirli hem de fikir ve ahlâkı süslemeye yarar faydalı ve latif oyunlar icra edileceği ilân olunur” (Sevengil, 1961, s. 94). Güllü Agop imtiyaz kapsamı dışında kalan müzikli oyunların da repertuvarına almıştır. Bu dönemde Güllü Agop'un karşısındaki en büyük rakip, besteci kimliği ile Tanzimat tiyatrosuna damgasını vurmuş olan Dikran Çuhacıyan'dır. Kendisi Güllü Agop'un böyle bir yetkilisi olmadığı gerekçesiyle Opera Tiyatrosu adında yeni bir topluluk kurmuştur. Çuhacıyan müzisyen ve besteci kimliği ile opera ve operet türü müzikli oyun temsil hakkının kendisine verilmesi gerektiğini iddia etmiştir. Verilen bu imtiyaz, tiyatro ve müzik tarihimiz açısından bir ilktir, çünkü daha önce Naum Efendiye ve Güllü Agop'a verilen imtiyazların kapsamında Türkçe müzikli oyun sergilenmesine yönelik bir iznin olmadığını görmekteyiz. Çuhacıyan'a verilen imtiyaz sayesinde artık Türkçe opera ve operet türü oyunların sahnelenmesi izin verilmiştir. Bu sayede Türkçe müzikli oyun alanında ciddi çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Dikran Çuhacıyan, müzikli temsillerin hem sergilenmesi hem de bestelenmesi açısından öncü bir isim olmuştur. İlk kez Türkçe Opera ve Operet sahnelenmesi izni resmi anlamda

Çuhacıyan'a verilmiştir. Aşağıda belirtilen belgelerde bu izinin ayrıntılı bir şekilde içeriğini görmekteyiz.



Belge 17: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 501 (Çevirisi için bkz. EK-10)



صورتی تکرار حساب و کتابی

9

مجلسه جادیه لیدرک

تاریخ اوله ده اهدای و تطبیح ایسمه اولدنی اوبرانک اجلاس ایچین موزیک معائن و بفرانه جوده حساب اقدی ایضاً اهداسه و اثر شورای دودنه مدور اولده اوزریم  
 مجلس مورثانه و نه تطبیح اولده نه مطبوعه مطرفنامه بابه نقاشیه قندی قذلقه مؤداسته معلوم ساین حساب کاتبه جوده جوری بعضی وجهه معالیم و بفرانک طبع بولدی  
 ایضاً اوبرا و اوبرا بوف و اوبرا فوسیه طریده ترقی ایله اجدادنه نعیانه محفل لوب عثمانی یا تروس صاحب ایضاً کلی اعرب اقدنک ایضاً طبع جوده  
 یا کذکدوستک تالیف و ترتیب ایچ جیم اوبرا انواع اوبونک شامل اولمه اوزره اولده سنده معزالیه و بفرانه ایضاً اهداس مجلس مکتوبه تذکره و ترتیب  
 فکمه و صورت مذکوره موافقه ایجاب صحت بولمیشیم ( ) اجزی اوقهس اراده علیه حساب حدیو عظیمه موقف اولمغه ایضاً اوزریم قهقهه معالیم اولمکه  
 ایچین اولدی و ایچین باده کجه

نه  
کجه

Belge 19: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 501 (Çevirisi için bkz. EK-12)

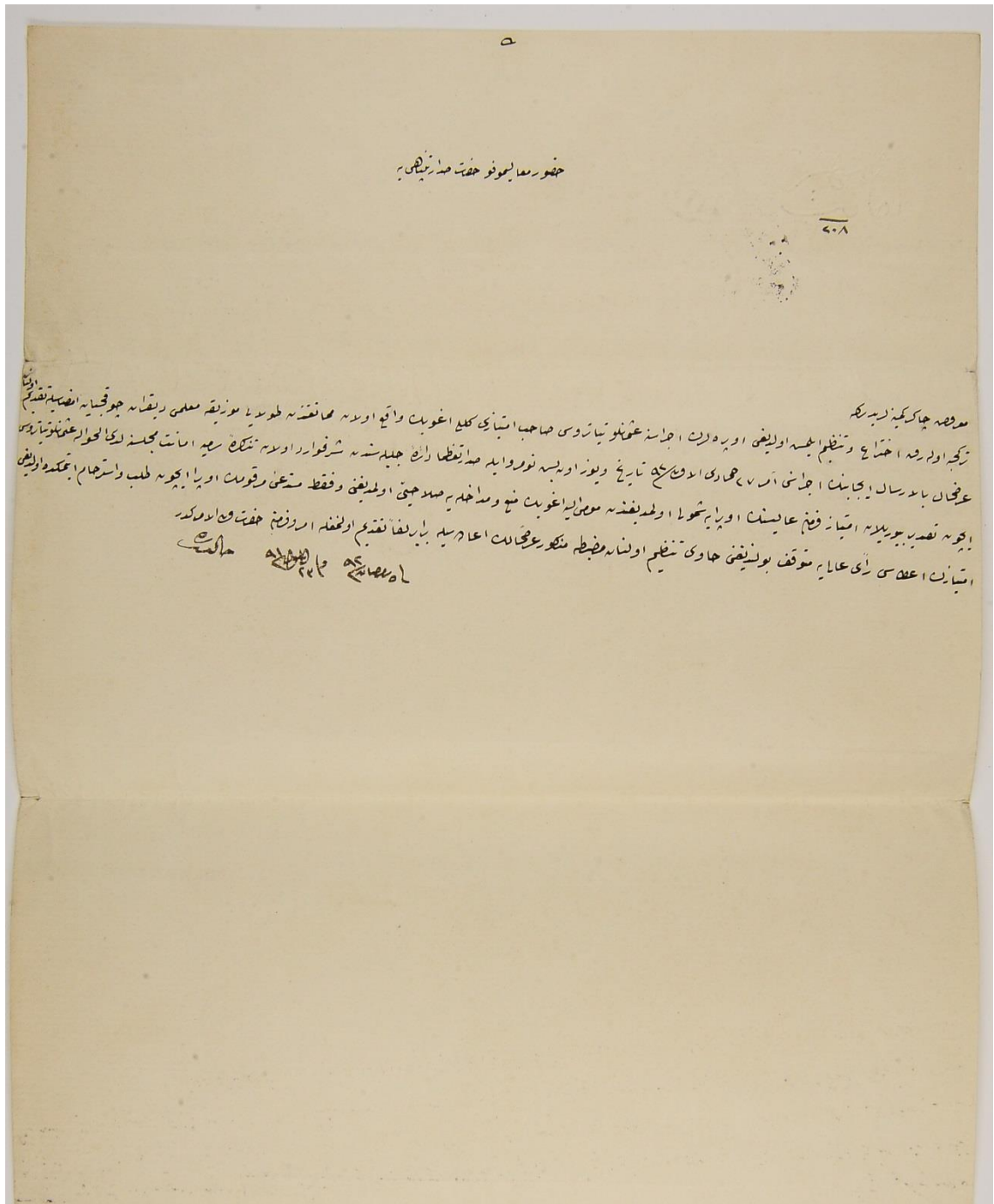
۷۸

زکوة اولادنه اخذاع وطلب المخرج اولادى اولادك اجرته عمى نازدى صاحبناى كللى اعوب انديك دفع اولادنه مانقدنه طولاي موسى نرى دغره حوض جابه  
 اضاهه فقيرم اولادنه عوخال اوزيه سفت ابده اربعا رله جوانا سرقات به سوج بالورد سواى دوله حواله جويده ذكره ايم امانت بلك نطقى نغرض  
 مانم دارك سنج دورا بلكس اولادنه لك الفراء نطقه نكوت به خلاصه مالك رقوم دغره اسلى شغلى كللى اعوب انديك وريده انبارك اولاد سوي اولادى حواله  
 موي اليه اورا اولادنه اولادنه وندركى اورا به موفى اولادنه بود حقدنه عدي موجب كورينده خده هر نوع ناز و اوساومه اوزيه ندونه دغرى نصف اعطى  
 وياضود اورا داورا نيمه واورا بون ايم وودون طرزك او بوتر اوساومه اوزيه اعوب انديك وريده سيات وبلادنه ساه زكى اوزيه درام زازى ووزى وودون  
 عبات بوته موي اليه اعوب انديك وريده انبارك اولادنه ساه زكى اوزيه درام زازى ايم اجرا ايد بلك او بوتره  
 او بوترى او بوترى اوزيه موي اليه اعوب انديك وريده انبارك اولادنه ساه زكى اوزيه درام زازى ايم اجرا ايد بلك او بوتره  
 ساه زكى اوزيه موي اليه اعوب انديك وريده انبارك اولادنه ساه زكى اوزيه درام زازى ايم اجرا ايد بلك او بوتره  
 اعوب انديك اجرا ايد بلكى بر بانه موي اليه اعوب انديك وريده انبارك اولادنه ساه زكى اوزيه درام زازى ايم اجرا ايد بلك او بوتره  
 انصافى لكى المذكوره اورا نغضه اولاد او بوترى مالىك موسفه ديك زيبه حيت اجرته سى اورا بام برك صفت حلت اولاد رواج بوته دردم رو بوته  
 اياى حيا ملك دغره حيد بوته بكونه زيات كورينه اولادنه وانبك وانبك طرز او بوترى ساه زكى اوزيه درام زازى ايم اجرا ايد بلك او بوتره  
 زيات بيه نازى دلانده مولى مولى بولندنه اسوا اورا انغلك بى اورا واورا بون واورا بون طرز او بوترى ساه زكى اوزيه درام زازى ايم اجرا ايد بلك او بوتره  
 انصافى ساه اولاد مع مانيه ساه رقوم نه موفقه كس ماسه دغره ايدك بعده ايد بون دغرى زيب وانبك ايم نياز لاكم كود ناليفانك وكر طرز نه  
 او بوترى اوزيه ريت ماسه ايم انبارك اعطى صويك بالنسب مستغنى مولى كس حيت اولادنه كيف او بوترى بليغ ويا نه قلندوه كللى اعوب انديك وريده  
 اولادنه ريت انبارك دردم ساه بى ادمه ساه مده بدم قرار دفع ناليف وزيب ايم حى اورا اولادنه ساه اولادنه ويزم وكر طرز نه اجرا ايد بلك اوزيه ندونه  
 انبارك اصاهه جويلى صونه موفق المخرج اولادنه موفقه ادمه عليه جويلى حاكمه ريت نكوت وشرائط نكوت ايم رقوم دغره انصافانه اولادنه دولاكه بيه  
 فمخج بظلمه انبارك اعطى نغذ بيم رقيه اعطى مومنه اوزيه سرقات ساه ساه ايان جويلى مفضله جانب اعطى عرصه شغلى نكوت اولادنه مومنه نكوت  
 فقيرم نكوت ايم اولادنه اوردونه حقت مده الامركه - ۷۸ صفحه ۸۴



Belge 20: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 501 (Çevirisi için bkz. EK-13)





Belge 22: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 501 (Çevirisi için bkz. EK-15)

Bu izinle birlikte Güllü Agop, gerçekten ciddi bir rakiple karşı kaşıya gelmiştir. Çünkü Agop o dönemde aldığı imtiyaz sayesinde çoğu yetkiyi kendi tekeli altında toplamış ve tiyatro temsilinde herhangi bir ciddi rakip ile karşılaşmamıştır. Çuhacıyan'ın gerekçeli başvurusu haklı görülerek Türkçe Opera ve Operet türü oyunların sahnelenmesi yetkisi kendisine verilmiştir. O dönem izleyicisinin müzikli oyunlara olan ilgisi göz önünde



bulundurulacak olursa, Güllü Agop ile Çuhacıyan arasındaki bu sürtüşme, Tanzimat Dönemi müzikli tiyatro tarihi açısından en önemli olay olarak değerlendirilebilir. Hayal Gazetesinde bu olayla ilgili basılan karikatür, bu çekişmeyi en iyi şekilde anlatmaktadır. Karikatüre baktığımızda, Güllü Agop'un elinde kendisine verilen imtiyaz belgesi, Çuhacıyan'ın elinde ise onun müzisyen, besteci kişiliğini tasvir eden kemanı ve yayı ile görmekteyiz. Hayal gazetesinde basılan karikatüre “Operet, tiyatro kavgası: Güllü Agop'un imtiyaz fermanı Çuhacıyan'ın sanatı” şeklinde bir isim verilmiştir (Sevengil, 1961, s. 308).



**Resim 9: Güllü Agop'un İmtiyaz Fermanı Çuhacıyan'ın Sanatı isimli karikatür (Sevengil, 1961, 308).**

Burada doğal olarak Çuhacıyan'ın müzisyen olması Güllü Agop karşısında kendisine oldukça büyük bir avantaj sağlamıştır. Çuhacıyan tiyatrosunda sahneleyeceği opera ve operet türündeki eserleri kendisi besteliyordu. Güllü Agop, Çuhacıyan'ın Türkçe opera ve operet sahnelemesine oldukça sert tepkilerle karşı çıkmasına rağmen, durum değişmemiş ve bu zamana kadar tekelinde tuttuğu tiyatro faaliyetlerinde artık rakipleri ile mücadele etmek zorunda kalmıştır.

Sevengil, Hayal gazetesinin 16 Temmuz 1874 tarihli sayısında bu olay şu şekilde aktarmaktadır:

Beyoğlu'nda Haçopolu hanında piyanocu Mösyö Adam'ın salonunda Türkçe opera yapılmıştır. Kırk elli talebe burada çalıştırılarak kedisine muzika dersi verilmektedir. Güllü Agop <benim imtiyazım var, eğer buna müsaade ederlerse hükümet aleyhine tazminat davası açarım> diyormuş; böyle bir hakkı yoktur. Aynı gazetede iki ay sonra bir haber daha çıkar; Beyoğlu'nda Hacapolu çarşısında Mösyö Adam'ın salonunda oyuz kişiden fazla talebeye Türkçe Opera öğretmekle meşgul olan muzika muallimi Dikran Çukacıyan Efendi'nin İstanbul'da bir Opera Tiyatrosu kurmak için müracaat ettiği ve kendisine hükümet tarafından izin verildiği işitilmiştir (Sevengil, 1961, s. 87).

Bu dönemde sırasıyla Naum Efendiye, Güllü Agop'a ve Çuhacıyan'a verilen izinler, tiyatro sanatının kurumsallaşması için devlet tarafından verilen ilk resmi belgelerdir. Görüldüğü üzere Türk tiyatrosunun şekillenmesi ve kurumsallaşmasında o dönemin azınlıkları olan Ermeni nüfusun katkıları oldukça önemlidir. Bu toplulukların Ermeni olması Türk tiyatrosu kapsamında değerlendirilmelerinin önünde bir engel değildir. İsmail Hâmi Danişmend'e göre, Tanzimat'tan sonra azınlıkların kurduğu tiyatrolar, Türkçe oyun temsil etmeleri ve o dönem Osmanlı İmparatorluğu'nun azınlık nüfusuna mensup olmaları nedeniyle, Osmanlı-Türk tiyatrosu kapsamına girmektedir (Danişmend, 1999, s. 40). Ayrıca Tanzimat Dönemi, yerli yazar ve bestecilerin müzikli tiyatro oyunlarına yöneldiği ve Batılı tarzda ilk müzikli tiyatro örneklerinin verdiği dönemdir.

### **1.3.1. Tanzimat Döneminin Müzikli Oyunları ve Bestecileri**

Tanzimat Dönemi, Batılı anlamda tiyatro faaliyetlerinin şekillendiği ve ilk örneklerinin verilmeye sergilendiği dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönem içerisinde müzikli oyunlar oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu durum daha öncede belirttiğimiz gibi geleneksel tiyatromuzun sunumunda müzik, şarkı ve dans gibi unsurların bulunuyor olmasına bağlanabilir. Müzikli oyunlara yabancı olamayan Türk seyircisi, Tanzimat Dönemi'nde karşılaştığı Batılı anlamda yazılan müzikli oyunlara oldukça rağbet göstermiştir. Dolayısıyla bu dönemde yerli yazar ve besteciler müzikli gösterilere önem vermiş ve bu alanda çok önemli örnekler üretmişlerdir.

### 1.3.1.1. Dikran Çuhacıyan

Daha öncede değindiğimiz Çuhacıyan, Tanzimat Dönemi'nin en önemli karakteri olarak karşımıza çıkmaktadır. Çuhacıyan'ın bestelemiş olduğu eserler bu dönem müzikli oyunlarının en seçkin örnekleri arasında yer almaktadır. Ermeni asıllı olan besteci, Osmanlı adına yurt dışında müzik eğitim almış, döneminin en iyi yetişmiş isimlerindedir. Pars Tuğlacı Çuhacıyan'ı şu şekilde tanıtmaktadır:

“Osmanlı uyruklu bir Ermeni besteci, müzikolog, orkestra yönetmeni, Türkiye’de çok sesli (polifonik) müziğin önderi, opera ve operet sanatlarının kurucusu olan Dikran Çuhacıyan, 1837’de İstanbul’da doğdu. Sultan Abdülmecid’in saatçibaşısı olan ve şarkı okuyan saatin türeticisi olan Kevork Efendi’nin büyük oğlu” (Tuğlacı, 1986, s. 123).



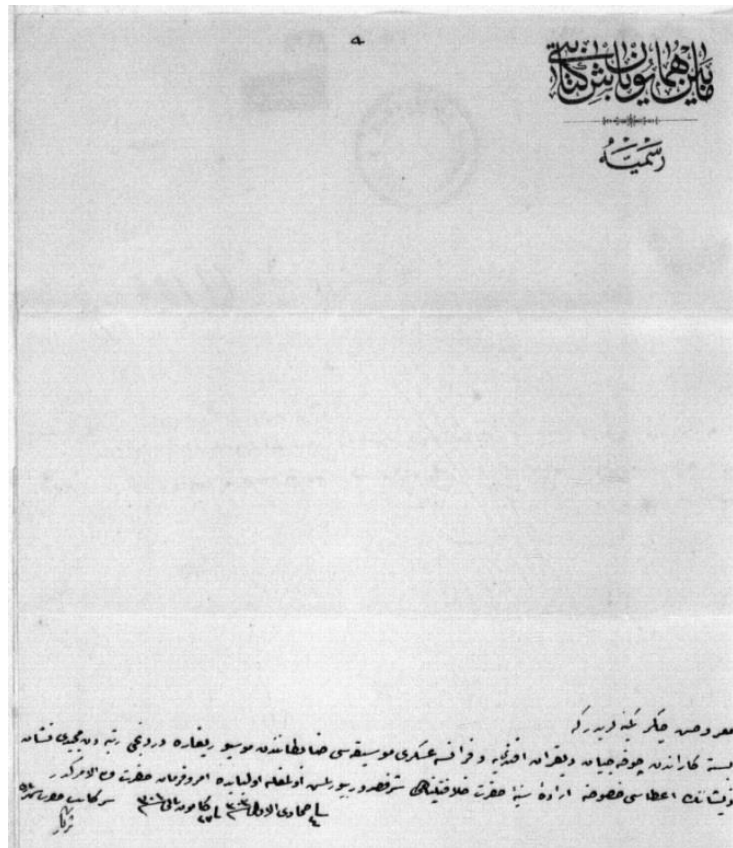
**Resim 10: Dikran Çuhacıyan (1837-1898) <https://es.wikipedia.org>**

Görüldüğü üzere Çuhacıyan, Sultan Abdülmecid’e ve saltanata yakın bir ailenin çocuğu olarak belli ayrıcalıklar elde etmiş olduğunu söyleyebiliriz. Bu ayrıcalık ileride onun Milano konservatuvarında eğitim almasına yardımcı olacaktır. O dönemin ihtiyaçları göz önünde tutulduğunda müzikli sahne eserleri yazacak besteci ihtiyacı, Çuhacıyan gibi bir ismin yurt dışında eğitim almasının en önemli sebebi olarak görülebilir. “Tanzimat’ın ilânından sonra memlekette esen bir batılılaşma havası estiğinden çok sesli musikiye karşı da büyük bir alâka uyanmış bulunuyordu” (Papazyan, 1975, s. 10). İşte bu akımın ve ihtiyacın bir sonucu olarak Dikran Çuhacıyan, Osmanlı adına eğitim almak üzere yurt dışına gönderilmiştir.

Gazimihal, Çuhacıyan'ın Osmanlı İmparatorluğu tarafından kompozisyon eğitimi almak üzere Milano'ya gönderilişini şu şekilde değerlendirmektedir, “Bir de Türkiyeli kompozitör yetiştirmek ihtiyacı o sahneli musiki tecrübeleri sırasında ister istemez duyulacaktı. Ne tekim kompozisyon öğrenip dönüşte Türkçe opera ve operetler yazması için Avrupa'ya giden Dikran Çuhacıyan'ın bu tahsili sarayca tensip edildiği ve Donizetti'nin memleketi olan Milano'ya gönderildiği söylenmektedir. İlk dersleri Donizetti'den almış ve ondan teşvik görmüş olabilir” (Gazimihal, 1939, s. 124).

Osmanlı tarafından tahsili uygun görülen Çuhacıyan, müzikli tiyatro tarihimiz için oldukça önemli eserlere imza atmıştır. Eserleri sadece yurtiçinde değil yurt dışında da seslendirilmiştir. Çuhacıyan o dönem Fransız basınında, Fransız opera bestecisi Offenbach'a benzetilerek Türk Offenbach'ı olarak adlandırılmıştır (Papazyan, 1975, s. 13).

Vural Sözer'in, Çuhacıyan'ın besteci kişiliği ile ilgili düşünceleri şu şekildedir: “Dikran Çuhacıyan Türk müziğini Batı orkestrasyonuna en iyi şekilde uygulayan ilk, parlak ifade kabiliyeti, devrine göre hayli ileri sayılabilecek müzik bilgisi sayesinde şöhreti yüz yıl önce hudutlarımızı aşmış ender bestecilerimizden biridir” (Pazpazyan, 1974, s. 15). Çuhacıyan'ın eserlerine baktığımızda ağırlıklı olarak müzikli sahne türü olan operet ve opera örneklerine rastlanmaktadır. Eserlerinin büyük bir çoğunluğunun o dönem içerisinde nota olarak basılması ve günümüze kadar gelebilmiş olması, Çuhacıyan'ın ne derece önemli bir besteci olduğunun göstergesi niteliği taşımaktadır. Çünkü o dönemin şartları düşünüldüğünde sergilenmiş olan pek çok müzikli oyun notası basılmadığı için günümüze kadar ulaşamamış ve bu oyunlar sadece isim olarak kalabilmiştir. Çuhacıyan göstermiş olduğu başarılarından ötürü dördüncü derece meci diye nişanı ile ödüllendirilmiştir. Evrakta adı geçen ve nişan ile ödüllendirilen Mösyö Rigara, muhtemelen o dönemin askeri bandosunda görevli olan yabancı subaylardan birisidir.



**Belge 23: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 977**

Mâbeyn-i hümâyûn

Baş-kitâbeti

Resmiye

Ma'rûz-ı çâker-i kemîneleridir ki

Bestekârândan Çukacıyan Dikran Efendi'ye ve Fransa askeri musıkası zâbitânından Mösyö Rıgara dördüncü rütbeden mecîdî nişân-ı zîşânının i'tâsı husûsuna irâde-i seniyye-i hazret-i hilâfetpenâhî şeref-sudûr buyrulmuş olmağla ol bâbda emr ü fermân hazret-i veliyyü'l-emrindir

Fî 4 Cemaziyelûlâ sene 303 fi 27 Kânûn-ı sâni sene 301

Ser-kâtib-i hazret-i şehriyârî bende Süreyyâ

Çuhacıyan'ın başka bir önemli başarısı, kendisine ait imtiyaz belgesinde belirttiğimiz üzere ilk kez Türkçe opera ve operet örneklerini sergilemiş olmasıdır. Bu durum Tanzimat Dönemi'nde müzikli tiyatromuz açısından bir ilk olma özelliğini göstermektedir. Çuhacıya'nın eserlerine bakıldığında ağırlıklı olarak müzikli sahne

eserleri üzerine çalışmalar yapmıştır. Fakat sadece beste çalışmaları bununla sınırlı değildir. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'nde kendisine ait Sultan II. Abdülhamid için bestelemiş olduğu bir marşın notalarından bunu öğreniyoruz.



**Nota 23: Dikran Çuhacıyan tarafından Sultan Abdülhamit için bestelenen (*Grande Marche*) marşın giriş bölümü. İNEK. Yer No: 781-209**

Daha önce görmüş olduğumuz gibi, bu dönemde yaşayan çoğu besteci gibi Çuhacıyan'ın da marş bestelemiş olması tesadüf olamaz. Muhtemelen Padişah'ın övgülerine mazhar olmak için yazılan marşlar dönem içinde oldukça rağbet ve itibar gösterilen çalışmalardır.

Dikran Çuhacıyan'ın eserlerine bakıldığında sahne eserlerinin yanı sıra, bestelemiş olduğu piyano parçaları, Ermenice şarkılar ve marşlar bestecinin ne kadar üretken olduğunun başka bir göstergesi niteliğindedir. Pars Tuğlacı, Çuhacıyan'ın konumuzla ilgili bestelemiş olduğu sahne eserlerini şu şekilde belirtmiştir:

**Opera ve Operet:** “1) Şair Evlenmesi (1874, Şinasi'nin iki perdelik müzik), 2) Mekteb Ustası (1874, opera- komik), 3) Mekteb Seyri (1874, 3 perde, 1 tablolu opera- komik) 4) Arşak II (1868, IV. Yüzyıl Ermeni Krallarından Arşak'ın yaşamını ve devrindeki olayları konu alan bu tragedya ilk kez tümüyle Erivan Devlet Operası'nda 1945'de sahneye kondu; eserin diğer adları: Canına kıyan Prens, Grand Opera, Olympia), 5) Arif'in Hilesi (1872, libretto: Ohannes Acemyan, ilk Türk opereti), 6) Köse Kâhya (1874, libretto: Karekin Riştuni), 7) Leblebici Horhor Ağa (1875, libretto: Takvor Nalyan, zamanının en popüler opereti.) 8) Zemire (1991,

libretto: Dikran Kalemciyan), 9) İndiana (1897, Bestesi Aleksandr Alberetto ile birlikte yapılmıştır.) 10) Aleksinaz (1876, Libretto: Edip Nazım Bey)” ( Tuğlacı, 1986, s. 136).

Bu sahne eserleri içerisinde Şinasi'nin şair evlenmesi, Türk tiyatrosunda yazılmış olan ilk eser olması açısından ayrı bir önem arz etmektedir. Metin And'ın Şair Evlenmesi isimli eser ile ilgili dönemin gazetesi *Journal de Constantinople*'de belirtilenleri şu şekilde aktarmaktadır:

İlk Türk oyunu olarak benimsediğimiz İbrahim Şinasi Efendinin Şair Evlenmesi komedyası Dolmabahçe Saray Tiyatrosunda oynanmak üzere İstanbul'da Fransızca çıkan bir gazetede şu bilgiyi buluyoruz. Paris'te uzun süre okuyan ve Meclis-i Maarif Âzası Şinasi Efendi en son Racine, Lafontanie, Moliere'den parçaları Türkçeye çevirdi ve çevrilerinde yetenek ve ustalık görüldü. Özünden şair olan bu genç yazar Sultanın özel tiyatrosunda oynanmak üzere güzel bir komedyaya yazmış bulunuyor. Oyunun adı Şair Evlenmesi'dir (And, 1972, s. 27).

Şair Şinasi Tanzimat'ta karşımıza çıkan önemli aydınlardan birisidir. Şinasi şair ve yazar olmasının yanı sıra, ilginç bir şekilde müzisyen kimliği de olan bir kişidir. Müziği bildiğini Refik Ahmet, eski eşi Nâvekter Hanım'ın anılarından şu şekilde aktarmaktadır:

<<Merhum musikiyi bilir miydi?>> Diye sorulan soruya; <<pek ziyade müzik bilgisi vardı, hatta pek çok şarkıları notaya almıştı; ben notayı kendisinden öğrendim.>>şeklinde cevap vermiştir. Nâvekter Hanım, eski kocasının hususi hayatını ve adetlerini anlatırken onun akşamları yarım saat kadar armoni çaldığını da söylemiştir. Şinasi edebiyat ile beraber musiki ile de meşgul bir sanatçıdır. Bu sözlerden nota bildiğini, şarkıları notaya aldığı, başkasına nota öğrettiğini enstrüman çaldığını öğreniyoruz; demek ki şair, gazete yazarı ve fikir adamı Şinasi aynı zamanda bir musiki icracısıdır. Şinasi'nin Şair Evlenmesi piyesinde fakir şair Müştak Bey, evleneceği kadına para, küpe, yüzük vesaire yerine yüz görümlüğü olarak bir şarkı hediye eder (Sevengil, 1961, s. 43).

Piyes esnasında hediye edilen bu şarkı Şinasi'nin kendi bestesi olup sözleri de kendisine aittir. Buradan da anlaşıldığı üzere Şinasi, kendi oyunlarında müzik besteleyebilecek kadar kabiliyetli ve müzik birikimi olan bir entelektüeldir. Oyunun müzikle birlikte temsil edilmesini göz önünde bulunduracak olursak, Tanzimat Dönemi'nde müzikli oyunların ne derece önemsendiğini görebiliriz.



**Nota 24: Şair Şinasi'ye ait bir şarkı (Sevengil, 1961, 298).**

Türk tiyatrosunun batılı anlamda yazılı ilk tiyatro eseri olarak kabul edilen, Şair Evlenmesi müzik ile sahneye konmuş bir eserdir. Bu eserin müziklerinde Şinasi'ye ait olan bir şarkının yanı sıra Çuhacıyan'da bu tiyatro oyunu için müzikler bestelemiştir. Çuhacıyan müzikli tiyatromuz açısından ilklere imza atmış bir isimdir. Kurmuş olduğu Osmanlı Opera Kumpanyası, tiyatro ve müzik tarihimiz açısından müzikli oyunların sergilendiği en önemli kurumlardan birisi olmuştur. Bu kurumun en önemli özelliği daha önce belirtmiş olduğumuz üzere, Çuhacıyan'a verilen imtiyaz sayesinde Türkçe müzikli oyun sergileme ayrıcalığına sahip tek kurumdur. Bu tiyatro topluluğunda Çuhacıyan'a ait en önemli eserler temsil edilmiştir. Pars Tuğlacı, Osmanlı Opera Kumpanyası'nın kuruluşunu ve temsil edilen ilk eserleri şu şekilde belirtmektedir:

Çuhacıyan, Yeğyazar Melikyan adlı varlıklı bir kişiden 1500 Osmanlı altınlık bir yardım sağlayarak Osmanlı Opera Kumpanyası'nı kurdu ve yerli ve yabancı eserlerle temsillerine Ramazan'da Beyazıt'taki askeri misafirhane (Harbiye Nezareti binası), bir ay içinde hazırlanan 800 kişilik tiyatro binasında başladı. Topluluğun yöneticileri Dikran Çuhacıyan ve Dikran Kalemciyan idi. Bu topluluk tarafından önce Çuhacıyan'ın <<Mektep Ustası>> adlı eseri sahneye konuldu. Daha sonra yine Çuhacıyan'ın Şinasi'nin <<Şair Evlenmesi>> için yazdığı iki perdelik müzik ile Türk yazarların librettosu üzerine bestelediği 3 perde ve bir tablolu <<Mektep Seyri>> adlı opera komiği temsil edildi (Tuğlacı, 1986, s. 125).



Çok çeşitli formlarda besteleri olan Çuhacıyan'ın asıl başarıya ulaştığı eserleri sahne müzikleridir. Çuhacıyan'ın sahne eserleri arasında notaları günümüze kadar ulaşabilen ve gerçek şöhretini kazanmasına vesile olan en önemli yapıtları, ilk Türk operası olarak adlandırılan Arif'in Hilesi daha sonra Leblebici Horhor Ağa ve Köse Kâhya'dır. Operaları arasında Arif'in Hilesi Çuhacıyan'ın tek başına bestelediği bir opera değildir. "Arif'in Hilesi isimli opera A. Alberetto ile Çuhacıyan'ın birlikte besteledikleri bir müzikli oyundur" (And, 1972, s. 422). Çuhacıyan'a ait olan sahne eserlerinin en önemli özelliği batı tarzı orkestra ile sergilenmiş olmalarıdır. Bu da dolayısıyla Çuhacıyan'ın eserlerindeki ustalıkla bestelenmiş çok sesli yapının bir göstergesidir. Çuhacıyan'a kadar olan dönemde, batılı anlamda yabancı bestecilere ait opera ve operet örneklerinin sahnelendiğini görebiliriz. Fakat Çuhacıyan oyunlarında yerli sayabileceğimiz konuları ve Türk müziğine ait olan dizileri de kullanarak evrensel anlamda başarıyla sentezlemiş ilk bestecimizdir.

Bu eserler içerisinde ilk Türk operası olarak kabul edilen Arif'in Hilesi, Güllü Agop ile Çuhacıyan arasındaki sürtüşmeye konu olan eserdir. Sevengil, Mecmua-i Maarif gazetesinin 61. Sayısında yayınlanan ihtar yazısını şöyle aktarmaktadır: "Arif'in Hilesi isimli eserin opera değil vodvil olduğunu iddia etti; bu cins eserleri oynatmanın kendi imtiyazına dâhil bulunduğunu, Çuhacıyan'ın bu eseri oynatamayacağını bildirdi" (Sevengil, 1961, s. 88).

Güllü Agop'un bu ihtar yazısı Çuhacıyan'ın kendisine ait Arif'in Hilesi isimli operasını sahnelemesine engel olamamıştır. Ayrıca eserin temsilinde gösterilen başarı dönemin gazetelerinden Hayal gazetesi şu şekilde değerlendirilmiştir:

Dikran Çuhacıyan tarafından kurulan Türkçe Opera Tiyatrosu hakkında bir vakitten beri gazetelerde gördüğümüz, bilhassa Courier d'Orient ve Levant Herald gazetelerinde okuduğumuz methiyeci yazılarla bir zat tarafından gönderilip gazetemize konulan varaklardaki övmeleri mübağâla saymıştık. Evvelki pazartesi akşamı bu tiyatro açıldı; icra olunan operayı gözümüzle gördük, şimdiye kadar yapılan metihlerde mübağâla olmadığını tasdik ettik. Hattâ hakikaten Avrupa muzikasıyla Osmanlı muzikası arasında olarak Türkçe opera icrası için pek güzel bir çığır açmış oldular; böyle bir eserin ihdasına muvaffakiyetlerinden dolayı Dikran Çuhacıyan Efendi ile Sinyor Alexandro Alberetto'yu tebrik eder, başarılar dileriz (Sevengil, 1961, s. 88).

Arif'in Hilesi isimli eser Çuhacıyan'ın en önemli eserleri arasındadır. Bu eseri özel kılan durum, elde etmiş olduğu başarının yanı sıra yazılmış olan ilk Türk opereti olmasıdır. Arif'in Hilesi isimli eser özellikle batılı anlamda müzikli sahne eserlerinin yerleşmesinde önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir. Metin And, Arif'in Hilesi'nin çok beğenildiğini ve 1884'te Tepebaşı Tiyatrosu'nda 277. kez sahnelendiğini aktarmaktadır (And, 1872, s. 424). Bir eserin 277 defa seslendirilmiş olması günümüz bakış açısından bakıldığında oldukça ciddi bir rakamdır. Bu durum Çuhacıyan'ın müzikli tiyatro alanında ne kadar başarılı olduğunu bir göstergesi niteliğindedir.



Nota 25: Dikran Çuhacıyan'a ait Arif'in Hilesi Opereti'nden "Sefa Geldiniz"

Çuhacıyan'ın Arif'in Hilesi isimli eserine, o dönem Baronyan tarafından Osmanlıca çıkarılan *Tiyatro Dergisi*'nin 60. sayısında şöyle yer verilmiştir:

“Müsâfirhâne-i askeride vâki Opera Tiyatrosu'nda işbu Cuma gecesi gâyet mükemmel sûrette Ârif'in Hilesi nâm opera mevki'-i icrâya konulacağından teşrife râğbet buyuracak ahbâbın kemal-i memnûniyet ve eğlenişten ağızları kulaklarına kadar varacağı mahsûsan tebşir ve i'lân kılınır” (Baronyan, 2013, s.606).

Buradan da anlaşılacağı üzere o dönem yayınlanan dergide halkın müzikli tiyatroya daveti ve özellikle Arif'in Hilesi isimli operetin başarılı bir eser olduğu belirtilmeye

çalışılmıştır. Arif'in Hilesi isimli eserin önemini Özgecan Karadağlı şu şekilde değerlendirmektedir:

“Arif'in Hilesi” müzikleri ya da konusundan ziyade, ilk müzikli Türk sahne eseri olması ve bu türde eserlerin yazılması ve oynanmasındaki öncü rolü açısından önemlidir. Güllü Agop'un elindeki imtiyaz sebebi ile 'müzikli' sahne eserlerine yönelen Çuhacıyan, Türkiye'nin, hem yaşadığı dönemini hem de kendinden sonraki dönemi operet ve opera çalışmalarının geleceğini değiştirmiştir.” (Karadağlı, 2006: 71-72)

Karadağlı'nın bu değerlendirmesi oldukça doğru bir değerlendirmedir. İlk operet olarak değerlendirilen Arif'in Hilesi elde etmiş olduğu başarı sayesinde sadece Tanzimat döneminde değil hem Meşrutiyet hem de Cumhuriyet Dönemi müzikli tiyatrosuna bir örnek teşkil etmiş ve özellikle Meşrutiyet Dönemi'nde de oldukça rağbet görmüş bir oyundur.

Çuhacıyan Arif'in Hilesi isimli eserinden sonra Alberetto ile birlikte Köse Kâhya ya da Köse Abdal olarak bilinen eserini bestelemiştir. Bu eser Arif'in Hilesi kadar başarılı olmamıştır. Metin And bu eserle ilgili düşüncelerini şu şekilde belirtmektedir:

İlk adı Köse Abdal'dı ve bestecileri Çuhacıyan ve Alberetto, librettosu Karakin Ruştini'nindir. Müziği üzerine bir eleştiri yazısı yazılmıştır. Bu yazıya göre müzik cümleleri çok kısadır, tartımlar çoğu kez bayağıdır, sık sık yinelemeler vardır; armonisi ilkeldir, perde çeşitlemesi hemen hiç yok gibidir. Ancak Çuhacıyan gene de iyi bir müzikçidir. Eserde müzik olarak köylülerin rondosu, Köse ve İbiş'in sancılanma ikilisi (tenor ve bas), 2. perdede eşek ikilisi, kavga korusu, 3. Perdede koronun yakarış müziği, dans ve bitiriş müzikleri başarılı bulunmuştur. Eserde budamalar yapılırsa Arif'in hilesi kadar başarılı olabileceği öne sürülmüştür (And, 1972, s. 424- 425).

Eser her ne kadar Arif'in Hilesi kadar başarılı olamamışsa da çok sesli tiyatro müziği anlamında tarihsel bir öneme sahiptir. Çuhacıya'nın en bilindik eserleri arasındadır.

کوسه کایا  
اوپریت

Keussé Kéhaya

Opéra Comique  
[du]

MAESTRO D. TCHOUHADJIAN  
pour Piano par  
VICTOR CALLEYA

EDITION  
S. CHRISTIDIS  
Grand' Rue de Péra 215  
CONSTANTINOPLE  
Imp. Turc.

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԿՈՄՍՏԱՆՍՆՈՎԻ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻ ԱՆՈՒՆՈՎ  
ՎԵՐՄԱՆ ԿՈՄՍՏԱՆՍՆՈՎԻ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻ ԱՆՈՒՆՈՎ  
ՎԵՐՄԱՆ ԿՈՄՍՏԱՆՍՆՈՎԻ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻ ԱՆՈՒՆՈՎ  
ՎԵՐՄԱՆ ԿՈՄՍՏԱՆՍՆՈՎԻ ԿՈՆՍԵՐՎԱՏՈՐԻ ԱՆՈՒՆՈՎ

KEUSSÉ KÉHAYA  
OPÉRA COMIQUE  
du M<sup>r</sup> D' TCHOUHADJIAN

Arrangé pour Piano par  
VICTOR CALLEYA

Moderato.

PIANO

ԳԼՕՍԷ ԳԼՂԵԱ

Երկրորդ թուրք օրեակեր, ծախազրուած 1873 ին, Լիպ-  
ոէթթօն գրած է զերասան Գարեգին Ռչումի: 1950 ին Հա-  
յերէն լեզուով ներկայացուեցաւ, Իսթանպուլի մէջ, «Էկկա»  
Թատրախումբին կողմէ:  
Արմէն Գարեանի կողմէ Հայացուելով 1968 թը -  
ւակունին, Պէյրութի Հայ Երիտասարդաց Ընկերակ -  
ցութեան նախաձեռնութեամբ «Չուարթ» անունով  
ընժադրուեցաւ, & Թէպէրը տիւ Լիպանի մէջ:

**Nota 26: Dikran Çuhacıyan Köse Kâhya Opereti'nin giriş bölümü. (Papazyan, 1986, 31-32)**

Çuhacıyan'ın en başarılı müzikli tiyatrolarından bir diğeri ise Leblebici Horhor Ağa isimli eseridir. Bu eser dönemi içerisinde oldukça popüler olmuştur. Çuhacıyan ismi anıldığında ilk akla gelen eser Leblebici Horhor Ağa isimli eserdir. Leblebici Horhor Ağa sadece yazıldığı dönemde değil ilerleyen süreçte de popülerliğini korumuş ve Çuhacıyan ismini müzik ve tiyatro tarihinde oldukça saygın bir yer taşımıştır. And bu eserle ilgili görüşünü, “Çuhacıyan'ın her çağda tutulan, sevilen eseri Leblebici Horhor Ağa olmuştur” şeklinde belirtmektedir (And, 1972, s. 427). Eserin en güzel şarkılarından biri olan *Bahar Geldi Gül Ah Oldu Yaz* isimli şarkısının Çuhacıyan'a ait el yazması notalarına TRT Türk Müziği Arşivi'nde yaptığımız araştırmalar sonucunda ulaşılmıştır. Aşağıda notalarını vermiş olduğumuz Leblebici Horhor Ağa isimli eserden nihavent makamında yazılmış olan *Bahar Geldi Ah Oldu Yaz* isimli şarkının yıllar sonra bile unutulmadığını Burhan Arpad nostaljik bir anlatımla dile getirmektedir:

Oya gibi ince kayıklarda yaşmak altından gözler süzüp canlar yakan hanımlar, kıyıda bıyık buran leventler, yamacın bahar çiçekleri de yok. Kâğıthane çayırı ve Kâğıthane deresi, divan edebiyatı antolojilerinde, Nedim'in şarkılarında ve gazellerinde bile çoktan soldu; ama on sekizinci yüzyıl Kâğıthane'si, bütün rengi ve masal yanlarıyla, Leblebici Horhor Opereti'nin hepsi birbirinden yumuşak,

uyuşumlarla dolu ezgilerinde ve o günlerin tazeliğinde yaşıyor. Bahar geldi, ah oldu yaz, bülbül güle eder niyaz... (Arpad, 1964, s. 23).

**Nota 27: Dikran Çuhacıyan Leblebici Horhor Ağa Opereti'nden "Bahar Geldi Ah Oldu Yaz"**  
TRTTMA. Def. No. 269 Eser. No:6

**Nota 28: Leblebici Horhor Ağa Opereti'nden Büyük Vals bölümünün başlangıç bölümü. İONEK.**  
Yer No: 781-68

**Potpourri oriental**  
Sur les motifs choisis de l'opérette  
**Leblébidji Hor-hor agha**  
de  
MAESTRO D. TCHOUHADJIAN  
pour Piano par  
**J. ASSADOUR.**  
OP 5

Propriété de  
**H. ARAMIAN & C<sup>ie</sup>**  
34 Grande rue Hamade  
STAMBOULE.

**Potpourri orientale**  
de Leblébidji.  
J. Assadour.

**Allegro vivo.**  
PIANO.  
*f*  
*ritard.*  
*con primo*  
*pp*  
*f*  
*meno mosso*  
*esec.*  
*ben marcato*  
*pluissentando*

**Nota 29: Leblebici Horhor Ağa Opereti'nden Oryantal Potpuri bölümünün başlangıcı. İÜNEK. Yer No: 781-210**

A SON FRÈRE HRANDE ASSADOUR

**Leblébidji-Quadrille**  
Sur les motifs de l'opérette  
**LEBLÉBIDI HOR-HOR AGHA**  
DE D. TCHOUHADJIAN  
Arrangé pour Piano  
par  
**J. ASSADOUR.**  
OP 4.

Propriété de  
**H. ARAMIAN & C<sup>ie</sup>**  
34 Grande rue Hamade  
STAMBOUL.

**Leblébidji Quadrille.**  
T39  
par J. Assadour.

**PANTALON.**  
N<sup>o</sup> 1.

**Nota 30: Leblebici Horhor Ağa Opereti'nden Leblebici Dansı bölümünün başlangıç bölümü. İÜNEK. Yer No: 781-210**

Belirtmiş olduğumuz bu üç eserin dışında Çuhacıyan'ın ilk müzikli sahne eseri Olimpia olarak da bilinen II. Arşak ve son eseri Zemire'dir. Sarkis Tütüncüyan bu eserlerle ilgili düşüncelerini şu şekilde belirtmektedir:

İlk eseri olan II. Arşak (Olimpia) dört perdelik bir operaydı. II. Arşak, ilk kez Naum Tiyatrosu'nda sahnelendi ve büyük başarı kazandı. Olimpia, kısa bir süre sonra Napoli ve Viyana'daki müzikhollerin repertuarına da girince Çuhacıyan Avrupa müzik çevrelerinde de tanındı ve takdir edildi. Çuhacıyan'ın son eseri mitolojik bir operet olan Zemire ilk kez 1892'de Pera'da Concordia'da Benettie'nin Fransız ekibi tarafından; daha sonra ikinci kez 1894'te Fransız Yeni Tiyatrosu'nda sahnelendi. Çuhacıyan ikinci gösterim için bazı değişiklikler yaptığında çok büyük başarı kazanamadı. Usta, bu eserine özel bir sevgi ile bağlıydı. Şöhretini daha yükseklere çıkarabilmek için güzel sanatların başkenti Paris'e gitti. Ama Paris'te hayal ettiği başarıya ulaşamadı (Tütüncüyan, 2008: 56-57).

Dikran Çuhacıyan, eserlerinin büyük bir çoğunluğunu müzikli tiyatro alanında yazmış ve ilklere imza atmış bir bestecidir. Onun kaleminden çıkan Arif'in Hilesi ve Leblebici Horhor Ağa isimli eserleri hem yaşadığı dönemde hem de ölümünden sonra popülerliğini korumayı başaran başyapıtlarıdır. Özellikle sahne müziği alanında yaptığı çalışmalar dönemi içerisinde ve kendisinden sonraki dönemlerde takdir toplamış ve örnek alınmıştır. Türk operetinin kurucusu olan Çuhacıyan Türk müziğinin zenginliklerini Batı müziği teknikleriyle harmanlamayı amaçlamış ve bu konuda kısmen başarıya ulaşmıştır. Pars Tuğlacı'nın Çuhacıyan'ın besteciliği ile ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmektedir:

Çuhacıyan, Tanzimat'la Batıya yönelen müzik hareketine ışık tutmuş bir sanatçıdır. XIX. yüzyılın ikinci yarısında Türkiye'de benimsenmeye başlanan çoksesli (polifonik) müziğin önderi ve Türkiye'de ilk opera ve operet bestecisi olmuştur. Doğu musiki çevrelerinde, Doğu'nun musiki motiflerini Batı müziği ile kaynaştırıp Batı orkestrasyonuna uygulayan ilk besteci olmakla birlikte parlak yeteneği, güçlü kişiliği, devrine göre oldukça ileri sayılabilecek müzik bilgisi sayesinde ünü yüzyıl önce Türkiye sınırlarını aşmış, Türkiye'nin bağrından kopan ender bestecilerden birisidir (Tuğlacı, 1986, s. 129).

Yılmaz Öztuna'nın, Çuhacıyan'ın besteciliği ve bestelediği eserlerdeki çok sesli üsluba ilişkin değerlendirmeleri ise konuya farklı bir bakış açısından yaklaşmaktadır:

“Çuhacıyan’ın eserleri çokseslidir ve zamanında büyük rağbet görmüş, operet şeklinden Türk halkı çok hoşlanmıştır. Polifonisi basit, orkestrasyonu ibtidâî ve tekniği kusurlu olan Çuhacıyan’ın operetlerine melodiyi hâkim kılma tamâyülü vardır. Melodiye verilen bu ehemmiyetin de, Türk halkının çok sesliliğe alıştırmak için olduğu muhakkaktır” (Öztuna, 1990). Öztuna’nın bu değerlendirmesinde Çuhacıyan’ın eserlerinin basit ve ilkel olduğundan bahsedilmekte ve Türk halkının anlayabileceği ezgisel yapının ön planda olduğu çok seslilik anlayışının benimsendiği belirtilmektedir. Bu yorumda kısmen katılabileceğimiz yerler olmakla beraber, Çuhacıyan’ın bestelerinin Türk müzik tarihinde çok sesli sahne müziği açısından ilk örnekleri teşkil ettiğini, eserlerindeki sadeliğin ve melodik yapının ön planda olduğu çoksesli anlayışın o dönem içerisindeki koşullar göz önüne alınarak değerlendirilmesinin daha sağlıklı olduğu kanısındayız. Ayrıca Öztuna’nın belirttiği üzere Türk halkının çoksesli müziğe alıştırılmasının da bir amaç olduğu düşünülebilir.

Oyunları içerisinde Leblebici Horhor Ağa daha sonraki dönemlerde sinemaya uyarlanarak filmi çekilmiştir. “Eser 1923 yılında Muhsin Ertuğrul yönetiminde Leblebici Horhor adıyla Kemal Film Kurumu tarafından filme alındı. Filmde, operetin entrikasının oldukça bayağı biçimde verilmiş olmasının ve orkestra eşliğinde yer yer operet müziği sunulmuşsa da, bu tutumla hiçbir zaman sahnedeki canlı operetin bıraktığı izlenim sağlanamamıştır” (Tuğlacı, 1986, s. 139-140).

Filmi çekilen Çuhacıyan’ın Leblebici Horhor Ağa isimli eserinin yıllar sonra Ses Sineması’nda Arslan Opereti isimli topluluğun 1962 yılında sahnelenen temsili ile ilgili Burhan Arpad’ın anıları şu şekildedir:

Türk müzikli tiyatrosunun ilk ustası, en ünlü eseri ile geçen akşam, İstanbul’luları yine büyüledi. Bu unutulmaz geceyi başaran sanatçılar, genç amatörler. İstanbul Şehir Operası solistleri, gerekli bir yolu açtılar. Çoksesli müziğin yavaş yavaş yayıldığı, opera sahnelerinin sayısının artmaya başladığı Türkiye’de, klâsik operetin önemini hatırlattılar. Hem de güç bir sanat kolunun yüzyıla yaklaşan bir geçmişte başarmış olan ilk Türk müzikçisi Çuhacıyan’ı ele alarak. Arslan Opereti, bu güzel yolda yürümeli ve ilk gecenin denemesinden de yararlanıp, Leblebici Horhor’u sık sık oynamalıdır (Arpad. 1962, s. 63-64).

Arpad’ın anılarından öğrendiğimiz üzere yıllar sonra bile Çuhacıyan Leblebici Horhor isimli eseri ile çağının ötesine geçmiş kalıcı eserler üretebilmeyi başarmış bir isimdir.



Ölümünden önce sıkıntılı günler geçiren Çuhacıyan 11 Mart 1898 yılında İzmir’de vefat etmiştir ve mezarı İzmir Ermeni mezarlığındadır.

### 1.3.1.2. Kemani Ali Haydar Bey

Kendisi hakkında çok az bilgi sahibi olduğumuz Ali Haydar Bey, marş ve şarkı bestelemenin yanı sıra operet alanında ilgi duymuş ve bu türde de eserler vermiştir. Haydar Bey’in konumuz açısından önemi, ilk operet besteleyen Türk besteci olmasıdır. İlk Türk operetini Çuhacıyan’ın bestelediğini belirtmiştik ama Türk bir besteci tarafından ilk operet besteleyen isim Kemani Ali Haydar Bey’dir. Haydar Bey operetlerinin tamamını yerli konular üzerine yazılmış piyesler için, Türk müziği form, makam ve dizilerini kullanarak bestelemiştir. Türk müziği bilmenin yanı sıra batı müziğinde de oldukça birikimli olduğunu Refik Ahmet Sevengil, şu şekilde aktarmaktadır: “Haydar Bey alafranga musikide, bilhassa kompozisyonda yedi tûla sahibi idi: alaturka nağmeleri alır, armonize ederdi” (Sevengil, 1961, s. 105).

Daha önce müzikli tiyatro alanında çalışan isimlerin ağırlıklı olarak Osmanlı İmparatorluğu’ndaki azınlıklardan ve yabancı kumpanyalardan oluştuğunu görmekteyiz. Kemani Haydar Bey’le birlikte Türk bestecilerinin de ilerleyen süreçte müzikli tiyatro alanına yöneldiğini söyleyebiliriz.



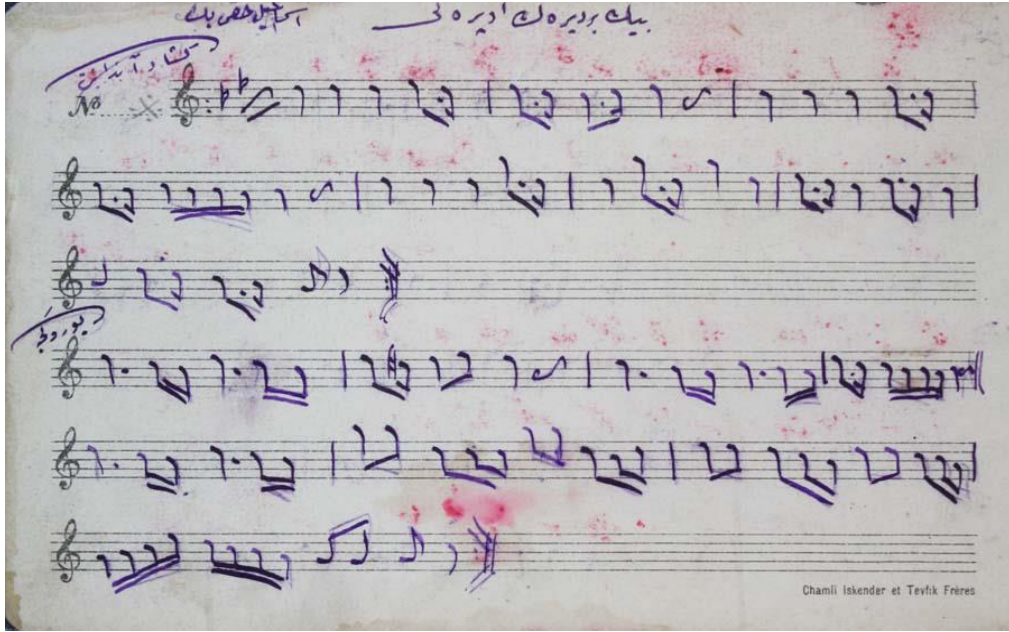
Resim11: Kemâni Ali Haydar Bey (1846-1904) (Celâl, 1932, 7).

Haydar Bey ile ilgili en ayrıntılı bilgiyi Musahipzade Celâl'in Darülbedayi dergisinde yayınlanan "*Bizde İlk Operet Bestekârı*" isimli yazısında görmekteyiz. Bu yazıda Haydar Bey ile ilgili şu bilgilere yer verilmiştir.

Bestekâr kemani Haydar Bey 1262 senesinde tevellüt etmiştir. 1330 senesinde vefat ederek Üsküdar Karaca Ahmet'te Selimiye dergâhı karşısına defnedilmiş ise de taşı kaybolmuştur. Muzika binbaşılığından mütekaittir. Evvela Ahmet Midhat Efendi'nin Çengi piyesini bestelemiş ve müteaddit defalar Gedikpaşa Tiyatrosunda oynanmıştır. Sonra Pembe Kız operetini bestelemiş bu da tiyatrolarda müteaddit defalar oynanmıştır. Bunlardan başka Allâk Kız, Sigorta, Binbirdirek isimindeki operetleri bestelemiş ise de bunlar oynanamamıştır. Muhacirler ve Macaristan marşları vardır. Macaristan Marşı matbudur. Mumaileyh eserlerini sırf alaturka musikisi üzerine bestelemiştir. Kerimesi Rifkat Hanım teknil notalarını merhum aktör Fehim Bey'e teslim etmiş o da bunları merhum Manakyan'ın oğluna vermiştir (Celâl, 1932, s. 7).

Bu yazıda Haydar Bey'in doğum yılı ve ölüm yılı Rumi takvime göre verilmiştir. Haydar Bey'in doğum ve ölüm yılları Milâdi takvime göre 1846-1904 tarihlerine karşılık gelmektedir. Öztuna Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi'nin I. cildinde Haydar Bey ile ilgili şu bilgilere yer vermiştir: "Kemani Haydar Bey küçük yaşlarda Muzika-yı Hümayun'a girdi. Batı ve Türk musikisi öğrendi. Keman ve Flüt çalıyordu. Zamanla Binbaşı, Muzika-yı Hümayun'da ser-muallim, hatta II. Abdülhamid'e mâbeynci oldu. Genç yaşında emekliye ayrıldı" (Öztuna, 1990).

Kemani Haydar Bey'in müzikli tiyatro alanında yazmış olduğu eserlere ilişkin yapmış olduğumuz arşiv ve kütüphane taramalarında besteciye ait Binbirdirek Opereti'nin nota örneklerine ulaşılmıştır.



**Nota 31: Kemani Haydar Bey'in Binbirdirek Opereti'nden bir bölüm. TRTTMA. Def. No: 398- Eser No:53**

Bu dönemin önemli yazarlarından olan Ahmet Midhat müzikli oyunlar konusuna oldukça ilgi duymuştur. Gerek yapmış olduğu opera ve operet çevirileri gerekse kendi yazmış olduğu oyunlarda müzikli türlere önemli katkı sağlamıştır. Bir entelektüel olarak Ahmet Midhat Efendi tarafından çevrilen bazı operalar şunlardır: “Ahmet Midhat Efendi'nin Fransızcadan dilimize çevirmiş olduğu *La Dame aux Camelias* Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Mınakyan tarafından sahneye konmuştu. *Çin'de Seyahat* isimli operet de Yıldız Tiyatrosu'nda yabancı dilde oynanmıştır; eser sonra Ahmet Midhat Efendi tarafından Türkçeye çevrilmiştir” (Sevengil, 1962, s. 143- 149).

Ahmet Midhat'ın *Çengi* isimli eseri, müziklerini Kemani Haydar Bey'in bestelediği dönemin önemli müzikli tiyatro örneklerindedir. Ne yazık ki bu oyunun müzikleriyle ilgili her hangi bir basılı nota örneğine ulaşamadım. Fakat aktör Fehim Efendi'nin o dönemde kendisinin, Ahmet Midhat Efendi ve Ali Haydar Bey'in *Çerkes Özdenleri* oyununun temsilinden sonra yaşadıkları ile ilgili aktardıkları oldukça ilginçtir:

1884 yılında Ahmet Midhat'ın *Çengi* ve *Çerkes Özdenleri* isimli eserleri Fasulyeciyan idaresinde oynanmıştı. Bu sonuncu eserin temsili << Çerkeslerin istiklâl kazanmaları için çalışıyorlar!>> şeklinde bir yanlış anlayışla karşılaşmış, hafiyeler saraya jurnaller vermişler, İkinci Abdülhamid hem korkmuş, hem kızmış, Gedikpaşa Tiyatrosu bir gece içinde yıktırılmıştı. *Çerkes Özdenleri* piyesinin yazarı Ahmet Midhat aynı gece aktör Ahmet Fehim Efendi ve operet bestecisi Ali Haydar

Bey'le Beyoğlu'nda eğlenmekte oldukları evde yakalanarak saraya götürülmüştü. Ahmet Midhat'ın Çerkes istiklâline çalışmak gibi bir maksadı yoktu, üstelik İkinci Abdülhamid padişah olduğu zaman onun isteğiyle ve onun görüşüne uygun şekilde bir tarih eseri yazıp yayınlamış, yani padişahın sempatisini kazanmıştı. Çerkes Özdenleri piyesinin oynandığı Gedikpaşa Tiyatrosu yıktırılmış, eserin yazarı cezalandırılmamış, kendisine aylık bağlanıp sarayda daire verilmiş, orada oturması emredilmiş, bu suretle bir nevi göz hapsine alınmıştır. (Sevengil, 1962, s.143)

Bu yanlış anlaşılma sonucu ne yazık ki dönemin önemli tiyatrolarından olan Gedikpaşa Tiyatrosu yıktırılmış ve pek çok ilklerin yaşandığı bu tarihi ve kültürel önemi yüksek olan tiyatro binası günümüze ulaşamamıştır. Ahmet Midhat saraya alındıktan sonra tiyatro alanındaki çalışmalarına devam etmiştir.

Kemani Ali Haydar Bey'in bir başka önemli müzikli oyunu ise Pembe Kız Opereti'dir. Metin And bu oyunla ilgili şu bilgileri aktarmaktadır: “Tanzimat tiyatrosunda müzikli oyunlara da önem verilmiş güzel örnekler yaratılmıştır. Bunlardan birisi de Osman Nuri ve M. Muslihiddin'in sözlerini yazdığı, Haydar Beyin de müziğini bestelediği Pembe Kız'dır. Gerek Tanzimat gerek Meşrutiyet Dönemi'nde çok oynanmış bu müzikli oyunun birçok benzeri gibi ne yazık ki metni yoktur” (And, 1972, s. 1).

Refik Ahmet Sevengil, Pembe Kız Opereti'yle ilgili şu değerlendirmeleri yapmıştır: “Pembe Kız, iki Türk muharriri olan Osman Nuri ve M. Muslihiddin Bey'ler tarafından yazılmış, bir Türk musikici tarafından bestelenmiş bir eser olduğu için özel önemi vardır. Mesire-i Efkâr adı verilen tiyatrodaki bir Ramazan ayında üç defa temsil edilmiştir. Müzikası İzzetlü Haydar Beyefendi tarafından milli usul-i musikimiz yeni ve latif bir tarzda tevsi edilerek telif olunmuştur” (Sevengil, 1961, s. 109).

And'ın belirttiği üzere yazılı metni olmayan bu oyunla ilgili yaptığımız araştırmalar sonucunda basılı bir nota örneğine ulaşamamıştır. Ancak Cemil Bey'in klasik kemençe ile plağa kaydedilmiş yorumundan Özer Özel ve Aslıhan Özel'in notaya almış olduğu Nihavent aksak oyun havası olan uvertür bölümünün notaları bulunabilmiştir. Bu notadan anlaşılacağı üzere oyun Türk Müziği ses sistemine göre alaturka yazılmış ve sahnelenmiştir. Bu esere bakarak Haydar Bey'in Türk Müziğini iyi derecede bildiği ve ezgi üretme konusunda son derece başarılı bir besteci olduğu söylenebilir.

Haydar Bey'in Tamburi Cemil Bey'den teşvik gördüğünü ve Haydar Bey'in eserlerine gösterdiği ilgiyi Öztuna şu şekilde aktarmaktadır: “Genç dâhi Cemil Bey, Haydar

Bey'in eserlerine alâka duymuş, onu teşvike çalışmıştır. Fakat sonradan Cemil bu mevzua girmedir. Çünkü pek hür yaradılışlı bir san'atkârdir ve âdetâ tesadüfen diyebileceğimiz şekilde eser veren bir bestekârdır" (Öztuna, 1990).

Kemani Haydar Bey'in operetlerinde klasik Türk müziği üslubunu benimsediğini görmekteyiz. Haydar Bey, Batı müziğini bilmesine rağmen çok sesli bir üslubu benimsemediği ve Türk müziği makam ve usullerinde operet bestelediği söylenebilir. Çuhacıyan ile aynı dönemde yaşamış olmalarına rağmen Haydar Bey besteleri bakımından daha geleneklerine bağlı bir müzisyendir. Haydar Bey'in sonrasında gelen araştırmamızın ilerleyen bölümlerinde yer vereceğimiz operet besteleyen başka Türk bestecileri de bu geleneğe sadık kalarak Türk müziği makam ve formlarını kullanarak operetler yazmışlardır. Pembe Kız Opereti'nin uvertür bölümünün notaları şu şekildedir.

## Pembe Kız Opereti

Beste: Kemani Haydar Bey  
Notaya Alan: Özer Özöl/Ashkan Erumun Özöl

Absak: 2/2-2/3

The first system of the musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/2 time signature. The music is written in a single melodic line. The second staff continues the melody. The third staff has a 2/3 time signature change. The fourth staff continues the melody. The fifth staff has a 1/2 time signature change. The sixth staff continues the melody. The seventh staff ends with a double bar line.

The second system of the musical score consists of seven staves of music. The first staff continues the melody from the first system. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff continues the melody. The fifth staff continues the melody. The sixth staff continues the melody. The seventh staff ends with a double bar line.

-2-

The third system of the musical score consists of seven staves of music. The first staff continues the melody. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff continues the melody. The fifth staff continues the melody. The sixth staff continues the melody. The seventh staff ends with a double bar line.

The fourth system of the musical score consists of seven staves of music. The first staff continues the melody. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff continues the melody. The fifth staff continues the melody. The sixth staff continues the melody. The seventh staff ends with a double bar line.

-3-

-4-

Nota 32: Kemani Haydar Bey'in Pembe Kız Opereti'nin giriş bölümü.

### 1.3.1.3. Lavtacı Hristo

Lavtacı Hristo, konumuz açısından önemli olan bir başka isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Hristo yine Kemani Haydar Bey gibi klasik Türk müziğini iyi bilen bir isimdir. Yorumculuğunun yanı sıra besteci yanı olan Hristo, Ahmet Midhat Efendi'nin Zeybekler isimli eserine müzik yazmış ve dönemi içinde sahne müziği yazan sayılı isimlerden birisidir. Kendisi hakkında çok az bilgiye ulaşabildiğimiz Lavtacı Hristo'nun asıl adı Hristaki Kiryazis'tir. Hristo ile ilgili Nazmi Özalp şunları belirtmektedir: “Rum asıllı olan sanatkarın asıl adı Hristaki Kiryazis'tir; doğum tarihi bilinmiyor. Lavtacı Civan ve Andon kardeşlerin en küçüğüdür. Bu üçlü çalışma sistemi içinde yetişti. Kabasaz takımlarında çalar, aynı zamanda hanendelik yapardı. Batı ve Hamparsum notalarını iyi bilirdi” (Özalp, 1986, s. 224).

Yine Hristo ile ilgili ve onun ne derece usta bir müzisyen olduğuna ilişkin Ruşen Ferit Kam şu bilgilere yer vermiştir: “XIX. yüzyılda yaşamış başarılı bir şarkı bestecisidir. Vasil, Hristo, Andon, Civan köçekçe çalmadaki ustalıklarıyla ün yapmışlardı. Bugün bu çeşit eserleri çalmaya mahsus yay ve mızrap tekniği onlarla birlikte kaybolup gitmiştir” (Özalp, 1986, s. 224).

Metni Ahmet Midhat Efendiye ait olan ve müziklerini Hristo'nun bestelediği eser ile ilgili Metin And'ın şu bilgilere yer vermiştir: “Bu dönemin çok tutulmuş müzikli oyunu Ahmet Midhat'ın Zeybekler'idir. Müziği Lavtacı ve hanende Hristaki Kiryazis, kısa adıyla Hristo'nundur. Ne yazma ne de baskı metni vardır. Elimizde tulûat tiyatrolarının Zeybekler yahut Kır Kahvecisi yahut Şehirliye Köylü Gelin adıyla bozulmuş bir çeşitlemesinin yazması bulunuyor” (And, 1972, s. 434- 435).

Eserin orijinal halinin olmadığı ve tulûat tiyatrosu tarafından oynandığı düşünülecek olursa orijinaline sadık bir konu ile karşılaşmak güçleşmektedir. Çünkü tulûat geleneği doğaçlama özelliği gösterdiğinden her oynanıpta farklı bir şekilde sergilenmesi mümkündür. Ama Zeybekler isimli oyunun müzikleri ile ilgili Özalp şunları belirtmektedir: “Hristo Efendi bir bestekâr olarak da başarılıdır; güzel eserler bestelemiş; Ahmet Midhat Efendi'nin Zeybekler adındaki eserini operet haline getirmiştir. Eserleri arasında bulunan Çalınma bak efede, Bıçak düşmez belinden, Karşıyaka İzmir'in gülü gibi şarkıları bu operet için hazırlamıştır” (Özalp, 1986, s. 224).

TRT arşivinde yaptığımız araştırmalarda, Zeybekler isimli oyun için bestelenmiş adı geçen Çalırma bak efede ve Karşıyaka İzmir'in gülü isimli eserlerin orijinal el yazmalarına ulaşılmıştır. Her iki esere de bakıldığında Kemani Hyadar Bey'in Pembe Kız isimli eserinde olduğu gibi Lavtacı Hristonun'da Türk müziği makam ve usullerine göre beste yaptığı ve geleneksel tek sesli bir anlayışın benimsendiği görülmektedir. Şarkılardaki ritim özelliğine bakıldığında Ege bölgesine ait 9/8'lik Rast aksağı kullanılmıştır. Ege türkülerinde karşımıza çıkan 9/8 veya 9/4'lük ritim kalıbı o yörenin zeybeklerinin karakteristik özelliğidir. Dolayısıyla Hristo, konulu bir müzik bestelemesinden dolayı Zeybek karakterinin tasvirini 9/8'lik ritim kalıbında belirtmiştir. Ne yazık ki eserin tamamı hangi parçalardan oluştuğuna ilişkin herhangi bir kaynağa ulaşamamıştır. Yine yapmış olduğumuz araştırmalarda bu eserin notalarının basılı bir nüshasına rastlanmamıştır.

**Nota 33: Zeybekler Opereti için yazılmış Çalırma Bak Efede (Rast Şarkı) TRTTMA. Def. No: 297- Eser No:49**



Nota 34: Zeybekler Opereti için yazılmış Karşıyaka İzmir'in Gülü (Kürdili Hicazkâr Şarkı)  
TRTTMA. Def. No: 193- Eser No:55

### 1.3.2. Tanzimat Dönemi Müzikli Oyunları İle İlgili Değerlendirme

Tanzimat Dönemi tiyatro anlayışında müzikli oyunlar, oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu dönemde çeviri oyunların ve Avrupalı bestecilerin yazmış olduğu oyunların yanı sıra artık Türkçe operet ve opera örnekleri de bestelenmeye başlamıştır. Tanzimat Dönemi, yerli müzikli oyunların bestelenmeye başladığı ve ilk örneklerin kaşımıza çıktığı dönemdir. Tanzimat Dönemi Osmanlı arşivinde bulunan evraklardan da anlaşılacağı üzere ilk tiyatro imtiyazının verildiği, resmi anlamda kurumsallaşmanın yaşandığı ve dönemin resmi otoritesi tarafından da tiyatro temsillerinin hangi çerçevede yapılacağı belirtilmiştir. Ayrıca bu dönem ilk kez resmi olarak yerli anlamda müzikli oyunların

temsiline izin verilen dönemdir. Arşiv belgelerinden anlaşılacağı üzere yabancı müzikli oyunların temsiline izin verildiği yerli oyun ve oyuncuların müzikli tiyatro temsillerinde bulunmasının mümkün olmadığı görülmektedir. Çuhacıyan almış olduğu imtiyaz sayesinde ilk kez dönemin müzikli tiyatrosu olan yerli opera ve operet sahneleme ayrıcalığını kazanmıştır. Bu dönemin azınlıkları olan Ermenilerin müzikli tiyatro alanına oldukça önem verdikleri görülmektedir. Bunun bir sebebi Ermenilerin müzikli tiyatro ve çoksesli müziğe kültürel olarak daha alışkın olmalarıdır. Diğer bir sebebi ise halkın müzikli tiyatro türüne göstermiş olduğu ilgidir. Dolayısıyla bir nevi ticarethane olarak da düşünebileceğimiz dönem tiyatroları, maddi açıdan kazanç sağlamak için ister istemez müzikli tiyatro türünü oldukça önemsemişlerdir. Başlangıçta çeviri oyunlar sahnelenmiş ve zaman içerisinde tamamen yerli konuların işlendiği müzikli oyunlar da sahnelenmeye başlamıştır. Tanzimat tiyatrosunda müzikli tiyatro besteciliği denildiğinde ilk akla gelen isim Dikran Çuhacıyan'dır. Çuhacıyan ilk kez çoksesli opera ve operet örneklerini vererek döneminin öncü isimlerinden olmuştur. Çuhacıyan'ın bestelediği Arif'in Hilesi ve Leblebici Horhor Ağa isimli eserleri dönemi içerisinde oldukça popüler olmuş en başarılı çalışmalarıdır. Arif'in Hilesi isimli eserin ilk Türk opereti olduğu göz önünde bulundurulduğunda Çuhacıyan'ın müzikli tiyatromuz önemi daha iyi anlaşılabilir.

Başlangıçta azınlıkların ilgilendiği müzikli tiyatro, zaman içerisinde yerli yazar ve bestecilerinde rağbet gösterdiği bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde yazar ve entelektüel kimliğiyle ön plana çıkan Ahmet Midhat Efendi,, gerek Fransızcadan opera tercümelemleri gerekse kendi yazmış olduğu Çengi, Zeybekler gibi piyesleri ile müzikli tiyatronun gelişimine katkı sunuş bir isimdir. Tanzimat Dönemi'nde Ahmet Midhat'ın Çengi ve Zeybekler isimli oyunlarına müzik yazan Kemani Ali Haydar Bey ve Lavtacı Hristo gibi isimler klasik Türk musikisi üslubunu benimseyerek, tek sesli operet örnekleri vermişlerdir. Bu operetlerin o dönem içerisinde bir orkestra ile değil saz heyeti eşliğinde temsil edildiği düşünülecek olursak, tam anlamıyla yerli ve bizden olan sahne müziğinin üretildiğini görmekteyiz.

Bahsettiğimiz eserler dışında bu dönemde sahnelenmiş bazı müzikli oyunları Metin And şu şekilde belirtmektedir: “Bu dönemde çok oynanmış bir müzikli oyun da Hasan Vahid'in *Anadolu Köylüleri*'dir. Ne yazık ki bu çok başarılı olduğunu çağdaş yazılardan öğrendiğimiz oyunun da metni olmadığı gibi müziklerinin bestecisini de bilmiyoruz. Bu

dönemde olduğu gibi Meşrutiyet Dönemi'nde de çok oynamış ve bestecisi bilinmeyen iki müzikli oyun vardır. Bunlardan biri *Köroğlu*, diğeri *Derebeyi* yahut *Türkmenler* yahut *Çoban Kızı*'dır" (And, 1972, s. 435-437). Bu oyunların ne metinleri ne de müzikleri ile ilgili herhangi bir nota veya ses kaydına ulaşılammıştır.

Bu dönemde kendisi hakkında çok az bilgi sahibi olduğumuz bir başka önemli isim ise Seraphin Manasse ya da Minasyan'dır. Adam Mestyan, yapmış olduğu doktora çalışmasında Seraphin Manasse'yi yazar, besteci, çevirmen, müzisyen, konser ve opera organizatörü olarak tanımlamaktadır (Mestyan, 2011:160). Yine aynı çalışmada müzikli oyunlarından bazılarının isimlerini La Fille du Meunier (Değirmencinin kızı), Les Cyclopes amoureux (Tepegöz'ün aşkı), Pamela veya Karnaval Gecesi, Angelo, Les Mongols (Moğollar) şeklinde belirtmektedir (Mestyan, 2011:189).

Tanzimat Dönemi'nde tiyatro türleri içerisinde müzikli temsiller son derece önemsenmiştir. Müzikli tiyatronun başarısının altında aslında geleneksel tiyatromuzun da müzikle birlikte temsil ediliyor olmasının büyük bir payı vardır. Müzikli temsillere yabancı olmayan Türk izleyicisi bu dönemde sahnelenen müzikli türlere karşı oldukça ilgi göstermiştir. Tanzimat Dönemi, kendisinden sonra gelecek Meşrutiyet Dönemi tiyatrosu ve Cumhuriyet Dönemi tiyatrosunda müzikli temsillere temel oluşturmuştur. Tanzimat Dönemi'nde sahnelenen müzikli tiyatroların özellikle Meşrutiyet Dönemi'nde de karşımıza çıktığı düşünülecek olursa Türk tiyatrosunda Tanzimat Döneminin ne derece önemli olduğunu anlaşılabilir.

#### **1.4. Meşrutiyet Dönemi Müzikli Tiyatro Anlayışı**

Tanzimat Dönemi'nin devamı olarak değerlendirebileceğimiz Meşrutiyet tiyatrosu, müzikli oyunlarda Tanzimat tiyatrosunda üretilen oyunları sahnelemeye devam etmiştir. Tanzimat Dönemi'nin en başarılı tiyatro oyunu türleri güldürü, opera, operet ve vodvil biçiminde yazılan müzikli oyunlardır. Meşrutiyet Dönemi'nde Tanzimat repertuarı sahnelenmeye devam etmiş yanı sıra yeni müzikli eserler yazılmış ve tiyatro topluluklarının sayısı artmıştır.

Tiyatro tarihçileri, Meşrutiyet tiyatrosu denilince bu tarihsel süreci 1908'de ilan edilen II. Meşrutiyet Dönemi'nden başlatmaktadırlar. Bunun sebebini Refik Ahmet şu şekilde açıklamaktadır:

1839'da yayınlanan Tanzimat Fermanı, Batı'ya yönelme hareketlerimizin başlangıcıdır. Tanzimat yurdumuza birçok yeniliklerle beraber, hür düşüncenin ortaya çıkmasına imkân veren bir yeni iklim getirmiştir. Memleketimizde sahne ve tiyatro yazarlığı da, Batı anlamına uygun müesseseler gibi, bu taze hava ve orta sıcaklık içinde başlamış, gelişme yolunda adımlar atılmıştır. Abdülaziz (1830-1876) saltanatının ikinci yarısında Tanzimat usulleri bırakılıp da baskı rejimi geri gelince Türk tiyatro yazarlığı sendelemeye başlamış, Türk dilinde sahne çalışmaları bu suretle büyük bir destekten yoksun kalmıştır. İkinci Abdülhamit (1843- 1918) padişah olduktan kısa süre sonra hürriyet daha çok kısıtlanmış, düşünce ve sanat hayatını kaplayan durgunluk içinde tiyatro edebiyatımız birkaç ozanın yazıp da yayınlamadıkları ve oynatamadıkları piyeslerden ibaret kalmıştır; sahne çalışmaları ise çoğu melodram cinsinden bozuk düzen tercüme piyeslerle hiçbir yenilik göstermeden Tanzimat tiyatrosunun sönük ve değersiz bir taklidi haline 1908 Meşrutiyet'ine kadar sürüp girmiştir; sıkı hükümet sansürü bunun başlıca sebeplerinden biridir (Sevengil, 1968, s. 1).

Sevengil'in belirttiği üzere yoğun baskı ve sansürün yaşandığı dönem İstibdat Dönemi olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde Tanzimat tiyatrosunun sergilediği örneklerin dışına çıkılamamıştır. Dolayısıyla, Meşrutiyet tiyatrosu denildiğinde kastedilen 1908'de ilan edilen II. Meşrutiyet Dönemi'dir. Alemdar Yalçın, II. Meşrutiyet dönemi tiyatrosunu şu şekilde değerlendirmektedir:

II. Meşrutiyet birçok bakımdan tarihimizin dönüm noktalarından biridir. Siyasi, sosyal ve kültürel değişimin çöküşle birlikte hızla geliştiği bir dönem olarak değerlendirilebilir. Tiyatro da bu dönemin en canlı ve ilgi gören sanat dalları arasında bulunmaktadır. Tiyatronun bir sosyal olay olma yönünü de göz önünde bulundurursak, II Meşrutiyette yazılan piyesler bir bakıma o dönemin sosyal, kültürel hatta ekonomik aynasıdır diyebiliriz (Yalçın, 2002, s. 7).

II. Meşrutiyet Dönemi, İstibdat Döneminden sonra özgürlüklerin ve düşüncelerin daha rahat ifade edilebildiği dolayısıyla yeni tiyatro eserlerinin üretildiği ve tiyatro topluluklarının kurulabildiği bir dönemdir. And bu dönemin tiyatro türlerini şöyle sınıflandırmaktadır:

Oyunları genel olarak müzikli oyunlar ve müziksiz oyunlar diye iki bölüme ayırabiliriz. Bu dönemde müzikli oyunlar da çok oynanıyordu. Gerek *Köse Kâhya*, *Arif'in Hilesi*, *Leblebici Horhor Ağa*, *Pembe Kız* geçen yüzyılın oyunları, gerek bu dönemde yaratılmış *Nasrettin Hoca*, Musahipzade Celâl'in müzikli oyunları ve

bunlarla aynı tarihte yazılmış müzikli oyunlar sayıca pek çoktur. Bunlar için çeşitli deyimler kullanılmaktadır; <<şarkılı oyun>> (*Türkmenler*), <<milli operet>> (*Köroğlu*), <<şarkılı dram>>, <<gülünçlü operet>>, (*Aşçıbaşı Tosun Ağa, Arif'in Hilesi ve Çıldıran Uşak*), <<tarihi operet>>, <<şarkılı operet>> (*Pembe Kız*), <<milli şarkılı oyun>>, <<Osmanlı opereti>> (*Leblebici Horhor Ağa*), <<nağmelerle süslenmiş temaşa faslı >> (*Lale Devri*), <<şarkılı raksli komedi>>, Musahipzade Celâl'in kimi müzikli oyunları için <<temsili musiki >>; kimi kez aynı oyun için değişik nitelendirmeler yapılıyordu, örneğin İstanbul Efendisi için bir temsilde <<vodvil>> bir başka temsilde <<milli muhdike>> denilmişti. Fuat Hulusi Kerem ile Aslı adlı oyununu << sazkar opera tarzında bestelenmek üzere iki perdelik manzum piyes>> olarak nitelendirmişti (And, 1971, s. 145).

Bu sınıflandırmayı, kavramsal olarak bir karmaşa yaşandığı ya da yeni bir terminoloji oluşturulmasının getirdiği çeşitlilik olarak değerlendirebiliriz. Arşiv tarama çalışmalarımızda genel olarak bu eserlerin operet olarak adlandırıldığını görmekteyiz. Yine de en sağlıklı sınıflandırma müzikli oyun başlığında değerlendirilerek yapılabilir.

Bu dönemde geleneksel Türk tiyatrosunun oyun türleri olan karagöz ve orta oyununa benzer doğaçlama tiyatro örneklerinin siyasal ve toplumsal olaylarla ilgili bir eleştiri aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Metin And bu durumla ilgili yazar Reşat Nuri Güntekin'in değerlendirmelerini şu şekilde aktarmaktadır:

Bir tür de siyasal ve toplumsal taşlamalardır. Geleneksel Türk tiyatrosu karagöz ve ortaoyununda bu yola çok başvurulmuştur. Bu dönem tiyatrosunda bu türe başvurulmuş muydu? Reşat Nuri Güntekin bir yazısında zamanla doğrudan doğruya ilişkisi olan tiyatro eserlerinin <<revue>> ler olduğunu, bunların dedikodu üzerine kurulu, çağdaş ünlüleri ve toplumu en çok ilgilendiren olayları sahneye koyduklarını belirtirken sonra şöyle söylüyor: <<vak'alar, çehreler karikatür uslûbuyla tasvir edilir. vak'anın muntazam ve mantıkî bir tertibi yoktur. Eserlerde derin bir seciye çizgisine, ciddi ve ağır bir tahassüse tesadüf edilmez. Çehreler ve vak'alar musiki ve tuhafılık, fantezi ve dekor içinde adeta bir resmigeçit yaparlar... revue muharrirleri vak'alar ve çehreler içinde efkâr-ı umumiyyede en çok infial ve memnuniyetsizlik uyandırmış olanlarını seçerler, tâ ki halk onları sahnede tenzil edilmiş görerek gizli bir intikkam-ı hafî duysun (And, 1971, s. 150).

Buradan da anlaşılacağı üzere Reşat Nuri, Revü denilen müzikli oyun türünün orta oyunu ve karagöz gibi geleneksel tiyatro türlerine benzerliği üzerinde durmuş ve bir yerme aracı olarak kullanıldığını belirtmiştir. Bu oyunların eleştiri amaçlı

kullanılmasının altında doğaçlama bir yapıya sahip olması ve yazarının bulunmamasıdır. Dolayısıyla bu oyunlarla ilgili herhangi bir sınırlama getirmek ve engellemek hemen hemen imkânsızdır. Dikkat edilmesi gereken başka bir nokta ise bu oyunların müzik eşliğinde sergileniyor olmasıdır. Daha önce belirttiğimiz üzere bu tip doğaçlama oyunlarda ya orta oyunu oynayan oyuncular ya da tulûatçılar kullanılmıştır. Özellikle tulûat oyuncularını müzikli oyunların sahnelenmesinde oyuncu ihtiyacının karşılanmasında kullanılmışlardır.

Meşrutiyet Dönemi'nin müzikli oyunlar açısından bir başka önemi tiyatro sanatı başlığında müzik sanatı ile ilgili önemli kararlar alınmış ve müzik politikamızın nasıl olması gerektiği üzerinde ateşli tartışmalar yaşanmıştır. Tanzimat ve Cumhuriyet Dönemi arasında bulunan Meşrutiyet Dönemi müzik politikaları açısından da bir köprü gibi değerlendirilebilir. Bu dönemde kurulan İstanbul Operet Heyeti'nin amaçları Temsil-i Musikiy Rehberi isminde bir broşürde toplanmıştı. Refik Ahmet İstanbul Operet Heyeti ve bastırdıkları broşürlerle ilgili şunları aktarmaktadır:

İstanbul Operet Heyeti kurucuları bir davanın peşinde idiler; Türk Musikiysini bir sahne müziği haline getirebileceklerine inanmışlardı; temsillerle ilgili olarak yayınladıkları broşürlerde zaman zaman bu konuyu belirtmişlerdir. Bu yazıların çoğu İstanbul Operet Heyeti müdürü Doktor Zühtü Rıza tarafından yazılmıştır. Bunlardan şöyle bir özet çıkarılabilir. a) Memleketimizde ciddi operet ve operaların yokluğu karşısında güzel sanatların bu seçkin dalını yeniden hayata kavuşturmak ve ilerletmek. b) Garp müziğinin almış olduğu ileri şekil yanında Şark müziğini, Şark sazlarını kahvehane ve meyhane köşelerinden kurtarıp sahneye uygulamak, armoni taksimatı yaparak daha mükemmel ve ileri bir kılığa sokmak. c) Şark müziğinin kurallarını ve esas ölçülerini bozmadan Garp müziğindeki kurallardan ve güzelliklerden müziğimizi süsleyecek olanları ve gerekirse ahenk bilgisini almak. ç) Müziğimizi içinde bulunduğumuz yüzyılın ihtiyaçlarına göre yeniden gözden geçirerek düzenlemek, uzman öğretmenler vasıtasıyla öğretmek. d) Aynı zamanda ciddi operet ve operalar vücuda getirmek. Temel Musikiy Rehberi adı verilen broşürlerde zaman zaman Şark Musikiy okulunun bu maksatla yakında açılacağı bildirilmiştir (Sevengil, 1968, s. 286).

Sevengil'in aktardıkları aslında Meşrutiyet Dönemi müzikli oyunlarının hangi müzik politikası üzerine şekillendiğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu maksatla Meşrutiyet Dönemi'nde gerek yerli gerekse yabancı bestecilerin müzik yazdığı oyunlar kaşımıza çıkmaktadır.

Meşrutiyet Dönemi tiyatrosu Batılı anlamda opera ve operet üretmenin yanı sıra yerli üretimlerin olduğu geleneksel tek sesli müziğimizin de kullanıldığı verimli bir dönem olmuştur. Yerli besteciler müzikli tiyatroya karşı kayıtsız kalmamış oldukça seçkin eserler bestelemişlerdir. Bu eserlerden bazıları günümüzde Devlet Tiyatroları repertuarında bulunmakta ve sıklıkla sahnelenmektedir. Bu durum, Meşrutiyet Dönemi'nde üretilen müzikli oyunların Cumhuriyet Döneminde de ilgi ile karşılandığının bir göstergesidir.

Meşrutiyet Dönemi'nde tiyatro eğitimi verecek bir kurumun ihtiyacı artık bir zorunluluk teşkil ediyordu. Bu ihtiyacın giderilmesinde ve kurumsallaşma yolunda atılan en önemli adım Dârülbedayi'nin (güzellikler evi) kurulmuş olmasıdır. Darülbedayi'ye kadar Osmanlı'da tiyatro eğitimi alanında resmi bir kurum kurulamamıştır. Darülbedayi Osmanlı'da ki ilk konservatuvardır. Dârülbedayi'in kuruluşu esnasında Paris'ten Monsieur Antoine adında bir uzman davet edilmişti. Bu gelişme ile ilgili dönemin Almanya'da yayınlanan "*Die deutsche Bühne*" dergisinin 3 Ağustos 1914 tarihli sayısında şu şekilde bir yazı yazılmıştır:

Bugüne kadar siyasal ve ekonomik ilişkilerini yeniden kurmağa çalışan Türkiye, şimdi de sanat alanında yeni adımlar atma çabasındadır. Bu arada güzel sanatlar da ihmal edilmek istenmediğinden bu ülkenin başkenti İstanbul'da bir ulusal tiyatro kurulması işine girişilmiştir. Eski tiyatro yöneticisi Monsieur Antoine, bu işi gerçekleştirmek üzere seçilmiş olan uzmandır. Paris gibi yüksek kalite bir seyirci ile bile uğraşmış olan Antoine şimdi bu açıdan tamamen bakir bir çevrede çalışacaktır. Din, töre ve alışkanlıkların rol oynadığı bu çevrede bu uzmanı birçok engeller beklemektedir ve bu engeller karşısında onun nasıl hareket edeceği merak edilmektedir (Nutku, 1969, s. 16).

Bu yazıda İstanbul'da kurulacak olan Dârülbedayi'ye yabancı basının göstermiş olduğu ilgiyi görmekteyiz. Getirilen bu yabancı uzman gerçekten alanında tecrübeli bir isimdi. Batılı anlamda tiyatro eğitiminin teşkili için getirilen Antoine'nin davetini konu alan mektubu Nutku şu şekilde aktarmaktadır:

Paris sefaretî senniyesi canib-i alisine; Devletlû efendim hazretleri, İstanbul'da konservatuvar tesisi vazifesiyle iştigal etmek üzere, Paris'te Odeon Tiyatrosu müdür-ü sabıkı Mösyö Antuvanla suret-i hususiyede icra ettirilen müzakerat üzerine nushateyn olarak tanzim ve bil'imza leffen takdimi sûy-i âli-i âsafâneleri kılınan

mukavalenamelerin mumâileyh Mösyo Antuvan'a dahi imza ettirilerek bir nushasının kendisine teslimi, bir nüsha-i saniyesinin dahi savb-ı âcizâneme îadesi hususunda inâyet buyurulması müsterhamdır olbabta emr-ü ferman menlehül'emrindir (Nutku, 1969, s. 17).

Bu uzmanın direktifleri doğrultusunda şekillenen Dârülbedayi tiyatro ve müzik şubeleri başlığı altında kurulmuştur. Tiyatro eğitimi Avrupai tarzda şekillenmiş, müzik eğitimi hem Batı hem de Türk müziği şeklinde şubelere ayrılmıştır. Bakıldığında sadece Avrupai geleneklere bağlı bir tiyatro eğitiminin verilmesinin uzun vadeli sorunları kaçınılmazdır. Günümüzde bile tiyatro eğitimi bu temel üzerine kurulmuş, dolayısıyla bu tutum geleneksel tiyatromuzun devamı açısından son derece isabetsiz bir yaklaşım olmuştur.

Dârülbedayi'de tiyatro bölümünde okutulacak dersler Antoine ile Türk aydınlarının aldığı karar doğrultusunda şu şekilde kararlaştırılmıştır: “a) Kıraat (okuma), telaffuz (doğru söyleme), tevcit (diksiyon), b) İrşat (anlamına uygun okuma), takrir (ilgi çekici şekilde anlatma), aruz (aruz şiirlerini söylerken ahenk sağlanması), c) Tarih, edebiyat ve edebiyat tarihi, ç) Haile (trajedi) d) Dram, e) Mudhike (Güldürü veya vodvil türü eser), f) Raks, adâb-ı muâşeret, iskrim, işmizaz (mimik)” (Sevengil, 1968, s. 184-185).

Dârülbedayi'in amaçlarından biriside geleneksel müziğimizi kullanarak tamamen yerli sayabileceğimiz opera ve operet türü müzikli oyunlar üretmekti. Bu ihtiyacın karşılanması için en önemli aşama tiyatro sanatını bilen besteci yetiştirmekti. Bir başka ihtiyaç, yazar yetiştirmekti. Çünkü müzikli oyunlar kurgusu itibari ile ayrı bir tür oluşturmaktadır. Oyun yazacak yazarların müzikli oyunlarla ilgili teknik donanıma sahip olmaları gerekmektedir. Bu ihtiyaç doğrultusunda Antoine düşüncelerini şu şekilde kaleme almıştır:

Şark musikisinde bir opera vücuda getirmek birçok unsurlara ihtiyaç gösterir; gerek bu yolda eserler yazacak muharrirlerin, gerek bunları oynayacak sanatçıların büsbütün yokluğu yüzünden şimdilik bunun yapılması imkânsızdır. Bu alanda iyi bir sonuç alabilmek için bizim daha çabuk sonuçlar beklediğimiz Dram Bölümü çalışmalarındakinden fazla sabra ihtiyaç vardır. Bu güçlükleri gözden uzak tutmayan genel müdürlük bir Musiki Bölümü açılması içinde program hazırlamıştır (Sevengil, 1968, s. 188).



Dârülbedayi’de bu düşünceler doğrultusunda kurulan müzik bölümünde Alafranga ve Alaturka şubeleri kurulmuştur. Bu yapılanma 1917’de kurulacak olan ve tamamen müzik eğitimi verecek olan Dârülelhan’ın (Nağmeler evi) temelini oluşturmaktadır. Özdemir Nutku, Darülbedayi’de kurulan tiyatro ve müzik bölümleri ile ilgili eleştirilerini şu şekilde belirtmektedir:

Dikkat edilecek olursa, müzik bölümü Avrupa üslûbunda ve alaturka olmak üzere iki kesimde düşünüldüğü halde, tiyatro bölümü yalnızca batı tiyatrosu açısından ele alınmıştır. Oysa o sıralarda batı hayranı aydınlar tarafından geleneksel Türk tiyatrosunun aşağılanmasına karşın devletin elini uzatabileceği ve destekleyebileceği bir Türk tiyatrosu vardı. Gerçi, genel olarak, beğenisiz, alaylı oyuncular eliyle bu tiyatro tulûat adı altında yozlaşmış durumda idi (Nutku, 1969, s. 19).

O dönemlerde geleneksel Türk tiyatrosu, her ne kadar eğitimsiz kişilerin uğraştığı bir alan olsa dahi Darülbedayi kurumunun geleneksel Türk tiyatrosunun dışlaması tarihi bir fırsatın kaçmasına neden olmuştur.

Dârülbedayi’de kurulan müzik bölümlerine geldiğimizde alaturka ve alafranga olmak üzere iki bölüm halinde kurulduğunu belirtmiştik. Refik Ahmet Sevensil, Darülbedayi’nin kuruluşunda müzik şubesinin müdürü olan Ali Rıfat Çağatay’ın bu bölümün hangi amaçla kurulduğu ve kimlerin görevlendirileceği ile ilgili belirttiklerini şöyle aktarmıştır:

Dâr-ül Bedâyi-in Musiki Bölüm Başkanlığına o zaman Belediye Meclisi üyesi olan tanınmış musikici Ali Rıfat Çağatay (1869-1935) getirilmişti. Dâr-ül Bedâyi-in musiki alanında ne yapacağı yolunda basında öne sürülen sorular ve bazı düşünceler Ali Rıfat Çağatay tarafından cevaplanmıştır. Ali Fuat Çağatay’ın açıklamasına göre tiyatro musikisi denilince tenoru, baritonu, sopranosu özel olarak armoni için lâzım olan şekilleri içine alan bir musiki hatıra gelir. Böyle bir heyeti ortaya çıkarmak için de konservatuvara lüzum vardır. Şhremâneti’nin (belediye) teşebbüsü bu maksadı güdüyor. Onun içinde en çok tanınmış ve yetkili musiki üstatlarından Zâti Arca (1871-1950), Zeki Üngör (1880-1958), Tamburî Cemil (1871- 1915), Radeglia, Silvelli, Forlani gibi musikicilerden seçkin bir heyet kurulmuş, raporlar hazırlanmaya başlanmıştır (Sevensil, 1968, s. 189).

Bu amaç ve kadroya bakıldığında tamamıyla Avrupai anlamda bir müzikli tiyatro kurulmasının amaçlandığı görülebilir. Tamburi Cemil Bey dışında kalan isimler batı

müziği alanında yetişmiş uzmanlardır. Daha önce belirttiğimiz üzere Zati Arca ve Zeki Üngör gibi isimler Muzika-yı Hümâyün'da yetişmiş ve müzikli tiyatro alanıyla da meşgul olmuş müzisyenlerdi. Darülbedayi'de kurulan alaturka musiki bölümüne geldiğimizde burada görevli üstatlar kendi müziğimizi tiyatroya dâhil ederek üretilecek örneklerin oluşturma amacını güdüyorlardı.

Alaturka musiki bölümü büsbütün başkadır. Klasik musikimizin unutulmaktan kurtarılması ve ilerde tiyatroya da yarayabilecek bir şekle çevrilmesi yolları araştırılacaktır. Bu iş için de Rauf Yekta (1871- 1935), Zekâî zâde Ahmet Irsoy (1869- 1943) Tamburi Cemil, Saadettin Arel (1878- 1955), Dr. Suphi Ezgi (1870- 1826) Baha ve Leon Hacıyan gibi üstatlardan uzmanlar heyeti kurulmuştur, çalışmaya başlamak üzere hepsi çağrılmıştır (Sevengil, 1968, s. 189).

Alaturka bölümünde görevli isimlere baktığımızda Dr. Suphi Ezgi, Mehmet Baha Bey ve Leon Hacıyan gibi üstatların müzikli tiyatro için beste yaparak hem Türk Musikisi hem de bu dönem müzikli tiyatro repertuarına önemli katkılar sunduğu söylenebilir. Çünkü bu isimlerin yazdığı eserler geleneksel müziğimizin kullandığı Avrupa'yı birebir taklit etmeyen başarılı olmuş eserlerdir. Özellikle Mehmet Baha Bey'in Nesteren Operası, Leon Hacıyan müziklerini yazdığı İstanbul Efendisi, Dr Suphi Ezgi'nin Lâle Devri dönemin başarılı eserlerindedir. Ali Rıfat Bey kendisinin Dârülbedayi müzik bölümünün başına getirilmesi ile ilgili ise şu şekilde açıklamaktadır:

Âcizlerinin bu arada bulundurulmuş alaturka ve alafranga musikinin nazariyat ve ameliyatı ile çeyrek asırdan fazla meşgul oluşum ve Avrupa konservatuvarlarındaki muhtelif ekoller hakkında inceleme ve görgülerin sonunda elde edebildiğim bilgi ve tecrübeye göre bu işleri bilenleri seçmek ve çalışmalarından en iyi şekilde faydalanmak çarelerinin tamamlanmasına aracı olmam içindir (Sevengil, 1968, s. 189).

Bütün bu gelişmelerin ışığında her şey düzenlenmişti ve Dârülbedayi artık eğitim sürecine başlayacaktı. Fakat I. Dünya Savaşı'nın çıkması bütün bu planları alt üst etmiş ve yapılan çalışmaları sekteye uğratmıştır. Fransız asıllı olan Antoine sözleşme süresi dolmadan ülkesine dönmek zorunda kalmıştır. Sevengil, Antoine'nin dönüşünü ve Dârülbedayi'in durumunu şu şekilde özetlemektedir:

1914 yılında başlayıp 1918 yılına kadar süren Birinci Dünya Savaşı çıktı. Büyük devletler ikiye ayrılmışlardı; bu arada biz de savaşa katılmıştık. Fransa bize karşı olan devletler arasında idi. Tiyatro uzmanı André Antoine Fransız'dı, uluslararası kurallara göre artık yurdumuzda kalamazdı, üç aylık sözleşme süresinin tamamlanmasını beklemeden memleketine döndü. İstanbul'da tiyatro ve musiki okulu açılması işi böylece daha başlangıçta sarsıntı geçirdi. Dâr-ül Bedâyi-i Osmanî idaresi 22 Temmuz 1330 (4 ağustos 1914) günü gazetelerde şu anlamda bir bildiri gönderip yayınlattı. Zamanımızdaki olağanüstü hal dolayısıyla Dâr-ül Bedâyi-i derslerinin düzenlenmesi ve okulun açılması ikinci bir bildiriye bırakılmıştır. (Sevengil, 1968, s. 190)

I. Dünya Savaşı'nın ardından İstanbul Belediye Başkanı Cemil Paşa'nın görevinden ayrılması Antoine'nin Fransa'ya gidişini Refik Ahmet "*Dâr-ül Bedâyi, kurucusundan sonra koruyucusunu da kaybetti.*" (Sevengil, 1968, s. 196) şeklinde yorumlayarak bu iki şahsiyetin Darülbedayi için çok önemli hizmetler yatığını belirtmektedir. Burada Cemil Paşa'nın önemi anlamak için İstanbul Belediye Başkanı olarak bir tiyatro ve müzik eğitim kurumunun açılması konusunda gösterdiği özverili çalışmalara bakmak gerekmektedir. Günümüzde Cemil Topuzlu olarak da bilinen belediye başkanı o dönem İstanbul'unda tiyatromuzun içinde bulunduğu durumu şu sözlerle belirtmiştir:

İstanbul'da birkaç barakadan başka ne tiyatromuz, ne de sahneye çıkabilecek artistimiz yoktu. Bundan dolayı pek çok üzüliyordum. Sultanahmet Meydanı'nda bir tiyatro binası yapılmak üzere Şehremaneti Fen Heyeti Müşaviri Mösyö Onnik'e bir proje hazırlattım. Öte taraftan aktör ve aktris yetiştirmek üzere tanınmış Fransız artistlerinden Paris'teki Odeon Tiyatrosu Müdürü Mösyö Antoine'i İstanbul'a çağırarak Şehzâdebaşı'nda Latafet Apartmanında tesis eylediğim ve Dâr-ül Bedâyi ismini verdiğim tiyatro mektebimiz müdürlüğüne tayin ettim. Şimdi tanınmış aktörlerimizden birçoğu burada okudu yetişti. Bu esnada sahnede Türk kadınlarının çalışması için pek çok uğraşmış isem de muvaffak olamadım (Sevengil, 1968, s. 197-198).

Cemil Paşa'nın Türk kadınının sahneye çıkması konusundaki arzusu daha sonraki dönemlerde gerçekleşecektir. Bu dönem Darülbedayi'nin ikinci dönemidir. Dâr-ülbedayi'in tekrar ele alınması ve hayat geçirilmesi Dâr-ülbedayi'in ikinci kuruluşu olarak tarihe geçmiştir. Planlar bu kez resmi bir tiyatro kurulma düşüncesinin iyice şekillendiği İstanbul'da hayata geçirilmiştir. İkinci dönemde Antonie'nin gittikten sonra

faaliyetler tekrar başlamıştır. Dârülbedayi'nin tekrar açılması ile ilgili resmi tören ve bu törende müzik bölümünün başında bulunan Ali Rıfat Bey'in konuşması şu şekildedir:

Darülaceze muzikası, önce Dârülbedayi alaturka musiki şefi Zati Bey'in idaresine verilmişti. Dârülbedayi'in açılma resminde Darülaceze musiki heyeti tarafından muhtelif parçalar çalındı. Dârülbedayi temsil kısmı müdürü Reşat Rıdvan Bey açılma nutkunu söyledi, musiki kısmı reisi Ali Rıfat Bey de bir nutuk irat etti. Önce Artuvan, Sabah gazetesinde çıkan mektubunda Türkiye'de bir opera tesisinin uzun zamana muhtaç olduğunu söylemişti. Ali Rıfat Bey nutkunda Dârülbedayi sahnesinde dört beş yıl içinde operaya malik olacağız (Sevengil, 1934, s. 95).

Meşrutiyet Dönemi'nin bir diğer önemli gelişmesi ise ilk kez bir Türk kadın tiyatro sanatçısının sahne alabilmiş olmasıdır. Daha önce bu ihtiyaç yabancı uyruklu bayanların oyunlarda görev alması ya da kadın kılığına girmiş erkeklerin oyunlarda kullanılması şeklinde gerçekleştiriliyordu. Meşrutiyet'ten önce Müslüman bir Türk kadınının sahneye çıkıp bir tiyatro oyununda görev alması söz konusu değildi. Dârülbedayi'nin tekrar kurulması ile ilk Türk kadın tiyatro sanatçısı sahne almıştır. Afife Jale'nin ilk kez sahneye çıkması ile ilgili şunları aktarmaktadır:

Sahnede ilk defa bir Türk kadınına rol verme şerefi Dâr-ül Bedâyi'indir.1920 Yılında sahnelenecek olan Yamalar isimli oyunda daha önce rol almış olan Eliza Binemciyen, Dâr-ül Bedâyi'den ayrılmıştır. Diğer Ermeni kadın sanatçılar arasında bu role uygun kimse bulunamaması üzerine, Dâr-ül Bedâyi sanatçılığına atanan fakat sahneye çıkarılmasına cesaret edilemeyen Afife bu oyun için düşünülmüştür. Yamalar piyesindeki Emel rolünü oynaması kendisine teklif edildi. Eser Kadıköy'ünde Apollon Tiyatrosu'nda sahneye konuldu (Sevengil, 1968, s. 303).

Afife Jale'nin ilk kez sahne alması tepkilere yol açmasına rağmen, Türk kadınının tiyatro sanatında varlık göstermesi, dolayısıyla kadın oyuncuların müzikli eserlerde de sahnede rol alabilmeleri açısından son derece önemlidir. Böylelikle kendilerinden sonra gelen süreçte kadın tiyatro sanatçılarının yetişmesi ve sahneye çıkmasının önü açılmıştır.

Meşrutiyet Dönemi müzikli oyunları açısından, son derece seçkin örneklerin üretildiği bir dönemdir. Bu dönemde müzikli tiyatro alanında eser vermiş yazarın Musahipzade Celâl olduğunu görmekteyiz. "Musahipzade Celâl'in eserlerinin tümü müzikli oyun ya

da operet olarak sahneye konmuş, bazıları filme de alınmıştır” (Musahipzade Celâl Hayatı ve Eserleri, 1968:15).

Dönemin müzikli eserlerine bakıldığında çok sesli opera ve operet örneklerinin yanı sıra yerli bestecilerimiz, geleneksel müziklerimize sadık kalarak müzikli tiyatro eserleri bestelemişlerdir. Bu müzikli eserler, ince saz heyeti tarafından icra edilen operet olarak adlandırılan müzikli, şarkılı oyunlardır. Bu dönemin en önemli başarısı, geleneksel müziklerimizin müzikli tiyatro kapsamında sahnelenmiş olmasıdır. Bunda Dârülbedayi'nin büyük pay sahibi olduğu söylenebilir.

Bu arada sürüp giden tartışmaları da beraberinde getiren geleneksel müziklerimizi kullanarak opera ve operet besteleme işi, çok ciddi eleştirilerin ve tartışmaların odağında olmuştur. Dönemin önemli entelektüellerinden, aynı zamanda müzik otoritesi olarak kabul edebileceğimiz Rauf Yekta Bey ve Musa Süreyya Bey konuya şu şekilde yaklaşmışlardır:

Musikimizin Batı sistemine göre armonize edilmesine şiddetle çatarak, ancak musikimizin kendi yapısı içerisinde çok sesliliğe gidilebileceğini ileri sürmüştü, Buna karşılık Musa Süreyya Bey, bunun mümkün olamayacağını ve böyle bir çoksesliliğe Avrupalıların güleceği karşılığını vermişti. O yılların basın koleksiyonları gözden geçirilirse haklı, haksız pek çok yargıya rastlanır. Mesela, şu sözlerde gerçeklik payı vardır: ...Operaların uyarlandığı ilk ve önemli sorun, Alaturka mûsikî ile sahne ve temâşa usûllerinin birleştirilmesinin imkân olup olmayacağı sorunudur ki, ilmî vukûda müstenid ciddi tettebbuata muhtaçtır (Özalp, 1986, s. 103).

Bu bölümde vermiş olduğumuz bütün eleştirilerin odağında Türk müziğini kullanarak müzikli tiyatro eserleri meydana getirmenin mümkün olup olamayacağıdır. Bu alanda genel eleştiri müzik adamları tarafından bu konunun yeterince bilimsel bir çerçevede incelenmemiş olması doğrultusundadır. Müzikli tiyatro alanında bire bir Avrupa'yı taklit etmenin yanlış bir yaklaşım olacağı fikri yaygın olarak kabul edilen görüştür. Bu tartışmalar devam ederken yeni müzikli tiyatro eserleri de bestelenip sahnelenmeye devam etmektedir. O dönemde bu konuya en ciddi yaklaşan ve amaçlarını ortaya koyan kurum, Şark Mûsikî Cemiyeti olmuştur. Özalp bu kurumun amaçlarını şu şekilde aktarmaktadır:

Bu cemiyetin üyeleri bu konuya ciddi olarak eğilmişti. Aslında yüzyıla yakın bir süreden beri Türk Mûsikî’inde bir reform yapılmak isteniyordu, bu mûsikînin bir sahne mûsikîsi olabileceği ileri sürülüyordu. Bu düşünce 1908 yıllarında yoğunluk kazanmıştı. Hareket çizgileri şu noktalarda toplanıyordu. 1) Ülkede Opera ve Operet yokluğunu karşılamak, 2) Batı Mûsikîsi’nin almış olduğu ileri şeklin yanında, Türk Mûsikîsi’ni ve sazlarını kahve ve gazino köşelerinden kurtarıp, armonik bölümler yaparak daha gelişmiş ve ileri bir kılığa sokmak, 3) Türk Mûsikîsi’nin kurallarını ve temel ölçülerini bozmadan, Batı Mûsikîsi kurallarından ve iyi yönlerinden mûsikîmizi süsleyecek olanları ve gerekirse uyum bilgisini almak, 4) Mûsikîsimizi, içinde bulunduğu yüzyılın ihtiyaçlarına göre yeniden gözden geçirmek, düzenlemek, uzman yetiştirmek ve öğretmek, 5) Aynı zamanda ciddi Opera ve Operetler ortaya koymak (Özalp, 1986, s. 103-104).

Bütün bu tartışma ve ortaya konulan fikirler aslında Meşrutiyet Dönemi’nde müzikli tiyatronun ne kadar önemsendiğinin de bir göstergesi olarak düşünülebilir. Tanzimat’tan itibaren başlayan ve o dönemin popüler sanat dallarından olan müzikli tiyatro, aynı popülaritesini Meşrutiyet Dönemi’nde de korumuştur. Bu doğrultuda ağırlıklı olarak geleneksel müziklerimizden faydalanılarak oldukça değerli eserler bestelenmiştir.

#### **1.4.1. Meşrutiyet Döneminin Müzikli Oyunları ve Bestecileri**

Meşrutiyet tiyatrosu eserlerine müzik yazan başlıca dönem bestecileri, Muallim İsmail Hakkı Bey, Kaptanızaade Ali Rıza Bey, Leon Hancıyan, Dr. Suphi Ezgi, Udi Fahri Kopuz, Victor Radeaglia, Vedit Sabra Bey, Mehmet Baha ve Muhlis Sabahattin Bey’dir.

Meşrutiyet Dönemi müzikli tiyatro eserleri, batı müziği almış bestecilerinin ortaya koyduğu opera-operet türü eserlerin yanı sıra, geleneksel müziğimizi üzerine çalışmalar yapan bestecilerinde oldukça rağbet ettikleri bir tür olmuştur. Tek sesli operet örneklerinin oldukça rağbet gördüğü bu dönemde, müzikli tiyatronun oldukça önemsendiği söylenebilir.

Bu bestecilerden Muhlis Sabahattin Cumhuriyet Dönemi tiyatrosu kapsamında da faaliyet göstermiş bir geçiş dönemi bestecisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Muhlis Sabahattin eserlerinin büyük çoğunluğunu Cumhuriyet Dönemi’nde bestelemesinden dolayı Cumhuriyet Dönemi başlığı altında incelenmiştir.

#### 1.4.1.1. Muallim İsmail Hakkı Bey

İsmail Hakkı Bey müzikli tiyatro alanına kayıtsız kalmayıp bu alanda çok önemli eserler vermiştir. Günümüzde de yazmış olduğu gerek Türk müziği eserleri, gerekse müzikli sahne eserleriyle önemli bir yere sahiptir.



**Resim 12: Muallim İsmail Hakkı Bey (1866- 1927) <http://adanamusikidernegi.com/>**

“1866-1927 yılları arasında yaşayan İsmail Hakkı Bey bestekârlığı, hocalığı ve müzikoloji alanındaki yaptığı çalışmalarıyla müzik tarihimizde önemli bir yere sahip, ünlü bir şahsiyettir” (Kaygusuz, 2006, s. 1). İsmail Hakkı Bey’in Muallim olarak anılması onun aynı zamanda eğitimci kişiliğini vurgulayan bir ifadedir. “Enderun hocalarından Suyolcu Lâtif Ağa’dan geleneksel öğrenimle Türk müziği dersleri aldı. Bir taraftan da Muzika-i-Humâyun hocalarından Batı müziği orkestra şefi M. Zati Bey’den Batı Müziği ve notası öğrendi. Bir müddet Guatelli Paşa’dan da ders aldı. Batı Notasıyla birlikte Hamparsum notasını da öğrendi” (Kaygusuz, 2006, s. 2).

İsmail Hakkı Bey, *Mûsikî-i Osmânî Mektebi*’nde hocalık yapmış çok sayıda öğrenci yetiştirmiştir. Ayrıca “Mehmet Akif Ersoy’un yazdığı 12.03.1921’de TBMM tarafından kabul edilen marşın bestelenmesi için 1922’de açılan yarışmaya İsmail Hakkı Bey de

rast makamında bir bestesiyle katılmıştı. İsmail Hakkı Bey 30 Aralık 1927’de Darülelhan’dan evine dönerken bir kalp krizi sonucu hayatını kaybetmiştir” (Kaygusuz, 2006, s. 5-6).

Türk müziğinin en üretken bestecilerinden biri olan Muallim İsmail Hakkı; operet, marş, şarkı, kanto, ilahi, nefes, kâr, kâr-ı natık gibi çok çeşitli formlarda eserler vermiş oldukça üretken bir isimdir. “Bazı kaynaklar eser sayısını 2000’e kadar çıkarıyor olsalar da taranmış olan beste sayısı 1000’e yakın tespit edilebilmiştir” (Kaygusuz, 2006, s. 6). Bu eserler içerisinde bizim çalışmamızı ilgilendiren operet başlığı altında bestelenmiş olan müzikli sahne oyunlarıdır.

İsmail Hakkı Bey operetlerinde Türk müziğini geleneksel yapısı ile kullanmıştır. Bunun yanı sıra bazı operetlerinde tonal bir anlayışla bestelediği örneklerde mevcuttur. Cüneyd Orhon, Muallim İsmail Hakkı Bey’in operetlerini ve oyun yazarlarını şu şekilde belirtmiştir:

(Musahipzade Celâl) Bülbül, Lale Devri, Kaşıkçılar ve Yedekçi; (Sezai Bey) Nürü-s Sabah; (Faik Bey) Emel; (Enver Bey) Gazanfer, İyi Saatte Olsunlar; (Gazanfer Aram Efendi) Gelin- Kaynana; (Nahit Bey) Falcı; (ressam Muazzez Bey) Kiracılar; (Udi Fahri Bey) Atlı Ases; (Enver Kemal Bey) Tutkun, Ve Mine-l Garaib ve Damat İbrahim Paşa. Ayrıca Hakkı Bey’in arşivinde Cinci Hoca adlı bir opereti bulunmaktaysa da bestecisi belli değildir (Kaygusuz, 2006, s. 12).

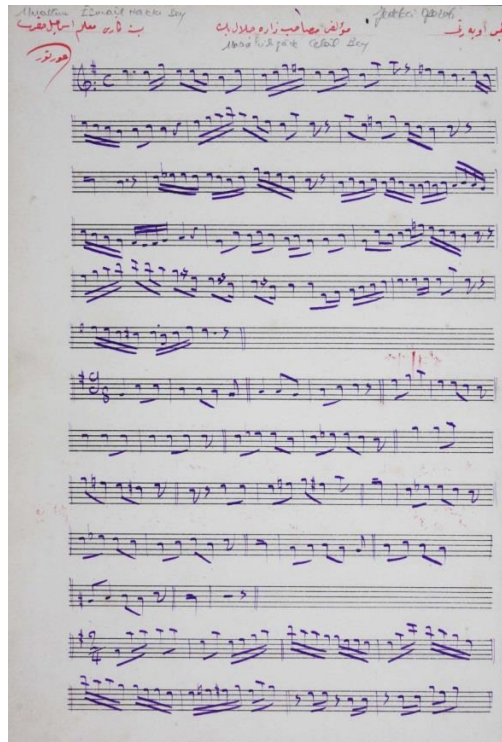
Bu operetleri içinde en başarılı olanları Lale Devri, Yedekçi, Kaşıkçılar’dır. Dönemi içerisinde oldukça rağbet gösterilen eserler olmanın yanı sıra Cumhuriyet Dönemi’nde de Devlet Tiyatroları sahnelerinde oynanmıştır. Besteci Nevit Kodallı Devlet Tiyatroları’nın sahnelediği, Muallim İsmail Hakkı Bey’in *Yedekçi* isimli opereti ve o dönem operetiyle ilgili düşüncelerini şu şekilde belirtmektedir:

Yedekçi’nin yazıldığı form ve asıl titri (Operet) olmasında rağmen, her zaman ve ancak tiyatro sanatçıları tarafından oynanması gereken bir eser olduğu için Devlet Tiyatrosu’nda sahneye konulurken (Müzikli Oyun) olarak sunulmaktadır. Müziksiz bir İstanbul Efendisi, Kaşıkçılar, Mâcun Hokkası vb. düşünülemez. Musahipzade’nin bestecilerle yaptığı bütün bu operet adı altındaki eserler, aslında bugünkü (Müzikli Oyun) türünün ilk meyveleridir (Kodallı, 1968, s. 12).



İsmail Hakkı Bey'in operetleri, müzikli tiyatro türünün ilk örnekleri arasında sayabileceğimiz eserlerdir. Aynı zamanda bu operetler onun sahne sanatlarına Türk müziğini yerleştirme çabalarının en güzel örneğidir. Müzikli tiyatro alanında yapmış olduğu hizmetler bununla sınırlı değildir.

1919'da Şehzadebaşı'ndaki Yeni Ferah Tiyatrosunda kurulan İstanbul Opereti'nin de kurucularındandır. İsmail Hakkı Bey, burada bestelediği operetleri bizzat yönetmiştir. Operetler Türk Müziği makam ve usulleriyle bestelediği için, orkestrayla değil, kendi yönettiği "İnce Saz Heyeti" ile sahnelenmiştir. 1922'de sona eren İstanbul Opereti'nin çalışmaları Bülent Aksoy'un ifadeleriyle geleneksel mûsikîye dayanan bir sahne müziği oluşturma yolunda küçümsenmemesi gereken önemli bir çalışmadır (Kaygusuz, 2006, s. 4-5).



**Nota 35: Muallim İsmail Hakkı Bey'in Yedekçiler Opereti'nden giriş bölümü. TRTTMA. Def. No: 27- Eser No:1**

Yedekçi ismindeki bu operet İstanbul Operet Heyeti tarafından Muallim İsmail Hakkı Bey idaresinde sahnelenmiştir. İstanbul Operet Heyeti'nin *Yedekçi Opereti* için çıkardığı kitapçıkta şu bilgilere yer verilmiştir:

Şark musikisini kavaid ve ebâd-ı esasiyesine halel getirmeden garp musikisindeki kaidelerden ve güzelliklerden şark musikisi çerçevesini tezyin olanlarını icab ederse İlm-i Ahenk'i alarak mütehasıs muallimlerimiz vasıtasıyla asrın ihtiyaçlarına göre

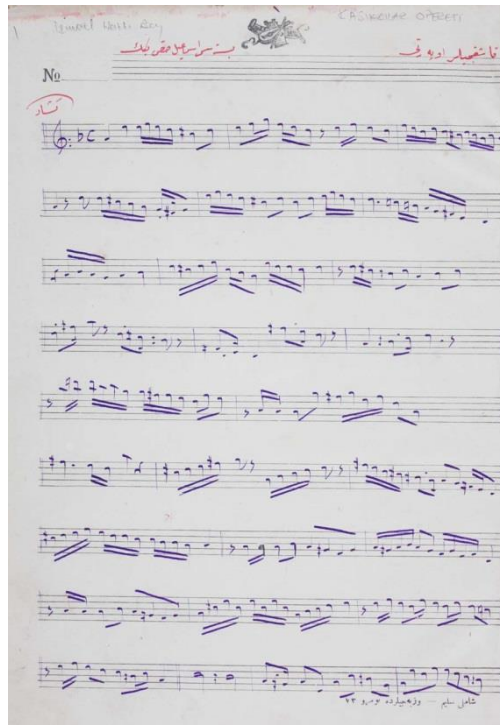
musikimizi tensik, teşkil ve tedris etmek istiyoruz. Bizim bu hususta da dayandığımız ve güvendiğimiz evvela mesaimiz, sonra musikimizi bizimle beraber sarsılmaz bir aşk ile seven ve musiki hakkında bildiğini esirgemeyen, halis emeller beslemeyen musikişinas arkadaşlarımız hocalarımız ile musiki muhipleri ve musikimizi teşvik edecek, bize rağbet gösterecek muhterem ahalimiz ve erkân-ı matbuattır. Ne mutlu bize ki şimdiye kadar mütevazıane ve sakinane mesaisinin bir küçük mahsulü olan İstanbul Operet Heyeti'yle, Şark Musiki Mektebi isteği o yardımları, o teşvikleri, o rağbetleri gördü. Nankör değiliz. Bizi himaye eden, bize bildiklerimizi öğreten, bizi teşvik ve tergiş eden bütün kadirşinas ve sanat muhibbi bulunan hocalarımıza, arkadaşlarımıza, ahalimize, matbuatımızı samimihane teşekkürler takdim ediyoruz (And, 1971, s. 261-262).

Yedekçi Opereti temsilinde hazırlanan kitapçıkta, dönemin ihtiyaçları doğrultusunda yapılan çalışmalar, Şark Musiki Heyeti'nin ve İstanbul Operet Heyeti'nin amacı anlatılmıştır. Geleneksel müziklerimizin kullanılarak gerekli olan durumlarda da batı müziğinden faydalanılarak bir sahne müziği oluşturma amacı açıkça belirtilmekte ve destek olanlara teşekkür edilmektedir. Ayrıca Yedekçi Opereti'nin temsiline gelen Paris Operası'ndan iki sanatçısı olan Madame Mouis Darani ve Mösyö Ruyer'in eserin sahnelenmesi üzerine tebrik amaçlı mektubu şu şekildedir:

Orkestranın insicamı, nağamatın aheng-i samia-nevazı bilhassa nazar-ı dikkat ve takdiri calibdir. Osmanlı hayatından canlı bir sahife teşkil eden piyes muvaffakiyeti tetviç etti. Elbiselerdeki imtizac-ı elvan muvaffakiyeti artırdı. Birkaç aylık bir hayata mali olduğunu öğrendiğimiz kıymettar müesseseniz sanat namına gayret ve sebat, bilhassa sebat tavsiye eyleriz arkadaşlar. Şu satırlar muazırlarımıza bizimkinden daha mukni bir cevap oluşturabilir zannındayız. Fazla söze ne hacet (And, 1971, s. 261).

Yabancı iki sanatçı tarafından yazılan bu mektup Yedekçi Opereti'nin oldukça başarılı ve bir disiplin içerisinde sergilendiğinin bir göstergesi niteliği taşımaktadır. Ayrıca daha yeni olan bu topluluğu başarılı bulmanın yanı sıra çalışmalarına sabır ve disiplin içerisinde devam edilmesinin tavsiye edildiği görülmektedir.

İsmail Hakkı Bey'in müziklerini bestelediği bir başka başarılı operet ise *Kaşıkçılar*'dır. Üç perdeden oluşan operetin giriş müziği aşağıda verilmiştir.



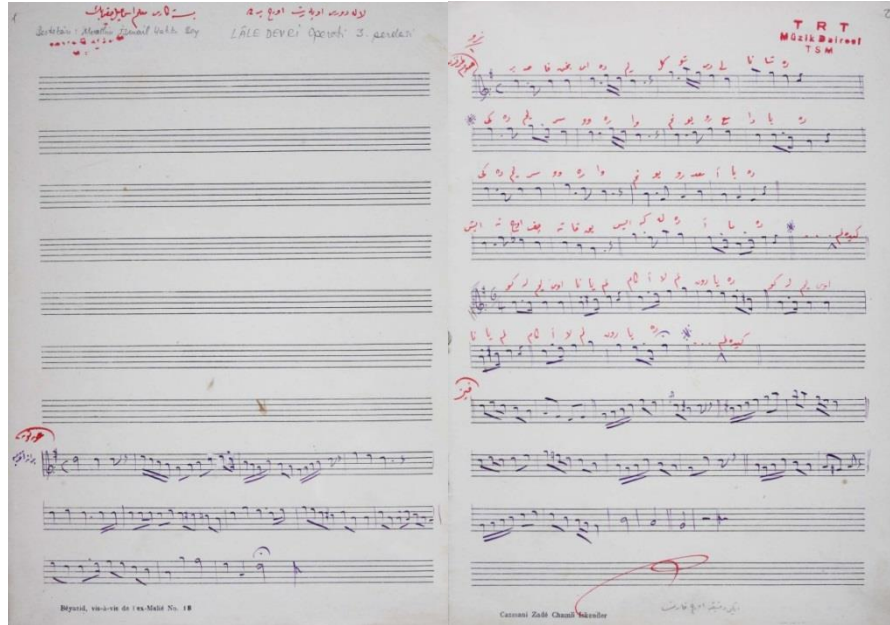
**Nota 36: Muallim İsmail Hakkı Bey'in Kaşıkçılar Opereti'nden giriş bölümü. TRTTMA. Def. No: 194- Eser No:1**

Kaşıkçılar Opereti için çıkarılan kitapçığın başındaki yazıda, bu eserin operet olmadığına şarkılı oyun olduğunun eleştirilerine cevap verilmiştir. Daha başlangıç aşamasında çok yeni olan bu operet denemelerinin Avrupa'daki örnekleriyle kıyaslanmasının yanlış bir yaklaşım olduğu belirtilmektedir. Sonuç itibari ile bizim memleketimizde sahne müziği gibi bir alanın yeni yeni şekillendiği ve Avrupa'nın geçirmiş olduğu evreleri henüz tecrübe etmedikleri belirtilerek eleştirilerde daha insafli olunması gerektiği vurgulamaktadır. Yazının orijinali şu şekildedir:

Avrupa âsar-ı musikisinde operetin tanımı (Herhangi bir vak'ayı gınâ ve musiki aletleriyle birlikte sahnede hevaî, gülünçlü ve şetaretili bir tarzda temsil etmektir) denildiğine göre artık şarkılı oyundur, filândır sözü zaid kalmaz mı? Şarkısız oyun demedik ki. Bu itirazdan maksat Avrupa operetleri gibi değil demek ise bunu açıkça öyle söylemeli fakat insafi ele alıp Avrupalıların bu uğurda sarf ettikleri milyonları ve emekleri ve şimdiye kadar geçirdikleri tekmil devrini de düşündükten sonra söylemelilerdir. Zaten müteşebbisler arasında tekâmül ettik iddiasında bulunan yok ki (And, 1971, s. 261).

Bestecinin bir diğer eseri ise Lale Devri isimli operetidir. Fakat yapmış olduğumuz arşiv çalışmalarında eserin tamamının İsmail Hakkı Bey'e ait olmadığı tespit edilmiştir. Lale Devri Opereti üç perde olarak hazırlanmış bir eserdir. Eserin sadece üçüncü perdesinin

İsmail Hakkı Bey tarafından bestelendiği görülmektedir. İlk iki perdenin müzikleri ise Dr. Subhi Ezgi'ye aittir.



**Nota 37: Muallim İsmail Hakkı Bey'in Lâle Devri Opereti'nin 3. perde açılış müziği. TRTTMA. Def. No:4- Eser No:1**

Bu operetlerin dışında Bülbül, Emel, Gazanfer, Falcı, Kiracılar, İyi Saatte Olsun, Gelin Kaynana gibi operetleri bulunan Muallim İsmail Hakkı Bey, İstanbul Operet Heyeti ile birlikte sahne müziğimiz açısından dönemine göre oldukça önemli işler başarmış bir isimdir.

Muallim İsmail Hakkı Bey, Avrupa müziğini belli bir derecede öğrenmiş ve bu doğrultuda sahne müziğinin önemini bilen bir bestecidir. Çok çeşitli formlarda eser vermiş olan İsmail Hakkı Bey'in besteciliğini, Mehmet Güntekin şu şekilde ifade etmektedir: “Kabına sığmayan bestekârlık uğraşı Türk musikisinin klasik beste şekilleri dışında fokstrot, vals, polka, çok sesli marş, kanto, mazurka ve operet türlerinde eserler vermesiyle de kendini belli etmiştir” (Öncel, 2014, s. 15). Türk müziğinin hak ettiği saygıya ulaşması için oldukça çaba gösteren İsmail Hakkı Bey, Avrupa müziğiyle ilgili düşüncelerini; “Avrupa mûsikîsi başka bir yoldur. Engin ve müşkil bir sâha. Neler gördüm, ne konserler izledim” (Tebiş ve Kahraman, 2014, s. 257) şeklinde belirterek konservatuvarda okuyan öğrencilerin ne yapması gerektiği konusunda da öğüt niteliği taşıyan görüşlerini; “Oğlum, sizler yetişiniz de, konservatuvar ecnebî hocaların elinden tamamen kurtulsun, tam manasıyla bir Türk müessesesi olsun” (Tebiş ve Kahraman, 2014, s. 257) belirterek aslında Avrupa müziğinin zor ve engin bir müzik olduğunu

ifade etmiştir. Sonrasında milli müzik bilinci oluşması için konservatuvar öğrencilerinin nitelikli bir şekilde yetişmeleri gerektiğinin önemine vurgu yapmıştır. İsmail Hakkı Bey eserlerini bu düşüncelerden yola çıkarak müzikli tiyatro eserlerini operet olarak adlandırmış olabilir.

Ayrıca dönemi içerisinde eserlerine yöneltilen yanlı eleştirilere karşı sahne müziğinin geliştirilmesi gerektiği yönünde cevap vererek, bestelediği operetlerin daha başlangıç evresinde olduğunu ve bu alanda tecrübeye ihtiyaç duyulduğunu belirtmiştir. Muallim İsmail Hakkı Bey'in sahne eserlerinin operet mi, şarkılı oyun mu olduğu tartışmalarından ziyade bu eserlerin o dönem şartlarında yazılmış ve başarıya ulaşmış olduğu daha çok önemsenmesi gereken bir boyuttur.

#### 1.4.1.2. Kaptan-zâde Ali Rıza Bey

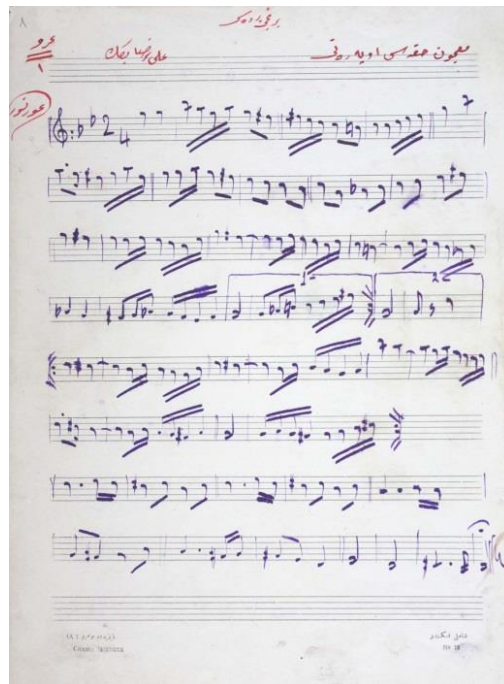
Müzikli tiyatro alanı ile oldukça ilgili olan Ali Rıza Bey, Türk müziğinin çeşitli türlerinde beste yapmanın yanı sıra Türk müziği usul ve makamlarını kullanarak operetler bestelemiş bir isimdir. Onun en bilindik sahne eseri Musahipzâde Celal'in Macun Hokkası isimli eserine müzik yazdığı operetidir.



**Resim 13: Kaptan-zâde Ali Rıza Bey (1881-1934) <http://adanamusikidernegi.com/>**

Yılmaz Öztuna bestecinin özgeçmişini şu şekilde belirtmektedir. “1881’de İstanbul’da doğan Ali Rıza Bey Mecidiye kruvazörü süvarisi Mehmet Bey’in oğludur. (Kaptan-zâde lakabı buradan geliyor.) Öğretmenlik ve aktörlük yapmıştır. Piyano ve kanun çalıyordu. Daha çok kanun çalmasıyla ün yaptı. Konser vermek için gittiği Edremit’te kalp sektesinden 53 yaşında öldü” (Öztuna, 1990).

Ali Rıza Bey sadece müzikle ilgilenmemiş bizzat tiyatro sahnelerinde rol alarak oyunculukta yapmıştır. Onun bestecilik bilgisi ve oyunculuk tecrübesi sahne müziği alanında da başarılı eserler vermesine katkı sağlamıştır. Ali Rıza Bey'in çok yönlü ve sanatçı kişiliği ile ilgili Mustafa Rona şu ifadeleri kullanmıştır. “Bestelediği operetlerinde aldığı rollerle fevkâlade muvaffak oldu. Aynı zamanda çok güzel Karagöz'de oynatırdı” (Rona, 1960, s. 159). Buradan da anlaşılacağı üzere Ali Rıza Bey Tiyatro müzikli tiyatro sanatı ile sadece besteci olarak ilgilenmemiş aynı zaman da oyuncu olarak da başarı sağlamıştır. Muhtemelen oyuncu ve besteci olması Ali Rıza Bey'in daha isabetli ve başarılı tiyatro müzikleri yazmasında etkili olmuştur. Geleneksel tiyatro türümüz olan Karagöz oyunundaki tecrübe ve bilgisi başka bir onun yazdığı müzikleri başarılı kılan başka bir özelliğidir. Çünkü Karagöz oyunu, geleneksel müziklerimiz ile birlikte sahnelenen bir türdür. Ali Rıza Bey'in, Macun Hokkası Opereti'nden başka, “Çapkın Süleyman Opereti, Fettân Kız Opereti, İstanbul Efendisi Opereti, Kayseri Gülleri Opereti” (Öztuna, 1990) isiminde tiyatro müzikleri de vardır. Bu eserler içerisinde İstanbul Efendisi bestecisinin tartışmalı olduğu bir eserdir. TRTTMA'de yaptığımız araştırmada İstanbul Efendisi Opereti'nin bestecisi Leon Hancıyan olarak belirtilmiştir. Bu eseri Leon Hancıyan'dan sonra Ali Rıza Bey ve Suphi Ezgi'nin tekrar bestelemiş olmaları ihtimal dâhilindedir.



**Nota 38: Kaptan-zâde Ali Rıza Bey'in Macun Hokkası Opereti'nin giriş müziği. TRTTMA. Def. No: 143- Eser No:1**

Macun Hokkası isimli operetin nasıl yazıldığı ve sahnelendiği konusunda en ayrıntılı bilgiyi oyunun yazarı olan Musahipzâde Celâl şu şekilde anlatmıştır:

Pek sevdiğim kanuni ve bestekâr Kaptanzâde Ali Rıza, şarkılı bir komedi yazıp oynatmamızı teklif eder, dururdu. Onun ısrarı üzerine Karakolukçusuyla, Aktarıyla, Hamam ustasıyla, değneğe binen mahalle budalasıyla, Salmatomruktaki Savakların üzerinde bir konağın bahçesinde geçen bir aşk macerası düşünmeğe başladım. Bu suretle Macun Hokkası vücuda geldi. Kaptanzâde Ali Rıza'nın topladığı arkadaşlar, canla başla prova etmeğe başladılar. Basit dekoru, derme çatma kostümleriyle ilk defa Şehzadebaşında'ki Ferah Tiyatrosu'nda on kişilik bir orkestra ile oynandı. Kaptanzâde Ali Rıza (Mahalle Budalası Akif), Baba Selahattin (Karakollukçu), Nevvart Hanım (Seher), Agavni Hanım (Dadı), Hakkı Necip (Dölsüz Yusuf) rollerinde bir amatör heyetinden beklenmeyecek derecede güzel oynadılar. Bizim Operet Heyeti namındaki bu amatör heyetimize 12 kişilik incesaz takımı ile Darüttalim-i Musiki de iştirak ederek o zaman için oldukça kuvett-li bir teşekkül vücuda gelmişti. Macun Hokkası'nda Kaptanzâde Ali Rıza Bey, eski motiflerden istifade etmiştir. Bunların bazıları evvela orkestra ile oynandığı halde, bilâhare Darüttalim-i Musiki incesazıyla idare edilmiştir. Fakat bunların hiçbirisinin armonisi falan yoktur (Taşkın, 1961, s. 36).

İstanbul Operet Heyeti'nin kurucusu olan Kaptanzâde Ali Rıza Bey yerli konularda geleneksel Türk müziğinden bestelenmiş çok ilginç eserler çıkarmıştır. (And, 1971, s. 258). Musahipzâde Celâl'in belirttiği üzere Kaptanzâde Ali Rıza Bey müzikli tiyatro alanında oldukça başarılı olmuş aynı zamanda aktörlük yeteneği de olan Meşrutiyet Dönemi'nin önemli şahsiyetlerinden birisidir. Geleneksel müziklerimizin, müzikli tiyatro türünde eserler vererek dönemi içersinde bu alanda önemli hizmetler yapmıştır.

#### **1.4.1.3. Leon Hancıyan**

Leon Hancıyan, Ermeni asıllı geleneksel Türk müziği alanında eserler vermiş döneminin önemli isimlerinden birisidir. Musahipzâde'nin en bilindik ve sevilen eserlerinden birisi olan İstanbul Efendisi Hancıyan'nın müzikleri ile operet adı altında sahnelenmiştir.



**Resim 14: Leon Hancıyan. (1980- 1947) <http://eksd.org.tr/>**

Hancıyan, “1980 yılında İstanbul’da Hasköy’de doğmuştur. Tıbbiyenin dördüncü sınıfına kadar devam etmiş ve musikiye karşı duyduğu kuvvetli sarsılmaz sevgi yüzünden okumayı bırakarak ölene kadar musiki âleminde ayrılmamıştır. Birçok okulda müzik öğretmenliği yapmış sonradan saraya öğretmen olarak alınarak şehzadelere ve saray mensuplarına musiki dersi vermiştir. 1947 tarihinde vefat ederek Bakırköy Ermeni mezarlığına defnedilmiştir” (Rona, 1960, s. 9).

Mushipzâde Celâl’in İstanbul Efendisi Opereti’nin müziklerinin kime ait olduğu tartışmalı bir konudur. Özalp İstanbul Efendisi Opereti’nin müzikleri ile ilgili şu bilgileri aktarmaktadır: “İlk kez 1917’de Benliyan Tiyatrosu’nda oynanan bu eserin mûsikîsini, iki yüz yıllık geleneksel Klasik Türk Mûsikîsi eserlerinden derleyerek Leon Hancıyan uyarlamıştı. Sonra Dr. Suphi Ezgi, en sonunda da Fahri Kopuz bestelemiştir” (Özalp, 1986, s. 104). Yaptığımız TRTTMA taramalarında eserin bestecisi Leon Hancıyan olarak belirtilmiştir. Suphi Ezgi ve Fahri Kopuz’a ait herhangi bir nota örneğine rastlanılmamıştır. Muhtemelen İstanbul Efendisi müzikleri birkaç kez bestelenmiştir. Ama bu eseri ilk kez müzikli hale getiren Leon Hancıyan’dır.





**Nota 39: Leon Hancıyan İstanbul Efendisi Opereti'nden bir bölüm. TRTTMA. Def. No: 138-Eser No:3**

Bu eser geleneksel müziklerimizden örneklerin sergilendiği bir derleme çalışmasıdır. Tahminimizce vermiş olduğumuz nota örneği eserin ilk seslendirildiğinde kullanılan müziklerdendir. Tekrar sahnelenirken müziklerinde Leon Hancıyan temel alınarak bazı değişikliklere gidilmiştir. Musahipzade Celâl oyunla ilgili şunları belirtmiştir: “Tarihi şarkı ve eski tavşan havaları ile halkın çok hoşuna gitmiştir. İlk oynanışında eski Türk müziğinden seçilmiş parçalardan meydana gelen müziği Zati yönetiminde orkestra çalmıştır. Daha sonra İstanbul Operet Heyeti aynı oyunu İsmail Hakkı Bey’in yönettiği alaturka saz eşliğinde oynadı. İstanbul Efendisi 299 kez sahneye konuldu” (Şener, 1966, s. 25). İleriki dönemde aynı eserin, Leon Hancıyan’a ait olan müzikleri, besteci Nevit Kodallı tarafından tekrar ele alınarak sahnelenmiştir.

Metin And, İstanbul Operet Heyeti tarafından ilk temsili yapılan İstanbul Efendisi isimli eser ile ilgili yayınlanan kitapçığı şu şekilde aktarmaktadır:

Memleketimizde ciddi operet ve operaların âdem-i mevcudiyeti karşısında sanayi-i nefisenin bu mümtaz şubesinin ihya ve terakkisine hasr-ı mesai etmek, Garp musikisinin almış olduğu şekli-i tekâmül yanında Şark musikisini, Şark sazlarının kahve meyhane köşelerinden kurtararak sahneye tatbik edebilmek ve harmonize taksimati yaparak daha mütekâmil ve müterakki bir şekle sokmak emeliyle ilk hatvesini atmış olan Şark Musiki Mektebi muhit ve halin müsaadesi nispetinde gayretinin ilk semeresini teşkil eylediği İstanbul Operet Heyeti ile geçen Ramazanda Darülbedayi-i Osmanî'nin temaşağâhı olan Yeni Ferah Tiyatrosunda 2 Eylül 1336

Perşembe günü ilk defa olarak İstanbul Efendisi operetini temsil etmekle idrak etti (And, 1971,s. 259).

İstanbul Efendisi, Musahipzâde Celâl'in müzikle sahnelenen ilk tiyatro eseri olma özelliği ile Meşrutiyet tiyatrosu içerisinde hem bestecisi hem de oyun yazarı açısından son derece önemlidir. Bu açıdan Leon Hancıyan, İstanbul Efendisi Opereti ile Meşrutiyet Dönemi müzikli oyunlarının oluşmasında öncü olmuş isimlerden birisidir.

#### 1.4.1.4. Dr. Suphi Ezgi

Döneminin önemli müzik adamlarından birisi olan Suphi Ezgi, Türk müziği alanında oldukça kıymetli çalışmalar yapmış bir bestecimizdir. Besteciliğinin yanı sıra müzikoloji alanındaki araştırmaları, geleneksel müziklerimiz üzerine yapılmış olan ilk kapsamlı çalışmalar arasındadır.

Suphi Ezgi, 1869 yılında Üsküdar'da dünyaya geldi. 1980'de Tahsin Bey'den keman öğrenmeye başladı. Babasının kanun hocası olan Kanunî Hacı Ârif Bey'den batı notası ve pek çok saz eseri öğrendi. Daha sonra sırasıyla, Medeni Aziz Efendi'den Hamparsum notası, Neyzen Şeyh Hüseyin Fahri Dede'den repertuar ve nazariyat dersleri aldı. 17 yaşına geldiğinde Zekai Dede'nin öğrencisi oldu. Zekai Dede'nin tavsiyesi üzerine Tamburi ve neyzen Halim Efendi'den önce sinekemanı (eski Türk kemani), sonra tambur dersleri aldı. 1892'de, 23 yaşında Mekteb-i Tıbbîye Askeriye-i Şâhâne'yi bitirdi. Doktor yüzbaşı rütbesiyle, Bingazi'deki 58. alayın I. tabur tabipliğine atandı. Dr. Subhi Ezgi 12 Nisan 1962'de 93 yaşında öldü (Öztuna, 1969).



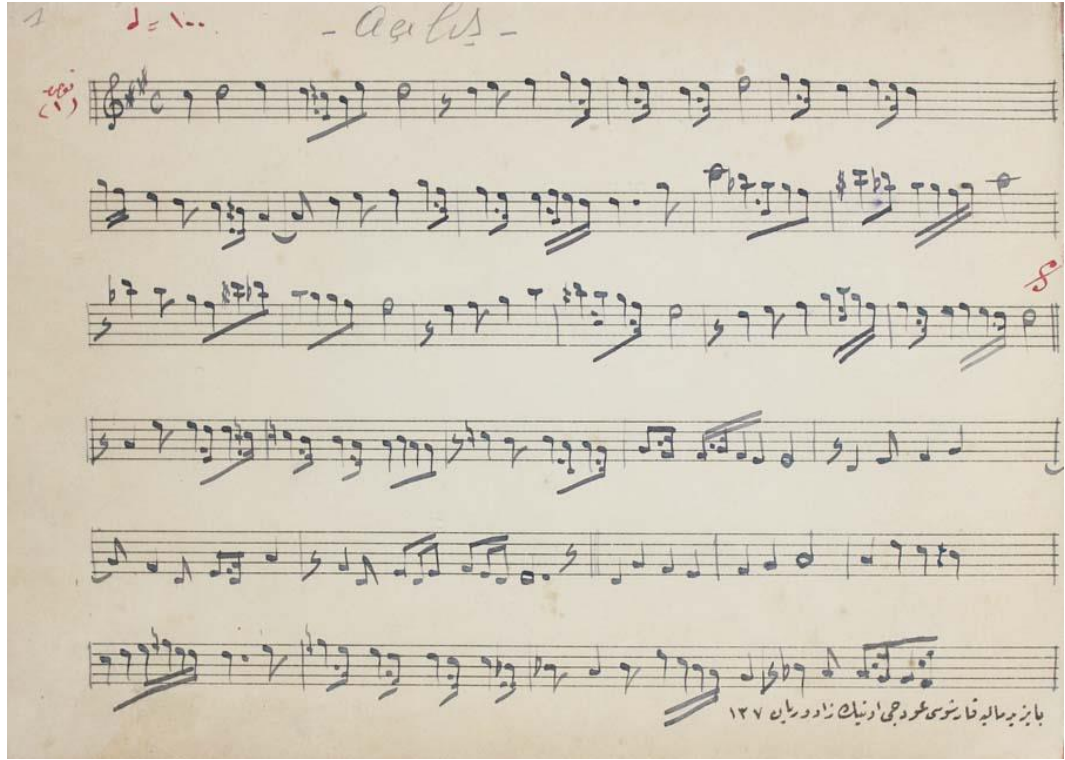
**Resim 15: Dr. Suphi Ezgi. (1869-1962) <http://www.turkmusiki.com/>**

Suphi Ezgi'nin oldukça iyi bir müzik eğitimi alması ve son derece bilgili olması onu müzikoloji alanında da söz söyleyebilecek bir yetkinliğe taşımıştır.

İlk olarak Rauf Yekta Bey'inde aralarında bulunduğu İstanbul Belediye Konservatuarı'nın tasnif heyetine katılmış, Ali Rıfat Çağatay, Ahmet Irsoy ve Mesud Cemil ile uzun yıllar birlikte çalışmıştır. Subhi Ezgi sayılı müzikologlarımızdan birisidir. Rauf Yekta Bey'in başlatmış olduğu bilimsel araştırmalara, 1913 yılında H. Saadettin Arel ile birlikte katıldı. Eski kitapları ve yazmaları teker teker inceleyerek gözden geçirdi. Bu çalışmalara Ord. Prof. Salih Murat Uzdilek'in katılması ile musikimizin ses fiziği bölümü de bir düzene sokulmuş oldu. Arel- Ezgi- Uzdilek sistemi bu şekilde doğmuştur (Özalp, 1986, s. 48-49).

Suphi Ezgi bütün bu çalışmalarının yanı sıra besteci yanını sadece saz ve söz eserleri ile sınırlı tutmamış sahne müziği alanında da bir operet çalışması olmuştur. Eser daha önce bahsettiğimiz Mushipzâde Celâl'in Lale Devri'dir. Bu eserin müziklerinin bazı kaynaklarda Muallim İsmail Hakkı Bey'e ait olduğu belirtilmiştir. Fakat TRTTMA'de sadece üçüncü perdenin müzikleri İsmail Hakkı Bey olarak kaydedilmiştir. Eserin birinci ve ikinci perdesinin müzikleri Dr. Suphi Ezgiye aittir. Lale Devri Opereti'nin temsili ile ilgili Refik Ahmet şu bilgileri aktarmaktadır: "Lale Devri'ni Tamburi Doktor Suphi Bey Klasik Türk Musiykisi tarzında nefis bir surette besteledi; üst üste oynandı. O ramazan memleketimizde ilk defa olarak tiyatronun arka kapısından girip çıkmak şartı ile kadınların tiyatroya gelmelerine müsaade edilmişti; üst kat localar ışık yakılmaksızın tül gerilerek kadınlara tahsis edilmişti" (Sevengil, 1968, s. 184)

Sevengil'in aktardıklarından oyunun müzikleri ile son derece başarılı olduğunu ve Lale Devri Opereti'nin döneminin önemli müzikli oyunlarından olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca Suphi Ezgi gibi mühim bir müzik adamının tiyatro müziğinin gelişimine yapmış olduğu katkı son derece önemlidir. Ayrıca bu eserle birlikte artık Türk tiyatrosu sahnelerinin ilk kez gece temsilleri kadınlara açmıştır. Bu gelişme tiyatromuzda kadın izleyicinin müzikli oyunları izleyebilmesi açısından önemsenmesi gereken bir durumdur. Unutulmamalıdır ki her sanat dalında olduğu gibi müzikli tiyatro alanında izleyicisiyle buluşabildiği oranda kendisini ifade edebilir ve bir anlam kazanabilir.



**Nota 40: Dr. Suphi Ezgi Lale Devri Opereti birinci perde açılış müziğinden bir bölüm. TRTTMA. Def. No: 305- Eser No:1**

Suphi Ezgi'nin, geleneksel tarzda yazdığı Lale Devri Opereti, Türk müziğinin tiyatro sahnesinde kullanılması açısından son derece önemli ve başarılı bir örnek olarak değerlendirilebilir. Bazı kaynaklarda eserin ismi ile ilgili “şarkılı operet” kavramı kullanılmıştır. Lale Devri isimli eser Suphi Ezgi'nin, bestelemiş olduğu çok kıymetli saz ve söz eserlerinin yanı sıra, bu dönemde son derece popüler olan Türk opereti yaratma çabasının güzel örneklerinden birisidir.

#### 1.4.1.5. Udi Fahri Bey

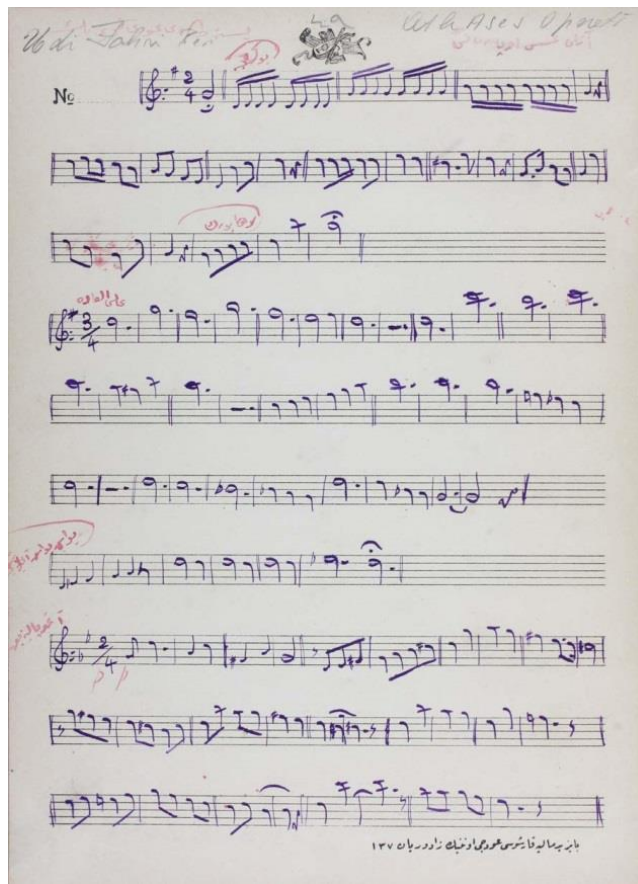
Geleneksel Türk müziğine oldukça önemli hizmetler yapmış olan Fahri Bey müzikli tiyatro alanında da eserler vermiştir. Bestecilik boyutundan başka icracı olarak da başarılı bir isimdir. Ud virtüözü olarak tanınan besteci, Muallim İsmail Hakkı Bey ile birlikte Türk müziğinin kurumsallaşması ve eğitiminin verilebilmesi doğrultusunda yaptığı çalışmalar önemlidir.



**Resim 16: Udi Fahri Kopuz. (1882-1968) <http://devletkorosu.com/>**

Mehmet Fahri Kopuz 1882 yılında İstanbul'da doğdu. Fahri Kopuz, 1908 yılında hocası olan Muallim İsmail Hakkı başkanlığında, Musikî-i Osmanî Cemiyeti'ni kurdu. Burada dönemin önemli müzik adamları ders veriyordu. 1916 yılında Reşat Erer, Kemani Haşim, Neyzen İhsan Aziz Baba, Kanuni Nazım Bey, Tamburi Ahmet Neşet Bey, hanende Arp Cemal, hanende Sıtkı, hanende Reşat beylerle Darüttalimi Mûsikî Cemiyeti'ni kurdular. Bu topluluk 1931 yılında dağıldı; Fahri Kopuz'un gayretleri ile 1934 yılında yeniden açıldı. Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrasının eski kemancılarından Fethi Kopuz sanatkarın büyük oğludur. 1968'de Ankara'da vefat etmiştir (Özalp, 1986, s. 102).

Udi Fahri Kopuz müzikli tiyatro alanında iki eser vermiştir. Bu eserler Musahipzâde'nin Atlı Ases Opereti ve İstanbul Efendisi Opereti'dir. Daha önce belirttiğimiz gibi İstanbul Efendi Opereti ilk olarak Leon Hancıyan'ın müzikleri ile sahnelenmişti. Aynı eser, Leon Hancıyan'dan sonra Ali Rıza Bey ve Fahri Bey tarafında da bestelenmiştir. Fakat araştırmalarımız sonucunda böyle bir esere ait nota örneğine ulaşılamamıştır. Bestecinin ikinci olarak belirtmemiz gereken müzikli tiyatro eseri Atlı Ases Opereti'dir.



**Nota 41: Udi Fahri Kopuz Bey Atlı Ases Opereti giriş müziğinden bir bölüm. TRTTMA. Def. No: 47- Eser No:16**

Bestecinin müzikli tiyatro ile olan ilişkisi İstanbul Opereti'nde çalıştığı dönemlerde olmuştur. "I. Dünya Savaşı sonrası mütareke yıllarında Kaptanî-zâde Ali Rıza Bey'in kurduğu İstanbul Opereti'nde çalıştı. Kopuz, bütün çağdaşları gibi sanatta disipline inanan ve falsoya tahammül edemeyen bir kimseydi. Operet bestekârlığı akımına kapılarak Musahipzâde Celâl'in Atlı Ases ve İstanbul Efendisi adlarındaki eserlerini Türk Mûsikîsi tonal sistemine göre bestelemiştir" (Özalp, 1986, s. 102-103).

Görüldüğü üzere o dönem yaşamış olan besteciler birbirlerinden etkilenecek tiyatro müziği alanına operetler bestelemiştir. Udi Fahri Kopuz, hocası olan Muallim İsmail Hakkı ve İstanbul Opereti'nin kurucusu Ali Rıza Bey gibi geleneksel müziğimizi temel alarak tek sesli operetleri ile Türk müziğini tiyatro sahnesine kullanan önemli bestecilerimizden birisidir.

#### 1.4.1.6. Mehmet Baha

Mehmet Baha besteciliğin yanı sıra dönemin içinde müzik yayıncılığı alanıyla da uğraşmış Âlem-i Musiki adını taşıyan bir derginin çıkarıcı önemli bir isimdir. Toplam 16 sayı çıkarılabilen dergi, o dönemin müzik hayatını ve müzik politikalarını anlayabilmemiz açısından tarihi birer doküman niteliği taşımaktadır. Mehmet Baha tek sesli ve çok sesli bestelerinin yanı sıra müzikli tiyatro alanıyla da ilgilenmiştir. Mehmet Baha Bey Abdülhak Hamit'in *Nesteren* isimli eserine müzik yazarak opera haline getirmiştir. Bunun dışında *Börekçi Musa ve Gülsüm Hanım'ın Cinleri* adında bir opereti vardır.



**Resim 17: Mehmet Baha Pars. (1877-1953) (bursadakultur.org)**

“1877 yılında Bursa’da doğan besteci, gençlik yıllarında tamamen Türk müziği üzerine çalışmıştır. Bunun yanı sıra Garp (Batı) musikisi üzerine de çalışmalar yapmıştır. Devrinin önemli şairlerinin eserlerinden bazılarını Garp tekniğinden istifade suretiyle bestelemiştir. Her iki türde de eserleri vardır. 1953 yılında vefat ederek Bursa Emir Sultan kabristanına defnedilmiştir” (Rona, 1960, s. 143).

Beste Aydın, Mehmet Baha'nın aldığı müzik eğitimini ve besteci kişiliğini, “Keman çalan Mehmet Baha Pars, hem geleneksel hem de Uluslararası Sanat Müziği'ne (batı müziği) ilgi duymuş ve her iki türde de eser üretebilmiştir. Müzik bilgisini belli şekilde ve belirli kişilerden ya da kurumlardan öğrenmemesi her iki müzik türüne de yeterli derecede hâkim olamamasını sağlamıştır. Bu nedenle üslubu oldukça karışıktır” (Aydın, 2004:3) şeklinde belirtmektedir. Her iki alanda da eğitim alan Mehmet Baha Bey, çıkarmış olduğu Âlem-i Mûsikî dergisinin 2. sayısında bizdeki sahne müziğinin eksikliği ile ilgili şöyle bir yazı yayınlamıştır:

“Avrupa bestekârlarının yaptıkları mûsikî parçalarından fırtınalar, dalgalar, gök gürültüleri ve sâire gibi taklîd-i tabi'at ve hâdisat ve beş perdelik bir vak'anın bestelenmiş olarak mevcut olmasına nazaran bizde kıymet-i mûsikîyyeleri inkâr edilemeyen bestelerden sonra yeknesak şarkıyâtdan başka bir şeyin mevcûd olmaması mûsikîmizi mahdûdiyeten kurtaramamıştır” (Aydın, 2004:16). Mehmet Baha, bu düşüncelerden yola çıkarak müzikli tiyatro üzerine çalışmalar yapmıştır. Türk ve batı müziği arasında çok keskin ayrım yapılmasını doğru bulmayan Mehmet Baha, bunun gerekçesini yine Âlem-i Mûsikî dergisinin 2. Sayısından Mûsikî Bir Lisân-ı Rûhtur başlıklı yazısında şöyle kaleme almıştır:

“Mûsikî manâ-yı şamiliyle bir lisân-ı ruhtur denilince sâhib-i rûh olan bütün insanların anlaşılması lâzım gelip Türk, Fransız, İngiliz, Alman ve sâireyi birbirinden tefrîk edemeyiz. Bunun için alaturka alafranga mûsikî olamaz. Yalnız bu hususta muhtâc-ı tafsil bir nokta vardır ki onu zikr edecek olur isek mesele tavazzuh eder. Meydana çıkar. Mûsikî esâs itibariyle birdir yalnız tarz ve uslûp cihetiyle değişir” (Aydın, 2004:18).





Börekçi Müsa Opereti'nden  
'Musa'nın şarkısı'

Vais A tempo

Mehmet Bahâ

Ta ze ge tür düm sı cah sı cah ne de çok gez dim bu cah tu cah

Allegretto

E fen di ler fu ru num u zah ama bö re ğim sı cah sı cah

ta ze ta ze yağ li bö re ğim kı y ma li sa de var bö re ğim

Rall.....do

bu na Mu sa bö re ği der ler pa şa lar bey ler bun dan yer ler

us ta sı ya par Mu sa sa tar sa ta maz i se kav ga ko par

Abderato

ta ze ta ze yağ li bö re ğim kı y ma li sa de vai bö re ğim

Rall.....do

Taze getirdüm sıcah sıcah	Taze-taze yağlı böreğim	Ustası yapar Musa satar
Ne de çok gezdüm bucah bucah	Kıymalı sade var böreğim	Satamaz ise gavga kapar
Efendiler furunum pek uscah	Buna Musa böreği derler	Taze-taze yağlı böreğim
Amma böreğim sıcah sıcah	Paşalar beyler bundan yerler	Kıymalı sade var böreğim

**Nota 42: Mehmet Baha Bey'in Börekçi Mustafa Opereti'nden bir şarkı (Aydın, 2004, 39)**

Bestecinin Re majör tonalite ile bestelemiş olduğu parçasından da anlaşılacağı üzere ses sistemi olarak majör ve minör tonalitelere faydalandığı görülmektedir. Mehmet Baha Bey'in müzik ve müzikli tiyatro üzerine görüşleri, Türk ve Batı müzikleri arasında keskin bir ayırım yapılmaması gerektiği yönündedir. Yapılacak ayırımın üslup ve tarz üzerinde olması gerektiğini savunmaktadır. Ayrıca çalışmamızda yer vermiş olduğumuz yazılarına bakarak o dönemde müzik ve müzikli tiyatro üzerine yapılan tartışmaların Türk ve Batı müziği üzerine olduğu söylenebilir. Milli bir sahne müziği yaratma çabalarının olduğu dönemde yapılan bu tartışmalar döneminde müzikli tiyatronun nasıl bir tarzda yapılması gerektiğini anlatan tarihsel birer belge olma niteliği de taşımaktadır.

*Millî Nesteren Operasından Bir Parça*

Mehmed Bahâ

*Moderato*

Nesteren Operasının Piyano ve  
Orkestra Notaları Aynıdır.

Güfte: Abdülhak Hamit

Şu vüs a ti le be râ ber şu sah râ Ba na sen siz tenin o lur de  
sem ih râ Ve li yi ni' me tim sâ mîm sin sen  
A ya lım ma' şû kum mu hib bim sin sen Bir fi da nım se nin  
sa yen de nâ bit Dün ya da ol du ğum se nin le sâ bit  
Nes lim mec' hül i se ak ra bam sen sin Ye tim i sem a nam  
sen ba bam sen sin Sen den ü mîd vâ rım sin rah met ba na  
Câ 3 rin de ğil sem e si rim sa na E si rin de ğil sem  
ku lu num se nin  
Şu vüs'atle berâber şu sahrâ

*Neslim mec'hül ise akrabam sensin  
Yetim isem anam sen babam sensin  
Senden ümîd vârmısın rahmet bana  
Cârın değılsem esirim sana  
Esirin değılsem kulunum senin*

*Bana sensiz tenin olur desem ihrâ  
Yeli-yi ni'metim sâmımsın sen  
Ayalım ma'sükum muhibbımsın sen  
Bir fidanım senin sayende nâbit  
Dünyada olduğum seninle sâbit*

**Nota 43: Mehmet Baha Bey'in Millî Nesteren Operası'ndan bir şarkı (Aydın, 2004, 62)**

Besteci olarak operet ve opera denemeleri olan Mehmet Baha Bey müzikli tiyatro alanında yapmış olduğu çalışmalarının yanı sıra entelektüel birikimi olan bir şahsiyettir. Çıkarmış olduğu Âlem-i Mûsiki isimli dergisi Osmanlı'da yayınlanan ikinci müzik dergisidir. Bu anlamıyla Mehmet Baha Bey, Türk müzik tarihinde müzik yayıncılığının öncü isimlerinden olmuştur. Çıkarmış olduğu dergilerin sonunda kendisine ait olan opera, operet ve çeşitli türlerde beste örneklerini de yayınlarak nota yayıncılığı alanında da ilklere imza atmıştır. Kaynaklarda her ne kadar derin bir müzik bilgisine sahip olmadığı belirtilse de, döneminin içerisinde müzikli tiyatro alanında yapmış olduğu çalışmaları ve müzik yayıncılığının ilk örneklerini basılı olarak hizmete sunmasından dolayı döneminde yaşamış önemli isimlerden biridir.

#### 1.4.1.7. Vedi Sabra Bey

Lübnan asıllı Osmanlı vatandaşı olan Vedi Sabra Bey, Wadih Sabra, Wadia Sabra isimleriyle karşımıza çıkmaktadır. Vedi Bey, librettosunu Halide Edip Adivar'ın yazdığı Kenan Çobanları (*Les Bergers de Canaan*), (*The Shepherds of Canaan*) isimli eserin müziklerini bestelemiş ve opera olarak sahnelenmiştir.



**Resim 18: Vedi Sabra Bey. (1876-1952) (www.snipview.com)**

Kendisi ile ilgili çok az bilgi sahibi olduğumuz besteci hakkında Refik Ahmet Sevengil şu bilgileri vermektedir:

Kenan Çobanları Operası'nı besteleyen Vedi Sabra Osmanlı İmparatorluğu'nun Suriye iline bağlı Lübnan Mutasarrıflığında doğmuştur. Oranın yerli halkından Katolik Arap'tır. Paris'te konservatuvar eğitimi görmüş, orada Saint Esprit Kilisesi'ne birinci org sanatçısı olarak atanmış, on altı yıl bu görevi yapmıştır; bestelediği küçük eserler Paris'te yayınlanmıştır. Vedi Sabra 1908 Meşrutiyetinden sonra Türkiye'ye gelmiştir, şair Tevfik Fikret'in yazmış olduğu marş güftesini bestelemiştir; 1914-1918 Dünya Savaşı arasında Suriye'de idi; orada Osmanlı Hükümeti aleyhine ayaklanmalar çıkınca hükümet bir ihtiyat tedbiri olarak Suriye'nin yerli halkından birçoklarını başka illerde oturmaya mecbur etmiştir, Vedi Sabra da İstanbul'a gelmişti. İstanbul'da Bahriye Mektebi Müdürlüğüne atandı; Kenan Çobanları Operası'nı bestelediği sırada bu görevde bulunuyordu, aynı zamanda Beyoğlu'ndaki özel müzik Akademisi'nde öğretmendi (Sevengil, 1968, s. 275-276).

Vedi Sabra Bey'in besteleri arasında marşlar ve operalar ayrı bir öneme sahiptir. İstanbul'da görevli olduğu yıllarda Tefvik Fikret'in şiiri üzerine yazmış olduğu marş, o dönemde milli marş olarak kabul edilmiştir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde yapmış olduğumuz araştırmalarda söz konusu marşın kabulüne ilişkin resmi yazışma şu şekildedir.

معارف عمومی نظارت جدیدی مکتوبی علمی صورتاً مخصوص در تودر						
نوع اولاد	درود و سوسیری	مسودی	وزن و قافیه	نظم و قافیه	تصنیف	تاریخ
تاریخ	تاریخ	تاریخ	تاریخ	تاریخ	تاریخ	تاریخ
تاریخ	تاریخ	تاریخ	تاریخ	تاریخ	تاریخ	تاریخ
<p>۵۸۸ ۱۰۰</p> <p>عزیز موسیقی معانی</p> <p>فوتور و انوار ما ذوقند و در روح صد اوقافند</p> <p>به کفانه مارشک مع مایه اوله صد قبول المی</p> <p>مقتضی مجلس معوقه به یاسته هجده - فوابع درت</p> <p>صوت اوضایه و ریویا یاسته شایسته نظرف</p> <p>نقصه صد حیرت ایلی قند نه نقد لقا صوتی</p> <p>نقصه صد حیرت ایلی قند نه نقد لقا صوتی</p> <p>انصاف لیاقتی</p> <p>خوانا و مطوفت اعجاز</p>						

1154/5

Belge 24: Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dosya: 1154

Ma'ârif-i umûmiye nezâret-i celîlesi mektûbî kalemi müsveddâtına mahsûs varakadır

Vürûd ve tesvîdi tarihleri: 2 Haziran sene 326

Tebyîz ve mukabele tarihleri: fî 8 Cemâziyelâhire sene 328 fî 3 Haziran sene 326

Harbiye nezâret-i celîlesine

Paris mûsiki Fransız ve etvârî me'zûnlarından Vedi Sabra Efendi tarafından bestelenen marşın millî marş olarak kabul edilmesi hakkında Meclis-i meb'ûsân riyâset-i celîlesine yüz elli dört meb'ûs imzâsıyla verilip riyâset-i müşârun ileyhâdan mazrûfen nezâret-i âcizîye irsâl kılınan takrîr leffen savb-ı âlî-i nezâretpenâhîlerine irsâl kılınmış olmağla (11) inbâ ve melfûfunun buyrulması bâbında

(11) mezkûr marş hakkında askerî musikaları mu'allimlerinin lede'l-îcâb musika-i hümâyûn mu'allimleri ile te'attî ... ederek dermiyân edecekleri mütâla'anın

Bu marşın TRTTMA'daki el yazması notaları şu şekildedir. Çargâh dizisinde yazılmış olan marş do majör tonalite etkisi göstermektedir.

**Nota 44:** Vedi Sabra Bey tarafından bestelenen güftesi Tevfik Fikret' e ait (Biz fedâ-yı milletiz mert oğlu mert Osmanlı'yız) şeklinde başlayan Osmanlı Milli Marşı. TRTTMA. Def. No: 218- Eser No:54

Osmanlı İmparatorluğu için bestelemiş olduğu marşlardan bir tanesi de *Marche Orientale* adını taşımaktadır. Sol majör tonalitesinde yazılmış olan bu marşın başlangıç bölümünden bir kesit şu şekildedir.

**Nota 45: Vedi Sabra tarafından bestelenen Marche Orientale. İÜNEK. Yer No:781-136**

Vedi Sabra Bey, Gazimihal'in belirttiği üzere Doğu ve Batı müzikleri alanında son derece önemli araştırmalar yapmıştır:

Vedi Sabra, gençlik ve tahsil çağını geçirdiği Paris'in Milli Konservatuvarında Albert Lavignac yanında çalışarak sekiz yılda mezun oldu. Meşrutiyet inkılabı akabinde, herkes gibi ümitle İstanbul'a gelerek Tefik Fikret'in bir şiirini marş olarak besteledi. Takdir göremeyince Beyrut'a yerleşmekle beraber, ilk Cihan Savaşı yıllarında İstanbul'da epeyce hizmet görmüştü. Bahriye okulumuzda muzika şubesinin başöğretmeniydi; solfej ve koro derslerini bizzat esaslı surette yürütmüştür. Şark musikisine ve çeyrek sesler sistemine de matematik esaslarıyla merak edip Paris'te birçok makaleler neşretti. 1923'te, çeyrek sesli Şark makamlarıyla Garp polifonisini kaynaştırmaya mâtuf düşüncelerini (ve buna mahsus olarak Pleyel Fabrikasınca imal edilen bir çeşit klavyeli monokordu) izah etmek üzere Pleyel salonunda bir konferans vermeye gitmişti (Gazimihal, 1957, s. 365).

Buradan da anlaşılacağı üzere Vedi Sabra o dönem Avrupa'sının en önemli müzik otoritelerinden birisi olan Albert Lavicnac'la çalışma fırsatı bulmuş ve iyi bir müzik eğitimi almıştır. Daha ilginç olanı kendisi Lübnan asıllı olması nedeniyle Doğu müzikleri ve İstanbul'da yaşadığı için Türk müziği hakkında bilgi sahibi bir bestecidir. Doğu müziklerini Avrupai tarzda çok sesli bir anlayışla ele alabilmek için makamsal yapıların seslendirilebileceği *monokord* adı verilen bir klavyeli piyano benzeri çalgı üzerinde çalışmalar yapmıştır.

Besteci aynı zamanda Osmanlı'da müzik eğitimi alanında uğraş vermiş ve müzikli tiyatro temsillerinin verilmesinde önemli pay sahibi isimlerden birisidir.

Mütareke akabinde Beyoğlu'nda bazı değerli ecebi musikicilerin elbirliğiyle özel bir Musiki Akademisi kurulmuştu; musiki ve tiyatro şubeleriyle açılan, fakat ne yazık ki ömrü pek kısa geçen bu 30 profesörlü okulun baş profesörü de Bahriye Musiki Mektebinin müdürü olan Vedi Sabra idi. Çabuk kapanan okulun öğretmenlerince *Karmen, Maskeli Balo, Travatore, Traviata, Rigoletto, Kalvalleria Rustikana, Palyaço, Walkyre, Figaro'nun Düğünü, Toska* operalarının İtalyanca olarak derhal temsiline geçilmeye karar verilmişti. Mesela ilk olarak ele alınacak *Toska* operasında *Toska* rolüne Martin Bonkofska, *Skarpia* rolüne akademinin ünlü müdürü Jean Ernest çıkacaklar, çoğu akademi sanatkarlarından oluşan orkestrayı üstad M. Mercenier idare edecek dekor ve sahneye koyuşla keza öğretmen olan Muhsin Ertuğrul meşgul olacaktı (Gazimihal, 1957, s. 368).

Görüldüğü üzere göçmenlik nedeniyle İstanbul yabancı müzisyenler için bir cazibe merkezi haline gelmiştir. Meşrutiyet Dönemi'nde zaten popüler olan opera ve operet temsilleri bu göçmen müzisyenlerin katılımıyla sayısal olarak daha fazla bir artış göstermiştir. Bütün bu gelişmeler ışığında Vedi Sabra Bey, librettosunu Halide Edip Adivar'ın yazdığı *Kenan Çobanları* adında bir Doğu operası denemesi olmuştur. Eserin temsiline ilişkin yazılan yazılarda Muhsin Ertuğrul, Celal Esad, Falih Rıfkı Atay gibi çok deneyimli ve alanında uzman bir kadronun görev aldığı görülmektedir. Bu durum eserin temsilinin ne kadar önemsendiğinin bir göstergesi olabilir. *Kenan Çobanları Operası'nın* temsili ile ilgili Sevengil şu bilgilere yer vermiştir:

Temsil İstanbul'da Bebek sırtlarındaki Robert Koleji Amerikan okulunun oyun ve konser salonunda verilmiştir, geliri Bahriye Amele Tasarruf Sandığı yararına olduğundan Bahriye Nâzırı Cemal Paşa'nın himayesinde. Temsilin eksiksiz olarak hazırlanması için Halide Edip Adivar'ın başkanlığında Celâl Esat (Arseven, Falih

Rıfki (Atay), ve o zamanki adıyla Ertuğrul Muhsin'den bir heyet kurulmuştu. Dekor ve kostüm işlerini Ertuğrul Muhsin düzenlemiştir. Madam Marten dö Bonfolska, Hamit Bey, Argiri Efendi gibi güzel sesliler bu operayı oynamışlardır (Sevengil, 1968, s. 275).

Eserin başka önemli bir boyutu ise, müzikli oyun olmasının yanı sıra, Türk tiyatrosu tarihinde dönemine göre hayli cesur bir konunun işlenmiş olmasıdır. Hz. Yusuf'un hayatından esinlenilerek yazılan libretto, o dönem için bir peygamberin tiyatro sahnesinde canlandırılmış olması açısından da bir ilktir.

Eserin temsilinden sonra Celâl Esad, döneminin aydınlarından şair, yazar ve devlet adamı olan Süleyman Nazif Bey'e eserle ilgili düşünceleri sorulduğunda gerçekleşen diyalog şu şekildedir: "Robert Kolej salonundaki temsilinden çıkılırken Celâl Esat yolda Süleyman Nazif merhumdan yazı hakkındaki düşüncelerini sorar: Üstat, nasıl buldunuz? Üçüncü bir şahıs merhum üstadın şu cevabına tesadüfen kulak misafiri olur, Rum Patriği teravi namazı kıldırıyor sandım!" (Gazimihal, 1957, s. 368). Celâl Esat Bey'in yazı ile kastettiği şey eserin müziğinin tarzı ve yazı stilidir. Bu durumdan anlaşılacağı üzere eserin müziği bazı dinleyiciler üzerinde çok olumlu bir etki yaratmamıştır. Gazimihal Kenan Çobanlarının müziği ile ilgili değerlendirmeleri; "...yazı tarzında koyu bir şekilde şarkçılık boyası bulunduğuna hiç şüphe olmayan (çünkü şarklı olan) bestecinin umulan tesiri uyandıramadığı her şeye rağmen anlaşılıyor" (Gazimihal, 1957, s. 368) şeklindedir.

Kenan Çobanları isimli operasının notalarıyla ilgili yapmış olduğumuz araştırmalarda bestecinin sadece bu eserin değil bestelerinden çoğunun kayıp olduğunu öğrenmekteyiz. Gazimihal, Kenan Çobanları isimli eserin notaların nerede olduğu ile ilgili "...partisyonun Sayın Halide Edib'de bulunduğunu tahmin etmekle beraber, ne görebildim, ne de libretto sahibinin hoşnutluk derecesine muttali olabildim." şeklinde bilgi vermiştir (Gazimihal, 1957, s. 368).



Score

*Les Bergers De Canaan*

**Kenan Çobanları** Beste:Wadîh Sabra (Vedi: Sabra Bey)  
Notaya Alan:Türker Erol

2

*Les Bergers De Canaan*

**Nota 46: Vedi Sabra tarafından bestelenen Les Bergers De Canaan (Kenan Çobanları)**

Kenan Çobanları üzerine yapmış olduğumuz çalışmalar esnasında, operanın notalarına ulaşamadık. Sadece İngiltere’de, His Master’s Voice (Sahibinin Sesi) firması tarafından çıkarılan 45’lik plak kaydına ulaşılmıştır. Var olan ses kaydında seslendirildiği kadarını notaya almak suretiyle eserle ilgili bir fikir sahibi olmaya çalışılmıştır. Eser Do # minör tonunda yazılmıştır. Eser içerisinde kullanılan artmış ikili aralıklar yer yer makamsal etki yaratmaktadır. Vedi Sabra Bey’in Lübnan asıllı bir besteci olduğu düşünülecek olursa, Doğu müziklerine yabancı olmadığı ve bestelerinde de bu etkinin varlığından söz edilebilir.

**1.4.1.8. Victor Radeaglia**

Victor Radeaglia, Darülbedayi’in kuruluş aşamasında Batı müziği şubesinde görev alan müzik öğretmenlerinden birisidir. Bu ismin konumuz açısından önemi, Celal Esad Arseven’in Şaban isimli yazmış olduğu komik operanın bestelenmesi sürecinde yazar ile birlikte bu eserin müziklerinin bestelenmesidir. Bu eserin bir diğer önemli boyutu ise yurt dışında seslendirilen ilk Türk operası olmasıdır.



**Resim 19: Victor Radeglia (1863-1939) (Gazimihal, 1957, 364)**

Victor Radeglia, daha önce incelemiş olduğumuz Vedi Sabra Bey gibi Paris Konservatuvarı'nda eğitim almış piyanist ve bestecidir. Osmanlı vatandaşı olarak değerlendirebileceğimiz bu iki isimde yaşadıkları dönemin müzik ve sahne sanatları anlayışı doğrultusunda Türk operası yazma çabalarının öncü isimlerindedir. Mahmut Ragıp Gazimihal, Victor Radeglia ile ilgili şu bilgilere yer vermiştir:

Vittorio Radeglia, Dalmaçya'nın Raguse asliyetinden olmakla beraber, 1863 Ekiminde İstanbul'da doğduğu için bu vatanın musiki işlerine karşı tabiatıyla yabancı kalamazdı. Küçükken musikiye karşı olan harikulâde istidadını göstermiş bunun üzerine ana- babası tarafından kompozisyon tahsili görmek için Milano Konservatuvarına henüz on üç yaşındayken gönderilmişti. Beş yıllık pek çalışkan bir öğrencilik devresi Paris Konservatuvarına girebilmesi için kâfi bir hazırlık oldu ki asıl o müessesede bilgisini olgunlaştırmış; armoni ve kompozisyon üstatları *Dubois* ile *Guiraud* oldular; müessesenin mezuniyet kütüğünün basılmışında da görüldüğü üzere birinci mükâfat derecelerinin armoniden olanı 1884' te ve füğden olanı 1884' te kazanmıştır. Tahsili sona erer ermez İtalya'ya gelerek *Colomba*'yı besteledi, ertesi yıl Milano'nun *Dal Verme* tiyatrosunda büyük başarılarla temsil olundu (1887). Dört yıl sonra *Turino*'da *Suprema Vis* adlı başka bir operasını *Vittorio Emanuele* tiyatrosunda temsil ettirdi (1902) (Gazimihal, 1957, s. 363).

Daha sonraki dönemlerde İstanbul'a gelen besteci Darülbedayi'de öğretmenlik görevine başladı. Bu kurumun bünyesinde görev yapan dönemin entelektüel kişilerinden olan Celal Esad Bey ile bir opera besteleme işi, bestecinin İstanbul'da bulunduğu dönemlere gelmektedir. Bu eser librettosu Celal Esad'a ait olan Şaban isimli operadır. Celâl Esat librettosunu yazmış olduğu opera ile ilgili şunları belirtmiştir:

Milli zevke uygun, fakat Avrupa zevki ve kılığı ile yapılacak bir eserin Avrupalılar tarafından nasıl karşılanacağını, Batı dünyasında Macar ve Rus musikilerinin yaptığı milli tesiri bırakıp bırakmayacağını denemek istedim. Bu düşünce ile Şâban adını verdiğim bir opera- komik hazırladım. Musiki ile daha ziyade bir memleket meselesi olarak uğraştığım, besteci olmadığım için bestecilerin fikrine uygun bir şekilde hazırlanması için değerli bir besteciye başvurdum. Uzun müddetten beri aramızda yaşadığı için zevklerimiz iyi tanıyan, memleketimizin musikisine ruh ve kulak yakınlığı olan Prof. Victor Radeglia ile işbirliği yapmaya karar verdim (Sevengil, 1968, s. 192).

Buradan da anlaşılacağı üzere Celal Esad, Avrupalıların bu eser karşısında nasıl bir tepki vereceklerini merak etmiş ve böylece Şâban isimli eser meydana gelmiştir. Kendisi besteci olmayan Celal Esad Arseven, böyle bir eser meydana getirmek için Türk kültürüne yabancı olmayan bir besteci olarak Victor Radeglia'yı tercih etmiştir. Arslan ve Levendoğlu Şaban operası ve bu eserin bestelenme süreciyle ilgili şunları aktarmışlardır:

Savaş yıllarında Darülbedayi yönetim kurulu üyeliği görevinde iken “Şaban” adlı bir operet yazmış ve bu operet de Rus polifonik müziği esas alınarak, Darülbedayi hocalarından Viktor Radeglia tarafından Dede Efendi ve İtrî gibi bestecilerin motifleriyle süslenerek bestelenmiş, Viyana'da oynanmıştır. Dünya Gazetesi'ndeki “Viyana Halkı Konseri Beğendi” başlıklı yazısında bu operetinden bahsediyor: “Bu konserler sayesinde mûsikî kültürüm epeyce ilerlemişti. Bütün emelim Türk Mûsikîsini, Ruslar, Macarlar, Polonyalılar gibi polifonik yani çok sesli bir mûsikî haline getirerek Garp âlemine tanıtmaktı. Bu gaye ile İstanbul'da bulunan ve mûsikî eserleri naşiri Ricordi'nin mûsikî şefi olan Radeglia'yı bularak, yazdığım bir operanın armoni ve orkestrasyonlarını yapmasını teklif ettim. İşe başladık ve birkaç ayda operayı bitirdik. “Şaban” ismini verdiğim bu operam, para kazanmak için İstanbul'a gelerek hizmetçiliğe giren karısını aramak için Anadolu'dan gelen Şaban isminde bir köylünün İstanbul'da geçen macerası idi (Arslan ve Levendoğlu Öner, 2009, s. 218- 240).

Görüldüğü üzere bu operanın müziklerinde Celal Esad, Victor Radeqlia ile birlikte çalışmıştır. Celal Esad eserin armonisi ve orkestrasyonu için Radeqlia gibi opera konusunda deneyimli bir ismi tercih etmiştir. Yine bu eserin yazılış amacı ve temsili ile ilgili Arseven düşüncelerini kendi anlatımıyla şu şekilde ifade etmiştir:

Bütün emelim Türk musikisini, Ruslar, Macarlar, Polonyalılar gibi polifonik yani çok sesli bir musiki haline getirerek garp âlemine tanıtmaktı. Bu haye ile İstanbul'da bulunan ve musiki eserleri naşiri Ricordi'nin musiki şefi olan Radeqlia'yı bularak, yazdığım bir operanın armoni ve orkestrasyonlarını yapmasını teklif ettim. İşe başladık ve birkaç ayda operayı bitirdik. Şaban ismini verdiğim bu operam, para kazanmak için Anadolu'dan gelen Şaban isminde bir köylünün İstanbul'da geçen macerası idi. Müzik motifleri de Dede ve İtrî gibi eski Türk musiki üstatlarının eserlerinden alınmıştı. Henüz bir opera heyetine malik olmadığımız için bunu, o zaman İstanbul'da temsil etmek mümkün değildi[...] Hiçbir opera arkası arkasına bir iki defadan fazla oynanmadığı halde 'Şaban' yedi defa temsil edilmişti (Arseven, 1993, s. 132-133).

Eser yurt dışında temsil edilen ilk opera olması açısından da bir başka öneme sahiptir. Arseven, belirttiği üzere o dönem İstanbul'unda böyle bir eseri temsil edebilecek bir opera topluluğu olamaması nedeniyle eserin temsilinin yurt dışında yapılması tercih edilmiştir. Celal Esad eserin yurt dışındaki temsili ile ilgili şu bilgileri vermiştir:

Eseri ve notalarını alıp Viyana'ya gittim. Viyana Operası'nın müdüründen bin güçlükle randevu alarak eseri götürdüm; piyanoyla da çaldı ve beğendi. Fakat sıraya girmiş birçok eserler daha olduğu için bunu hemen operada sahneye konulması mümkün olmadığını, beklemek lazım geldiğini söyledi; beni bu eseri daha çabuk sahneye koyabilecek olan meşhur Franz Josef Operası'nın müdürüne tavsiye etti. Operanın temsili kararlaştırıldı, provalar başladı. Bir taraftan da benim yaptığım maket ve dekorlar hazırlanıyordu. Sıra bale provalarına gelmişti. Tiyatronun üst kattaki bale salonunda mayoları ile kırk kadar on beş yirmi yaş arasında Viyanalı güzel kızlar toplanmış bir kadının piyanoda çaldığı Zeybek havasına ayak uydurarak dans ediyorlardı. Ben de karşılarında evvelce hazırlamış olduğum koreografiye göre ayaklarını tanzim ediyordum. Dansın dokuz sekizlik olmasından dolayı piyanist çok sıkıntı çekiyor, kızlar da şaşırıyorlardı. Ben sesimle dansın ritmini gösterirken kızlar gülüşüyor, kulaklarının alışmadığı bu tempoya uymakta güçlük çekiyorlardı. Nihayet notaların yazılış şeklini değiştirmek zorunda kaldık. Temsilin birinci gala gecesinde Viyana elçimiz Hüseyin Hilmi Paşa'da tiyatroydu. Oyundan sonra beni

ve Radeqliya'yı alkışlar arasında sahneye çağırdılar, çiçekler arasında alkışladılar. O geceki büyük heyecanımı asla unutamam (Sevengil, 1968, s. 293-294).

Şaban isimli eserin müziği ile ilgili bulabildiğimiz nota örnekleri, *Orakçılar Korosu* ve *İşte Güz* isimli bölümleridir. Türk tiyatrosundaki önemli denemelerden birisi olarak kabul ettiğimiz Şaban operası bazı kaynaklarda operet olarak nitelendirilmiş olmasına rağmen Gazimihal notalarının başında operakomik başlığının kullanıldığını belirtmektedir (Gazimihal, 1957, s. 365).

**Orakçılar korusu**

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system is marked 'Moderato' and includes dynamics 'p', 'cresc.', and 'mf'. The second system includes 'p'. The third system includes 'poco cres.'. The score is in 2/4 time and key of D major.

Nota 47: Şaban Operasına ait Orakçılar Korusu'ndan bir bölüm (Gazimihal, 1957, 366).

İşte güz!

2 Soprano  
He — m güz, he — m kar ya — ğı — yor

2 Alto  
He — m güz, hem kar ya — ğı — yor

2 Tenor  
Hem güz, he — m kar ya — ğı — yor

Soprano  
Vay le le vay le le vay le le le

Alto  
Vay le le vay le le le

Tenor I  
Vay le le vay le le vay le le le

Tenor II  
Vay — Vay — Vay — le —

Bass I  
Vay — le Vay le Vay le le le —

Bass II  
Vay — le Vay le Vay le le le —

Mf < Vay > f < Vay > P < le > PP < le > P < le > PP

**Nota 48: Şaban Operasına ait İşte Güz isimli koro şarkısından bir bölüm (Gazimihal, 1957, 367).**

Viyana’da başarıyla temsil edilen *Şaban Operası*, yabancı basınında ilgi ile takip ettiği bir opera olmuştur. Gazimihal *Times* dergisinde Şaban operasının İstanbul’da temsili ile ilgili yayınlanan yazıyı şu şekilde aktarmaktadır:

Gezgin bir Viyana opera takımı da 1927’de (yine Almancasından) İstanbul’da temsil etti. *Times* dergisinin İstanbul’daki yazarından alınan mektupta deniliyordu ki; Şaban adlı Türk operetinin başarıyla sahneye konulması dolayısıyla İstanbul’da büyük bir memnuniyet izah olunuyor, bu münasebetle sarf olunan sevinçli cümleleri biraz mübalağalı sayılabilir. Oyunun kendisine gelince, bu eser modern sahne tekniğinde pek az bilgi gösteriyor. Bununla beraber sadeliği ve içinde birtakım İngiliz musikili komedilerinde olduğu gibi taşkın derecede yüklü ve yersiz surette dikkati çekici şeylerin bulunmaması, insanın pek hoşuna gidiyor. Oyunun pek sade çerçeveleri içinde şarka has türlü unsurlar vardır. Hele o çok hoş Zeybek oyunu pek güzel oynandı. Bestecisi Radeğlia teksesli olan Türk ana temlerini aynı zamanda Şermo tipinde olmak üzere Puccini’yi düşündüren bir biçime getirmiştir (Gazimihal, 1957, s. 365).

Yazıldığı dönemdeki ilk opera denemelerinden olduğunu göz önüne alarak *Şaban Operası*'nin, uluslararası müzikli sahne oyunu oluşturma amacına ulaşmış yerli öğeleri ve ezgileri içinde barındıran bir eser olduğu söylenebilir. Bu bakımdan böyle bir operanın meydana getirilmesi sürecinde bir ilke imza atan Victor Radeglia konumuz açısından önemli bir isimdir. Şaban isimli operanın notalarının tamamı Gazimihal'inde aktardığı üzere, yazıldığı dönemde Celal Esad Arseven'in kendisindedir. Yaptığımız araştırmalarda Celal Esad'ın ölümünden sonra bu eserin notalarının günümüzde nerede olduğu ile ilgili bir kayda rastlanmamıştır.

#### **1.4.2. Meşrutiyet Dönemi Müzikli Oyunları İle İlgili Değerlendirme**

Meşrutiyet Dönemi, müzikli oyunlar açısından kendisinden önce gelen Tanzimat Dönemi müzikli oyunlarını repertuvarına almış ve dönemi içerisinde de yeni müzikli oyunlar üretme çabasının olduğu bir dönemdir. Tanzimat Dönemi'nde başarılı olan opera ve operetler bu dönemde de sergilenmiştir. Özellikle Dikran Çuhacıyan'a ait müzikli oyunların Meşrutiyet Dönemi'nde de beğenilerek sahnelendiği görülmektedir. Meşrutiyet Dönemi ulusal ve uluslararası müzikli tiyatro oyunlarının üretilme çabalarının oldukça önemsendiği bir dönemdir. Bu anlayışla yerli ve yabancı bestecilerin müzikli tiyatroya önem verdikleri söylenebilir. Geleneksel müziklerimizi kullanarak opera ve operet besteleme Meşrutiyet Dönemi'nde oldukça önemsenmiş önemli gelişmelerdendir. Bu anlayışla Muallim İsmail Hakkı Bey başta olmak üzere, Dr. Suphi Ezgi, Mehmet Baha Bey, Kaptan-zâde Ali Rıza Bey, Udi Fahri Bey, Leon Hancıyan gibi üstatlar dönemi içerisinde çok önemli kabul edebileceğimiz seçkin müzikli tiyatro oyunları bestelemişlerdir. Meşrutiyet Dönemi'nin önemli oyun yazarlarından birisi olarak karşımıza çıkan Musahipzade Celal'in çoğu oyunu o dönem bestecileri tarafından müzikli tiyatro haline getirilmiştir. Musahipzade Celal'in oyunları Cumhuriyet Dönemi tiyatro repertuvarında da kendisine yer bularak müzikli tiyatro oyunu şeklinde sahnelenmeye devam etmektedir. Çoğunlukla tek sesli geleneksel müziklerimizin kullanıldığı bu anlayışta, tamamen bize ait olan konular işlenmiştir. Bu anlayış yerli opera veya operet üretme çabalarının bir sonucudur. Türk müziğini tiyatro sahnesinde kullanarak daha saygın bir yere taşıma çabaları Meşrutiyet Dönemi'nin en önemli amaçlarından birisi olarak değerlendirilebilir.

Ayrıca bu dönemde Muhlis Sabahattin Ezgi gibi eserlerinin büyük bir çoğunluğunu müzikli tiyatro üzerine yazmış olan bir bestecinin ortaya çıktığını görmekteyiz. Muhlis Sabahattin Cumhuriyet Dönemi'nde ayrıntılı olarak ele aldığımız bir isimdir. Geleneksel müziklerimizi kullanarak müzikli tiyatro alanında önemli eserler veren Muhlis Sabahattin *Operet Kralı* olarak adlandırılmış ve yaşadığı dönemlerde müzikli tiyatro alanında çok sayıda eser veren isimlerden birisi olmuştur. Muhlis Sabahattin, müzikli tiyatro eserlerinin çoğunu Cumhuriyet Döneminde bestelemesinden dolayı Cumhuriyet Dönemi başlığında incelenmiştir.

Meşrutiyet Dönemi, Tanzimat ve Cumhuriyet Dönemleri arasında köprü gibi düşünebileceğimiz bir geçiş dönemidir. Dolayısıyla çok değişik anlayışları bir arada görebileceğimiz bir dönemdir. Müzikli oyunlar açısından Tanzimat Dönemi'nden etkilendiği gibi, kendisinden sonra gelen Cumhuriyet Dönemi'ni de etkilemiştir. Bu dönemde yaşanan en önemli gelişmelerden birisi de ilk kez resmi bir statüde tiyatro ve müzik eğitiminin verilmeye başlanmış olmasıdır. Tanzimat Dönemi'nde bu işi daha çok askeri bir müzik topluluğu olarak değerlendirmemiz gereken Mızıkacı-yı Hümayun üstlenmiştir. Meşrutiyet Dönemi'nde ise tiyatro ve müzik eğitimi esas alan Darülbeyti isimli eğitim kurumu kurulmuş ve daha sistemli bir eğitim sürecine geçilmiştir. Meşrutiyet Dönemi'nde karşımıza çıkan bestecilerin büyük bir çoğunluğu Darülbeyti çatısı altında eğitimci olarak görev yapmışlardır. Yani dönemin konservatuarı oklan bu kurum ilk kez sistemli bir tiyatro ve müzik eğitiminin verildiği kurumdur. Darülbeyti, günümüzde İstanbul Büyükşehir Belediyesi'ne bağlı Şehir Tiyatroları ismiyle faaliyetlerine devam etmektedir.

Bu dönemin önemli gelişmelerinden biriside uluslararası anlamda müzikli tiyatroyun önemsenmiş olmasıdır. Çuhacıyan ile temeli atılan çok sesli tiyatro müziği anlayışı bu dönemde de kendisine yer bulmuş ve önemli eserler bestelenmiştir. Bu eserlerden bir tanesi librettosu Halide Edip Adıvar'a ait olan Kenan Çobanları operasıdır. Bestecisi kendisi hakkında çok az bilgi sahibi olduğumuz Lübnan asıllı Vedit Sabra Bey'dir. Bu dönemde yazılan başka bir opera ise Celal Esad Arseven'e ait olan *Şaban Operası*'dir. Müziklerini Darülbeyti'nin müzik öğretmenlerinden olan Victor Radeglia ile birlikte yaptıkları opera, yurtdışında sahnelenen ilk operamızdır. Büyük başarı elde ettiği söylenen eser müzikli tiyatro tarihimiz açısından oldukça önemlidir. Buradan anlaşılacağı üzere dönemin aydınları olarak nitelendirebileceğimiz Halide Edip ve Celal



Esad müzikli tiyatroyu önemsemiş ve bu alanda yabancı bestecilerle çalışan önemli isimlerdir. Ayrıca Celal Esad, sanat tarihi alanında uzman olmasından dolayı müzikli tiyatro oyunlarında, koreografi ve dekor işleri ile de bizzat ilgilenmiş bir entelektüeldir.

Bu dönemin en önemli gelişmelerinden biriside sergilenen oyunlarda Türk kadının sahneye çıkabilmiş olmasıdır. Darülbedayi bu anlamda önemli bir işi başarmıştır. Meşrutiyet Dönemi'ne kadar kadın oyuncu ihtiyacı ya kadın kılığına girmiş erkek oyuncular tarafından ya da Müslüman olmayan azınlık kadınlar tarafından sağlanmaktaydı. Müslüman Türk kadının tiyatro sahnesinde rol alması bu döneme kadar mümkün değildi. Türk tiyatro sanatçısı Afife Jale bu dönemde ilk kez tiyatro sahnesine çıkarak, Türk kadının tiyatro sahnesinde rol almasının önünü açılmıştır. Her ne kadar Müslüman bir Türk kadınının tiyatro oyununda rol alması başlangıçta tepki toplasa dahi, kendisinden sonra gelen Bedia Muvahhit, Neyyire Neyir isimli kadın oyuncular sahneye çıkabilmişlerdir. Bu durumun kaçınılmaz bir sonucu olarak kadın oyuncular müzikli oyunlarda da rol almaya başlamışlardır.

Meşrutiyet Dönemi Türk tiyatrosunda müzikli oyun anlayışı Cumhuriyet Dönemi'ne de etki etmiştir. Bu dönemde kurulan bazı özel tiyatro toplulukları Cumhuriyet'in ilk yıllarında da faaliyet göstermiştir. Kutluk bu kurumlardan bazılarını şu şekilde belirtmiştir: “Sahne-i Milliye-i Osmaniye, Milli Operet Kumpanyası, İstanbul Operet Heyeti, Sahir Opereti, Yeni Operet, Hale Opereti” (Kutluk, 1989:6-7). Tiyatro kurumlarının isimlerine bakıldığında ağırlıklı olarak operet kelimesinin kullanıldığı görülmektedir. Bu isimler müzikli tiyatronun Meşrutiyet Dönemi'nde ne kadar popüler olduğu ve önemsendiğinin bir göstergesidir.

Tanzimat Dönemi'nde özellikle Ermeni azınlığın çabalarıyla gelişme gösteren müzikli tiyatro alanı, Meşrutiyet Dönemi'nde yerli besteci, oyun yazarı ve oyuncularında katılımı ile daha yerli bir kimlik kazanmıştır. Ağırlıklı olarak Türk müziğinin kullanıldığı müzikli oyunların bestelenmiş olması bu dönemin en önemli gelişmelerindendir.

## 1.5. Cumhuriyet Dönemi Müzikli Tiyatro Anlayışı

Cumhuriyet Dönemi müzikli Türk tiyatrosu kendinden önceki dönemlerden beslenmiştir. Ama kendi döneminin kültür ve sanat anlayışı doğrultusunda çok önemli müzikli oyun örneklerinin ortaya konulduğu halen devam eden süreçtir. Cumhuriyet Dönemi tiyatrosu, İstanbul'da bir taraftan Osmanlı'nın tiyatro mirası olan Darülbeydi'nin Şehir Tiyatrolarına dönüşmesi ile gelişimini sürdürdü. Diğer taraftan ise Cumhuriyet'in başkenti ilan edilen Ankara'daki yeni bir kültür-sanat oluşumunun gerçekleşmesine vesile olmuştur. Bu kapsamda Ankara'da kurulan Musiki Muallim Mektebi, sonrasında kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı ve bu konservatuvar bünyesinde faaliyetlerine başlayan Tatbikat Sahnesi, sonraları kurulacak olan Devlet Tiyatroları kurumsal anlamda atılan önemli adımlardır. Cumhuriyet Dönemi müzikli tiyatro anlayışını daha iyi anlayabilmemiz için, bu dönemin müzik politikasına değinmek konumuz açısından önemlidir.

### 1.5.1. Erken Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları ve Müzikli Tiyatro

Aslında uygulanan müzik politikası doğrudan müzikli tiyatro alanını da etkilemiş ve bu politika doğrultusunda eserler verilmiştir.

Dönemin müzik politikalarının şekillenmesinde Ziya Gökalp, rejim tarafından en çok desteklenen düşüncelerini Türkçülüğün Esasları isimli kitabında ortaya koymuştur. Savunulan ve o dönem kabul gören milli müzik anlayışı şu şekildedir:

Bugün işte şu üç musikînin karşısındayız: Şark musikîsi, Garp musikîsi, Halk musikîsi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millîdir? Şark musikîsinin hem hasta hem de gayrî millî olduğunu gördük. Halk musikîsi harsımızın, garp musikîsi de yeni medeniyetimizin musikîleri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, millî musikîmiz memleketi-mizdeki halk musikîsiyle garp musikîsinin imtizacından doğacaktır. Halk musikîmiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikîsi usûlüne armonize edersek, hem millî, hem de Avrupai bâr musikîye malik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arasında Türk ocaklarının musikî heyetleri de dâhildir. İşte Türkçülüğün musikî sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup, bundan ötesi millî musikîlerimize aittir (Gökalp, 1968, s. 130-131).

Burada Gökalp tarafından yapılan sınıflandırma da, dikkat edilmesi gereken Şark musikisinin yani bu günkü adıyla Klasik Türk Musikisinin gayri milli olarak değerlendirilmesidir. Avrupai tarzda bir müziğe ulaşmamamız gerektiğini savunan Gökalp, üzerinde çalışılması gereken müzik türlerini Halk müziği ve Garp (Batı) müziği olarak tanımlamıştır. Aslında bu görüş Ziya Gökalp'in bilimsel bir temele dayanmayan ve delilleri çok zayıf olan düşüncelerinden ibarettir. Ama dönemin yöneticileri tarafından oldukça benimsenmiş ve müzik alanında yapılacak çalışmalar bu doğrultuda şekillenmiştir. Böylelikle Osmanlıdan gelen klasik Türk musikisi mirasının tamamen reddedilmesi gibi bir uygulama gerçekleşmiştir. Resmi olarak Musiki İnkılabı olarak adlandırılan bu sürece temel dayanak Atatürk'ün Sarayburnu'nda yaptığı konuşmadır:

Bu gece, burada, güzel bir tesadüf eseri olarak Şark'ın mümtaz iki musiki heyetini dinledim. Bilhassa sahneyi birinci olarak tezyin eden Müniretü'l Hanım sanatkârlığında muvaffak oldu. Fakat benim Türk hissiyatım üzerinde artık bu musiki, bu basit musiki, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini temine kâfi gelmez. Şimdi karşıda medeni dünyanın musikisi de işitildi. Bu ana kadar şark musikisi karşısında kansız gibi görünen halk, derhal harekete ve faaliyete geçti. Hepsini oynuyor ve şen, şatırlar tabiatının icabını yapıyorlar. Bu pek tabiidir. Hakikaten Türk fitratın şeni şatırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman için fark olunamamışsa, kendisinin kusuru değildir. Kusurlu hareketlerin acı ve felaketli neticeleri vardır. Bunun fariki olmamak, kabahatti. İşte, Türk milleti bunun için gamlandı. Fakat artık millet hatalarını kanı ile tahsis etmiştir; artık müsterihtir; artık Türk şendir, fitratında olduğu gibi. Artık Türk şendir, çünkü ona ilişmenin hatarnak olduğu tekrar ispat istemez, kanaatindedir. Bu kanaat aynı zamanda temennidir (Ayas, 2014, s. 124).

Bu konuşmada doğrudan olmasa bile dolaylı olarak *medenî dünyanın musikisi* diye tanımlanan müzik Batı müziğine işaret etmektedir. Atatürk'ün bu konuşması ile Ziya Gökalp'in düşüncelerinde paralel bir yaklaşımın sergilendiğini görmekteyiz. Yani asıl hedef Halk müziğini temel alan ve Batı müziğinin teknik imkânlarını kullanmak suretiyle çok sesli bir milli müzik anlayışını yerleştirmektir. Yine Atatürk'ün 1934 yılı meclis açış konuşması müzik tarihimizde Türk müziğinin radyolardan yasaklanması olarak bilinen tutumun dayanağı olduğu öne sürülmektedir:

Arkadaşlar! Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesi istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi

gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği anlayabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek değişleri, söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu güzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür işleri bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da buna yardımcı olmasını dilerim (Ayas, 2014, s. 127).

Bu yasak kapsamında Türk müziğinin radyolardan yasaklanması “Ozan Yarman’ın hesabıyla 2 Kasım 1934 ila 6 Eylül 1936 tarihleri arasında, yani 674 gün yahut 1+10 ay+4 gün” (Ayas, 2014, s. 131) olarak belirtilmiştir.

Günümüzde, bu yasakların aslında ne kadar isabetsiz bir uygulama olduğu ve toplum tarafından kabul görmediği bir gerçektir. Radyolarda Türk müziğinin yasaklanması sürecinde dolaylı olarak müzikli tiyatromuzda nasibini almıştır. Müzik inkılabında aktif olarak yer alan ve Türk Beşleri olarak adlandırılan gurubun ilk üyesi Cemal Reşit Rey bu yasaklardan nasıl etkilendiğini şu şekilde aktarmıştır:

“Eski İstanbul radyosunun müdürü rahmetli İsmail İsa Bey, bir gün ezilerek büzülerek bana geldi ve böyle bir kararın alındığını söyledikten sonra Lüküs Hayat ve Deli Dolu operetlerinden iki parçanın bundan böyle, radyoda çalınamayacağını bildirdi. Filhakika, bu plağı Vasfi Rıza doldurmuştu. Bir tanesinde gazel diğesinde de zurna taksimi vardı. Alaturka müzik yasağından, bu şekilde zarar göreceğimi hatır ve hayalimden geçirmezdim!” (Rey, 2007, s. 18).

Buradan da anlaşılacağı üzere yasak sadece Türk müziğine değil, bu müziği çağrıştıracak yeni eserlere de uygulanmıştır. Rejimin amaçladığı sahne müziği uygun olan operet örneklerine dahi yasak getirilmesi, aslında uygulanan bu politikanın ne kadar yüzeysel olduğunun da bir göstergesi niteliğindedir. Aslında dönemin bürokratları müzik alanında yapılması hedeflenen çalışmaları anlamamışlar, hatta dönemin müzik otoritelerine de bu yönde baskı uygulamışlardır. Cemal Reşit Rey bir başka anısında, yanlış olarak değerlendirdiği uygulamalara şu şekilde yer vermiştir:

Atatürk’ün direktifi üzerine, bir müddet sonra (1934’te) Maarif Vekili Abidin Özmen, sekiz müzisyen olarak bizleri (Cevat Memduh Altar, Halil Bedii Yönetken, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Nurullah Şevket

Taşkıran, Cezmi ve ben) Ankara’da kongreye davet etmişti. Toplantı açılıp, nazikâne nutukların teatisinden sonra, Maarif Vekili sevimli şivesiyle bizlere; *“Ey, hadi bakalım, müzik inkılâbını yapacaktınız, bunu nasıl yapacağız?”* demesi üzerine kongrede bir şaşkınlık havası esmeye başladı. Toplantı, dört saat kadar devam etti. Arda sırada Maarif Vekilini telefona çağırıyorlardı. Son telefonda sonra, Abidin Özmen heyecanla bizlere: *“Paşa Çankaya’dan bir kaçtır telefon ettiriyor. Müzik inkılâbı ne yoldadır diye soruyor.”* dedi. Biz, büsbütün şaşkına döndük. Ne gibi bir karar alınacağını bir türlü kestiremiyorduk. Nihayet, hatırlamadığım birisi, *“memlekette tek sesli şarkı söylemenin yasak edilmesini teklif etti!”* Bunun üzerine ben kalktım ve dedim ki, *“Bir çoban, faraza davalarını otlatırken şarkı söylemek ihtiyacı hissederse, ille ikinci köye gidip bir ikinci çoban bulup gel birader sen de şu ikinci sesi uydur da söyle mi desin?”* Nihayet, bu tasavvur eriyip gitti. Bundan sonra kongre dağıldı (Rey, 2007, s. 18-19).

Aslında Cemal Reşit’in bu aktardıkları, uygulanan müzik politikalarının bilimsel temelden ne kadar yoksun olduğunun bir göstergesi niteliğindedir. Zaten uzun vadede bu yasakçı anlayış halk tarafından kabul görmemiştir. Erken dönem müzik politikalarında en kazançlı çıkan tür, müzikli tiyatrodur. Bu dönemde uygulanan müzik politikalarından milli bir sahne müziği oluşturma çabaları müzikli tiyatronun gelişimine önemli katkılar sunmuştur.

Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarında Halkevlerinin kurulması ve Halkevlerine yüklenen görev son derece önemlidir. Bu politikalar içerisinde müzikli temsiller verilmesi, Halkevlerinin gerçekleştirmesi gereken bir hedef olarak belirlenmiştir.

1932 yılında kültür politikaları açısından önemli bir gelişme, Türk Ocakları’nın yerine Halkevlerinin kurulmasıdır. Kültür alanındaki resmi politikanın taşıyıcısı konumundaki Halkevlerinin 1932 tarihli talimnamesinin Güzel Sanatlar Şubesi’nin amaç ve görevlerini belirleyen 33. Maddesinde müzik politikası gayet net bir şekilde tarif edilmiştir. Halkevleri musiki mesai ve müsamerelerinde beynelmilel modern musiki ile milli türkülerimiz esas tutulacak ve beynelmilel musiki teknik ve aletleri kullanılacaktır (Ayas,2014, s. 126).

Bu ifadeye bakıldığında müsamere kelimesi tiyatroyu niteleyen bir ifadedir. Sahne gösterilerinde de uluslararası bir hedef ortaya konulduğu görülmektedir. Bu doğrultuda çok sesli müziğin yayılması için benimsenen yollardan birisi de, müzikli oyunlardan

faydalanmak olmuştur. Sadi Yaver Ataman bu yaklaşımı şu şekilde değerlendirmektedir:

Batıya yönelişte, Türk musikisini, kendi öz yapısındaki kültür canlılıklarıyla, milli ve toplumsal değerlerden alan yeni çıkırın açılmasında, elbette ki yeni çalışmalara ihtiyaç vardır. Kendi öz kültürünü ihmal ve inkâr eden bir sanat, kişiliğini ve varlığını koruyamaz. Çok sesli Türk musikisinin yayılmasını sağlamak amacıyla yapılacak armonizasyonlarda tutulacak yol nedir? Her şeyden önce belirli kurallara göre, belirli sistem içinde, çok seslilik akımının teşvik edilmesi gerekir. Geleneklere ters düşen bir takım özentî uygulamalardan sakınarak, özellikle folklor konularını işleyen müzikli oyunlar, sözgelimi küçük operetler ve müzikal hareketlere yer verilmesi, akla gelen ilk çaredir (Ataman, 1991, s. 88).

Bir diğer deyişle erken Cumhuriyet rejiminde milli bir sahne müziği oluşturmak çok sesli müziğin yayılması için önemli bir hedef olarak belirlenmiştir. İşte bu hedefin gerçekleşmesi için kullanılan Halkevleri o dönemin önemli kurumlardandır. Halkevlerinde, müzikli tiyatro alanı önemsenerek ele alınmış ve müzikli temsiller desteklenmiştir. Saygun'un hazırladığı Halkevlerinde Musiki isimli çalışmasında müzikli temsillere ayrı bir yer verilmiştir. Saygun müzikli temsillerle ilgili neler yapılabileceğini şu şekilde özetlemiştir:

Zevk terbiyesinde temsillerin ve aynı zamanda musikili temsillerin ne büyük bir yer alabilecekleri aşikârdır. Halkevlerinde ne gibi musikili temsiller yapılması burada mevzuumuzdur. Hiç şüphesiz ki her şeyden evvel muhit, imkânlar göz önüne alınarak Halkevlerini sınıflara ayırmak gerekir. Muhtelif temsil şekilleri buna göre tanzim olunacaktır. Musikili temsilden maksud olan <<opera>> değildir. Esasen unutulmamalıdır ki opera, sanatın en yüksek ve mükemmel bir şekli olmayıp sadece bir nev'inden ibarettir. Bahusus <<opera>> denilen şeyin, bir milletin karakterine ne suretle uyacağını uzun uzun düşünmek gerekir. Bu itibarla memleketin kendi sanatının hususiyetleri üzerinde bilhassa durmak icabeder. Sahne eserleri mevzuubahis olacağına göre memleketimizde bilfarz <<Karagöz>>den, << Orta oyunu>>ndan ne gibi istifadeler temin etmek mümkün olacağı behemehâl araştırılmalıdır. Bu husus için bilfarz garptaki <<Marionette>> tiyatrolarının tekniği tetkik olunabilir. Kanaatimce, Karagözden de orta oyunundan da <<forme>> ve <<esprit>> bakımından birçok istifadeler temin etmek kabildir. Sanat hamilerinin her devirde şarkta da garpta da daima halktan kuvvet aldığını asla unutmamak gerekir (Saygun, 1940, s. 49).

Burada Ahmet Adnan Saygun; uygulanacak olan sahne temsillerinde, karagöz ve orta oyunu gibi zaten müzikle temsil edilen geleneksel tiyatro türlerimizden yola çıkarak yeni müzikli oyunlar üretilebileceğini belirtmiştir. Saygun'un bahsettiği Marionette ise, Avrupa'da da bizde de var olan kukla tekniği tiyatro oyunudur. Saygun, Halkevlerinde sahnelenecek oyunlarda müzikten nasıl faydalanılacağını da ayrıntılarıyla şu şekilde belirtmiştir:

*Sahne de temsil edilen piyeslerde musikiden yapılabilecek istifadeye gelince, bu husus için birkaç yol çizilebilir.*

- 1- *Sahne Musikisi;*
- 2- *Saz Refakatinden istifade;*
- 3- *Halk türkü ve oyunlarından istifade;*
- 4- *Bunların hepsini toplayacak zengin musikili temsiller.*

**1)Sahne musikisi:** *Sahneye konulacak bir piyesin nerelerinde hangi eserlerin icra edilebilecekleri bidayette tayin olunmalıdır. Bu musiki, sahnedeki <<souligner>> (altını çizmek belirtmek) eder. Bu suretle seyirciler hiç farkında olmaksızın güzel musiki eserleri dinleyerek istifade ederler.*

**2)Saz refakatinden istifade:** *Sahne unsurları arasında sesini terbiye etmişler varsa bunların bazı sahnelerde teganni etmeleri mümkündür. Şayet orkestra varsa kendisine refakat eder. Yahut ta, asgari şartlar nazara alınarak hatta bir sazın refakatiyle teganni edilecek eserler hazırlanır. Esasen musikili temsil deyince muhakkak büyük bir orkestra düşünmek doğru değildir.*

**3)Halk türkü ve oyunlarından istifade:** *Sahne de Halk türküsü ve oyunlarından da istifade edilir. Milli tiyatro eserlerinde oyun ve türkü sahneleri mühim bir yer alabilir. Oyunlara ve saf halde söylenen türkülere ancak Halk sazlarının refakati kabul olunabilir.*

**4)Bunların hepsini toplayacak zengin musikili temsiller:** *Nihayet eserin nev'ine ve temsil edileceği Halkevinin seviyesine göre yukarıda saydığımız bütün şekillerden istifade etmek ve adeta << konuşmalı opera>> lar meydana getirmek mümkündür ve bunun temin edeceği istifade hiç şüphesiz hepsinden fazladır.*

*Bu bahse nihayet verirken ilave edeceğim ki <<Opera>> için yıllar ister nev'inden sözlerde isabet yoktur. Mesele musikili sahne eseridir ve elde edilen mevcut kabiliyetler*

*göz önünde tutularak meydana getirilecek musikili eserler Operanın temin edeceği bütün faydaları temin eder* (Saygun, 1940, s. 49- 50- 51).

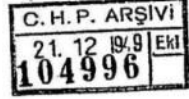
Bu tespitlere bakıldığında Halkevlerinin müzikli tiyatroyu ne kadar önemseydiği ve hedeflenen müzik politikalarında çok önemli bir yerde olduğu görülmektedir. Ayrıca Saygun, çerçevesini çizmiş olduğu müzikli temsiller maddelerinde, müzikten nasıl yararlanılabileceğini de ayrıntılı bir şekilde ele almıştır. Bütün bu çalışmalardan ortaya çıkarılabileceğimiz en önemli tespit; hayata geçirilmek istenilen müzik politikalarında, müzikli temsiller yani müzikli tiyatro çok önemli bir araç olarak düşünülmüştür. Bunun doğal sonucu olarak Cumhuriyet Dönemi'nde müzikli tiyatro çok önemli gelişmeler göstermiştir. Saygun, sahne müziği oluşturulurken geleneksel Türk tiyatrosu, Türk müziği ve halk oyunlarından nasıl faydalanılabileceğinin esaslarını vurgulanmıştır. Saygun'un bu dönem müzik politikalarında ne derece etkin bir isim olduğunu, Başbakanlık Cumhuriyet Arşivinde "*Adnan Saygun'un Halkevlerinin Musiki Çalışmaları Hakkında Raporu.*" başlıklı resmi belgeden de anlamamız mümkündür. Çalışmamızda, bu belgenin orijinal belgenin tamamına, dönemin müzik faaliyetlerinin hangi doğrultuda yapılması gerektiğini belirtmesi açısından yer veriyoruz.



CUMHURİYET HALK PARTİSİ  
GENEL SEKRETERLİĞİ

Ankara : 5/2/1949

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ  
CUMHURİYET ARŞİVİ



Halkevlerinin musiki çalışmaları hakkında  
rapor

C.H.P.nin Yedinci Kurultayınının 27/11/1947 tarihli iktidarında teklif ve Genel Kurulca kabul edilmiş bulunan bir önerge , Parti Divanına, Halkevleri Musiki çalışmalarını yeniden düzenlemek vazifesini vermiş bulunuyor . Önergenin metni ay-  
nen şudur :

Büyük Kurultay Başkanlığına

Türk musikisine ilmi, kültürel ve sanat mefhumlarıyla muvazi bir kıymet verilmemiş , tatbikatta tezepzüpler, hoşnutsuzluklar meydana gelmiştir .

Türk musikisi , halk, klâsik ve polifonik olarak bir bütünlük arzeder . Divanca bu esasların incelenerek bir yeni çalışma programının yapılmasını teklif ederim . 27/11/1947

İstanbul Delegesi

Abdülkadir Karamürsel

Halkevleri musiki çalışmalarının düzenlenmeye muhtaç olduğu müşahadelerimizle de sabit bir hakikattir . Memlekette musiki anlayışının henüz hakiki mecrasını buhnamamış olmasının bunda büyük dahli vardır . Halkevlerinin milli birer kültür kurumu oldukları, musikinin de bir eğitim vasıtası bulunduğu gözönüne alınarak Halkevleri musiki çalışmalarının istinat etmeleri gereken esasları sarahatle ortaya koymak icabeder .

Memleketimizde musiki dâvasının yalnız Halkevlerinin şumul dairesine giren bir iş olmayıp memleket çapında bir

CUMHURİYET HALK PARTİSİ  
GENEL SEKRETERLİĞİ

- 2 -

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ  
CUMHURİYET ARŞİVİ

Şu son on yıldanberi sarfolunan devamlı gayretler sayesinde bu sakat düşünce bir tarafa bırakılmış bulunuyor .

Halkevlerindeki bu çalışmalar arasında bizim eski sanat musikimizin bir yeri bulunmadığı görülür . Gerçekten , Onsekizinci asırda tekâmül zirvesine ulaştıktan sonra, "hacimleşme hamlesi" diyebileceğimiz "çok seslilik" hamlesinin tesirile önce duraklıyan ve gittikçe soysuzlaşan eski tek sesli "sath sanatı" mıza halkevlerinde yer verildiği takdirde, gelişmenin köstekleneceği düşüncesi, bu musikinin halkevleri çalışmalarını dışında bırakılmasını intaç etmiştir . Düşüncenin doğruluğuna şüphe olmamakla beraber sakat ve zayıf tarafları da vardır :

Doğrudur ; zira , yüzyıldanberi daima daha kötü ve daha değersiz beste örnekleri vermekte başka bir şey yapamamış olan bir musikiyi halkevleri çalışmalarını arasına ithal etmekle yeni hamlenin hızı kırılmış ve musiki terbiyesinde bir bocalamaya sebebiyet verilmiş olurdu .

Yanlıştır ; zira, bilhassa on dokuzuncu yüzyıla ve nihayet bunun ilk yarısına kadar hakikî şehkârlar vermiş bulunan bir Türk sanatını halkevlerinin kapısından içeri sokmamakla kendi değerlerimize ve varlığımıza ihanet etmiş oluyoruz .

Bu itibarla orta yolu bulmak en akıllıca hareket olur .

On yıl önce, "Halkevleri Musiki Çalışmaları Hakkında Rapor" olarak kaleme aldığım ve gene o tarihte "Halkevlerinde Musiki" adı ile yayımlanan kitabın sekizinci faslında bu konuya şöylece temas etmiştim :

"...Bu münasebetle işaret edelim ki, yaşadığımız devrin bize telkin ettiği yollardan yürümeye çalışırken eski musiki âbidelerimizi inkâr etmek büyük bir hata değil, sadece çocukça bir hareket olur . Her sanat hamlesi - başka bir münasebetle de söylediğim gibi - her devirde ve her yerde halk sanatından olduğu kadar , kendinden evvelki sanattan da kuvvet almıştır . Mâzi inkâr olunmaz ve temelsiz bina olmaz ....(1)" .

(1) - S. 66 - 67

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü

CUMHURİYET HALK PARTİSİ  
GENEL SEKRETERLİĞİ

- 3 -

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ

".....Maksat Türk Musikisinin ~~inhatat~~ inhatat devrine ait

kötü mahsulleri kaldırmak ve yerlerine bir taraftan gene Klâsik Türk Musikisinin nefiselerini , diğer taraftan halkın sanat terbiyesi yolunda büyük bir titizlikle meydana getirilmiş eserleri koymak ve ayrıca , modern Türk Musikisinin halk tarafından dinlenmesi , sevilmesi yollarını araştırmaktır ....(1)".

Bugün de tamamen benimsediğim bu fikirler , seçilmesi gereken orta yolu kâfi derecede vuzuhla tebellür ettirmektedir kanaatindeyim . Buna göre, Türk Edebiyatının, Türk resminin veya Türk mimarisinin aynı devirlere tesadüf eden eserleri, halkevlerinde zaman zaman nasıl yer buluyor , konferanslar veriliyor , şiirler okunuyor , minyatürlerimizden , tezhipten , çini sanatımızdan bahçolunuyor , mimarimiz üzerinde ehemmiyetle duruluyorsa , aynı şekilde, musikimiz üzerinde de konuşmalar tertiplemek ve örnekler vermek doğru olur . Bir Levnî, bir Sinan, bir Fuzulî bizim için ne derece büyük ve muazzez ise, bir İtrî de aynı derece büyük ve muazzezdır . Ancak, bu mütalâanın, gözlerimizi geriye çevirerek bugünle ve yarınla alâkamızı kesmemizi tazammun etmediğini de açık olarak söylemek lâzımdır . Halkevlerinde Levnî'den bahseder ve onun eserlerini teğhir edebiliriz . Fuzulî'nin büyüklüğünü tebarüz ettirir ve şiirlerini okuyabiliriz . Bugünü anlayabilmek için dünü bilmek gerektiği bedihî olduğuna göre Halkevlerinin , dünü ve bugün mensuplarına tanıtmaya gayret etmesi elbette gerekir . Fakat yalnız maziye bağlanmak Halkevleri için gidilecek ypl diye asla gösterilemez . Bu müesseseler, duyuşları sadece lüne bağlı kalmış olanları irşad etmekle ~~hakki~~ vazifelerini yapmış olurlar . Şu halde halkevlerinde minyatürü tanıtmak, fakat bugünkü anlamile resmi sindirmek ; Divan edebiyatını ve zevkini vermek, fakat bugünkü söz sanatının imkânlarını gençliğin önüne sermek ; ve eski musikimizi sevdirmek, fakat bugünkü ses sanatına zevkleri imale etmek gerekir .

Bu konuda karşımıza çıkacak bir mesele vardır ki, o da Türk Musikisinin perde sisteminin ve makam anlayışının Batıdan

(1) S. 67-68

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü

7

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü

- 4. -

CUMHURİYET 'HALK' PARTİSİ  
GENEL SEKRETERLİĞİ  
DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ  
CUMHURİYET ARŞİVİ

tamamen ayrı olması dolayısıyla musikimizin zamanla ortadan kalkması endişesidir . İlk bakışta makul gibi görünen böyle bir endişeye düşmeğe gerçekte hiç yer yoktur . Vâkıa şudur, ki modern Türk Musikisi, eşit olmayan perde sistemine değil, Batının 12 perde üzerinde ayarlanmış sistemine dayanıyor . Bunun başlıca sebebi, orkestradan , piyanodan ve umumiyetle sazlardan faydalanmaktır . Bununla beraber besteciler , Anadolunun halk musikisinde ve Türk sanat musikisinde mevcut makamları renk olarak bol bol kullanmaktadırlar . Böylece yeni Türk musikisi, Batının tonal musikisinden tamamiyle ayrı modal bir karakter arzeder . Bestecilerin , eserlerini/<sup>Türk</sup>perde sistemine göre meydana getirmeleri yeni bir yazış tarzına imkân veremez diyemeyiz . Bu aramalar uzun zamana ve bestecilerin bu hususta arzu duymaları ihtiyacı gösterecekleri cihetle mekteplerde ve mektep dışı ile uğraşan Halkevlerinde müddeti belli olmayan bir ~~xxx~~ intizar devresi için susmağı veya geçen devrin eserlerine , her birini bir şehkâr da saksak, bir düziye tekrarlamayı kimse tavsiye etmez sanırım . Âkılâne yol, Âkılâne hareket, vâkıalara uyarak çok sesliliğe intibak etmeğe çalışmak olacaktır . ~~Şu halde, işi tabii cereyanına bırakarak~~ Modern Türk Musikisinin ancak bu perde sistemi kullanıldığı takdirde mevcut olabileceğini iddia etmek, olaylarla istihza etmek ve mugalâtaya sapmak olur . Unutmamalıdır, ki çok sesliliğe giderken , mukaddes tutulan bu perde sisteminde dahi değişiklik yapmak ve ihtiyacı karşılamak üzere bu sistemi yeni perdeler ilâvesiyle ikmal etmek gerekecektir . Şu halde, işi tabii cereyanına bırakarak şimdiye kadar bir çok güzel örneklerini vermeğe başlamış bulunan yeni Türk musikisi eserlerine halkevlerinde geniş yer vermek ve böylece çok sesli musiki zevkinin yerleşmesine gayret ederken yeni Türk sanatına alışılmasına imkân hazırlamak icabeder . Bilhassa dikkate almak gerektir ki, itiyatlarının esiri olan insanlar, Halkevlerinde yalnız Garp musikicilerinin eserlerinin yer alması olayından hakkile faydalanmakta ve bu müesseseleri milliyet düşmanlığı ile itham etmektedirler . Bu hücumun müdafası da yoktur . Çünkü Halkevlerinde eski musikimize yer verilmemekte , modern musikimizin yayılması hususunda da, yarım kalmış bir kaç eski teşebbüs müstesna , hiç bir şey yapılmamaktadır .

CUMHURİYET HALK PARTİSİ  
GENEL SEKRETERLİĞİ

- 5 -

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ  
CUMHURİYET ARŞİVİ

Ne yazık ki bu nâkıs ve anlayışsız durum yalnız mektep dışındakilerin kültürü ile ilgilenen Halkevlerinde değil, mekteplerde de aynıle mevcuttur . Sadece halk musikisine ehemmiyet vermekle dâvanın halledileceğini de sanmamak lâzımdır .

Halkevlerinde , bütün iyi niyetlere rağmen, bugüne kadar maalesef parlak ve tatminkâr neticeler alınmış değildir . Musikî çalışmalarının kemiyet ve keyfiyet bakımından grafiği 1943 yılına kadar bir yükseliş , o tarihten bugüne kadar da devamlı bir düşüş arz ediyor . Fakat, kötü zamanlarda olduğu kadar, iyi devirlerinde de bu çalışmalar bir düzene bağlanmış değildir . Bir ara , 1940 - 1943 yılları arasında halk musikisine şuurulu bir ehemmiyet verilmiş iken tam memreleri alın-cağı sırada mesai birdenbire gevşetilmiştir . Yer yer inkişaf eden bandolara ve korolara, çalacakları ve söyleyecekleri eserler gönderilmesi için güzel teşebbüslere geçilmiş , fakat kısa bir zaman sonra yüzüstü bırakılmıştır . Bazı halkevlerine verilmiş olan öğretmenler günün birinde açığa çıkarılmıştır . Evvelce halkevlerinde Türk musikisinin gerçek değerlerine bile yer verilmezken son bir kaç yıl içinde en pespaye piyasa şarkıları büyük bir şevkle kucaklanmıştır . Bazı Halkevlerinde musikî çalışması diye sadece, program dışında bulunan caza ehemmiyet verilmesine göz yumulmuştur, ilh.... Buna karşılık mekteplerde musikî yıllardanberi hiç bir düzene ve ciddi bir programa bağlanmadığı cihetle gençler başıboş bir halde bırakılmış ve itiyat veya meslek kurbanlarının elinde oyuncak haline getirilmiştir . Radyonun hususî bir ticaret müessesesine bile yakışmıyacak kadar programsız ve şuursuz çalışmaları da buna inziman edince bugünkü keşmekeş meydana gelmiştir.. 1932 tarihli Hâkimiyeti Milliye gazetesinde eski Türk Musikisi taraftarlarının , gerektiği takdirde ipe gidecekleri yazılmasına mukabil 1948 yılında Üniversiteli gençlerin bir Ankara Mahkemesinde "falan zağ komunisttir ; zira radyodaki Türk musikisini dinlemez, ancak Avrupa musikisini dinler " demesi gülünç değil çok acıdır . Bu itibarla artık musikiyi bir eğlence vasıtası diye görmekten uzaklaşıp bir "kültür ve hakikî kalkınma dâvası" ile karşı karşıya bulunduğumuzu düşünmek zamanı gelmiş bulunuyor .

5

CUMHURİYET HALK PARTİSİ  
GENEL SEKRETERLİĞİ

- 7 -

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ  
CUMHURİYET ARŞİVİ

Netice : Halkevlerinde, - bünyelerine uygun olmak şartıyla - çok sesli ciddî musikiye ve yeni Türk Musikisine en geniş şekilde yer vermek ; halk musikisinden en geniş surette faydalanmak ; eski Türk ses sanatının güzel örneklerini, iyi ve üslûbunda eda etmek şartıyla, dinletmek imkânlarını araştırmak ve bütün bu çalışmalarda bugünün gerçek duyuş ve anlayışına uygun bir irşat yolunun takip edilmesi gerektiğini bir an hatırdan çıkarmamak icabeder .

Yukarıda tafsilâtıle arzedilmiş bulunan mütalâalar Halkevleri çalışma talimatnamesinde değişiklikler yapılmasını gerektirmiş bulunuyor . Bu değişiklikler asıllarıyla birlikte ilişik olarak sunulmuştur .

Ahmed Adnan Saygun

*A. Adnan Saygun*

**Belge 25: Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, Dosya: 150-21**

Saygun tarafından hazırlanan bu rapor, yaşanan aksaklıkların belirlendiği ve yeni bir çalışma raporunun gerekliliğini vurgulamaktadır. Yaşanılan en büyük aksaklıklardan birisi, Türk müziği üzerine ciddi anlamda yanlış anlaşılan uygulamaların olduğu ve bu durumun düzeltilmesinin gerekliliğini vurgulamaktadır. Saygun'un bu belgede belirttiği şu hususlar "... Bu münasebetle işaret edelim ki, yaşadığımız devrin bize telkin ettiği yollardan yürümeye çalışırken eski musiki abidelerimizi inkar etmek büyük bir hata değil, sadece çocukça bir hareket olur. Her sanat hamlesi başka münasebetle de söylediğim gibi her devri de ve her yerde halk sanatından olduğu kadar, kendinden evvel ki sanattan da kuvvet almıştır. Mazi inkâr olunmaz ve temelsiz bina olmaz..." aslında yasakçı ve ret edici bir müzik politikasının başarısız olacağını kesin bir tespiti niteliğindedir.

Halkevleri, müzik politikalarının gerçekleşmesi için yapılan çalışmalarda bir uygulama yeri olarak seçilmiş ve bu uygulamalarda müzikli temsiller oldukça önemsenmiştir. Sonrasında kurulacak olan Ankara Devlet Konservatuarı, tiyatro alanında çalışmalar

yapmak üzere Tatbikat sahnesini kurulacak ve daha sonra Devlet Tiyatrosu ve Operası olarak isim değiştirecektir.

Bu dönemin bir başka önemli gelişmesi ise, Tanzimat'tan beri Türk tiyatrosunun bir problemi olarak görünen, Türk kadınının sahneye çıkması konusunda atılan adımlardır. Sahneye Türk kadınının çıkışı yine bir müzikli oyun ile olmuştur. Metin And bu konuyu şu şekilde aktarmaktadır:

Bu arada müzikli sahnenin ilk Türk kadını da yine 1923 yılında sahneye çıkmıştır. Cumhuriyet'in ilanından iki gün önceki tarihi taşıyan bir dergi şu satırları yazmaktadır:

Bugüne kadar Jale (Afife), Seniye (Tepsi), Perran Hanım'lar gibi Türk sanatkârlarını sahnede görmüştük. Fakat Tepebaşı'nda Malul Kadınlara Şefkat Mahfili menfaatine verilen müsamerede, en mühim bazı istidatların tanınmasına sebep olmuştur. Bunu da son sene zarfında temsil edilen *Balo Kaçakları* opereti badi oldu. Vedat Örfi Bey tarafından bestelenen bu eserin kadın rolleri tamamıyla Türk hanımları tarafından deruhte edildi. Pri-Madonna vazifesini Nazire Sedat, soubrette rolünü Melahat Hayri Hanımlar oynadılar ve belki de bugüne kadar yetişen muganniyelerin erişemeyeceği bir muvaffakiyeti, kazanamadığı alkış tufanını kazandılar. Nazire Hanımla refikasının musikiye vukuftamları, cidden mühim bir kudret gösterdi. Balo Kaçakları piyesinin temaşa tarihinde müstesna bir mevki kazanmasında bu hal en mühim bir sebep teşkil eder (And, 1983, s. 45).

Burada dikkat çekici olan durum Cumhuriyet Dönemi tiyatrosunda ilk kez sahneye çıkan kadın oyuncuların yine bir müzikli temsilde boy göstermiş olmalarıdır. Bu durum aslında Tanzimat'tan beri önemli bir yere sahip olan müzikli oyunların Cumhuriyet Dönemi'nde de önemsendiğinin bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Cumhuriyet Dönemi Türk tiyatrosunun diğer dönemlerden ayrılan en mühim özelliklerinden birisi de kurumsallaşmaya verilen önemdir.

### **1.5.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Kurumsal Çalışmalar ve Müzikli Tiyatro**

Daha önce incelemiş olduğumuz Tanzimat ve Meşrutiyet tiyatrolarına bakıldığında, tiyatroların genel olarak özel kurumlar olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca bu dönemlerde görev alan oyuculara bakıldığında ise ağırlıklı olarak Osmanlı'daki azınlıklar ya da yabancı topluluklardaki oyuncuların oluştuğunu söyleyebiliriz. Cumhuriyet tiyatrosu

bu anlamıyla devlet destekli tiyatro kurumlarını kurarak resmi anlamda önemli faaliyetlerden birisini gerçekleştirmiştir. Aynı zamanda yerli oyuncuların yetiştirilmesi için akademik anlamda eğitim veren kurumsal çalışmalar önemsenmiştir. Ayrıca bu dönemde kurulan müzik eğitim kurumları sayesinde, bestecilerin yetişmesine olanak sağlayan kurumsal çalışmalara da yer verilmiştir.

Bu anlamda kurumsallaşmayı sağlamak için Halil Bedii Yönetken, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Cevat Memduh Altar, Necil Kazım Akses’inde aralarında bulunduğu heyetin hazırladığı ortak raporda şu hususlara değinilmiştir:

Bugün yurttaki müzik kültürünü veren tek devlet müessesesi Ankara Müzik Muallim Mektebidir. Müzik Muallim Mektebi, müzik ihtiyaçlarımız arasında yalnız müzik öğrencisine olan ihtiyacımızı karşılamakta, müzik öğreticisi ise bu müessesede ancak umumi kültür almaktadır. Hâlbuki Cumhuriyetin müzik öğreticisi yanında bilhassa bestekâr ve çalıcı, okuyucu ve oynatıcıya ihtiyacı vardır. Bunlar içinde faraza yalnız okuyucu ve oynatıcı yetiştiren bir mektep açmak yalnız bir kısım memleket ihtiyacını tatmin eder. Bu müessesenin unvanı Devlet Müzik Konservatuarı veya Devlet Müzik ve Tiyatro Akademisidir. Heyetimiz Akademi tabirini tercih etmektedir (<http://cevadmemduhaltar.com/karma-rapor.html>).

Bu rapor doğrultusunda Ankara’da kurulacak olan konservatuarın açılması mümkün olacaktır. Bu konservatuarın bünyesinde sadece müzik şubesi değil tiyatro şubesinin de açılması uygun görülmüştür. Tiyatro sanatına verilen önem, Cumhuriyet Dönemi’nde müzik sanatı ile aynı paralelde olmuş, tiyatro sanatı kurumsal anlamda oldukça önemsenmiştir.

Başbakanlık Cumhuriyet Arşivinde, “*İlmi bir tiyatro okulu kurulmasına dair yönetmeliğin yürürlüğe konulması.*” başlıklı bir belgeye ulaşılmıştır. Bu belge harf inkılabından önce kaleme alınmış olup günümüz Türkçesine çevrilmiştir. Belgede Reis-i Cumhuriyet Gazi Mustafa Kemal ismi de geçmektedir.





5802  
08.02

مملکتدہ علمی برنیازو قومی تاسیس و تشاردی عقدہ تنظیم و تودریج ایڈیٹہ اولون مربرو تعلقہ نام  
ہم خادرو و تودریج نام فرعی و قومی معارف و کالیف تھید تھک نام ۱۰ ریڈیو تھک فادک و تھک  
تودریج نام فرعی و قومی معارف و کالیف تھید تھک نام ۱۰ ریڈیو تھک فادک و تھک  
تودریج نام فرعی و قومی معارف و کالیف تھید تھک نام ۱۰ ریڈیو تھک فادک و تھک

۱۰ ریڈیو تھک

تھک  
تھک

خارجیہ وکیل  
دائلیہ وکیل  
بحرہ وکیل  
مدافعہ ملیہ وکیل  
عدلیہ وکیل  
باش وکیل

صہ و مساوت اجتامیہ وکیل  
تجارت وکیل  
زراعت وکیل  
نافہ وکیل  
معارف وکیل  
مالیہ وکیل

080 18 01 01 026 61 12

2/37

Türkiye Cumhuriyeti

Baş-vekâlet

Mu‘âmelât müdîriyeti

5802

“Karamâne”

Memleketimizde ilmî bir tiyatro mektebi te’sîs ve küşâdı hakkında tanzîm ve tevdîf edilmiş olan merbût ta‘lîmnâme ile kadro ve bütçenin mer‘iyete vaz‘ı ma‘ârif vekâlet-i celîlesinin fî 6 Teşrîn-i sâni sene 927 tarih ve 1284/358 numaralı tezkiresiyle vukûf bulan teklifi üzerine icrâ vekilleri heyetinin fî 9 Teşrin-i sâni sene 927 tarihli ictimâ‘ında tasvîb ve kabûl olunmuştur.

Fî 9 Teşrîn-i sâni sene 927

Reis-i Cumhur

Gazi M. Kemal

Hâriciye vekili Dâhiliye vekili, Bahriye vekâleti vekili, Müdâfa‘a-i milliye vekili, Adliye vekili , Başvekîl

Muhâsebe ve mu‘âvenet-i ictimâ‘iyye vekili, Ticâret vekâleti, Zira‘at vekili ,Nâfi‘a vekili, Ma‘ârif vekili

Mâliye vekili

معارف وکالتی ( مسوده لکلی )  
دوسیه اولیات نومردسی  
میزده نومردسی ۵۵۱  
۱۵۸

تاریخ	میش	تسود تاریخی	سود	محرمات وارده تک		
				اساس نومردسی	نومردسی	تاریخی
		۱۳۰۳				
<p>موضوع: ۹۷۶/۱۱/۲</p> <p>مطرحه:</p> <p>کلیتاً ایجاباً تصدیقاً</p> <p>صفیقار لر بریک ریاسته</p> <p>ایم. معاری، صفیقار سنوبورن، صفیقار اولاده و صفیقار نازا  صفیقارده کوزده صفیقار بوکر لر سن و صفیقار اسحاق ایبرک  صفیقار آرنده کوزده صفیقار قاری خلیل بو یانیزده کی تیز و بوکک  دولاره نقل ابره به بر لکده، ضایع نقیضاً دیک تده ای  نقل ابره به و صفیقار بریک ریاسته ملک اولیانه تیز و و صفیقار  نقل ابره به کی ضایع نقیضاً ایجنده در بریک ریاسته و ایجنده  نقل ابره به اول و معاری ای تیز اولاده کوزده صفیقار سنوبورن  تساقاً ایجنده ای فائده کی اولاده بر لکده نقل ابره به ایجنده ایجنده</p> <p>ریاسته</p>						
<p>۱۸۰ ۰۹</p> <p>۱۵۸</p>				<p>۱</p>		

Numarası: 5531/158

Ma'ârif vekâleti ( ) müseveddeliği dosya evveliyât numarası

şube

Tesvîd tarihi: 29 Teşrîn-i sâni sene 926

Tebyîzi tarihi: 30/11/926

Muhtıra: Vekîl Mustafa ...Beğ Efendiye

San'atkârlar birliğı riyâsetine

Resim, mi'mârî, heykeltıraş mensûblarına mahsûs olan ve ta'lîmnâmesine nazaran memleketimizde güzel san'atların yükselmesini ve inkişâfını istihrâf ederek gençler arasında güzel san'atlara karşı temâyüller uyandırmak gibi temiz ve yüksek emellerle teşekkül eden birliğinize, sanâyi'-i nefisenin diğerk şubelerini teşkîl eden ve henüz böyle bir nüfûza mâlik olmayan tiyatro ve mûsikî ve müntesiblerinin de te'mîn-i iştirâki sanâyi'-i nefise encümeniyle verilen kararda temennî edilmiştir. emel ve gâyeleri müşterek olan güzel san'atlar müntesiblerinin müştereken çalışmaları fâideli olacak birliğinize nazar-ı dikkate alınmasını ricâ ederim efendim.

Ma'ârif müdürü



.....  
.....  
.....

آقره ۱۹۲

خلاصه:  
 صفتا لر بر بکری صفتده کی انجمنه آری بر وجه آئی محکمہ لکھنؤ  
 اسم و صفتا اسه سنو بدیغه کی صول اولده ذرره بر (صفتا لر بر بکریه)  
 سدرده . بر صفتا لر قطیما نامہ کر سملتزرده کوزل صفتون کر کیمه  
 دانما فر ایچون اساسی ماده لر ایچرا ائمه ده . بر کا مقابل صناع لغتین  
 دیرینه لر اولان تیار و سقی منتسبری بویه بر شطه نظر اولاندیر .  
 خو الطبقه (سقی ساری بیری) عنوانله بصیت موجود ایه ده بوئت  
 غایه کی صرف سقی ساری ایه بولمه و صفتا لرک حیایته کی  
 سامینت تنظیم اتوله محقر در . کجیر آینه کوزل صفتده قاری  
 تمام ایرادیندیرسه و صناع لغتین سملتزرده تعمیر و تیارینی تانیته  
 کجی تمیز و یوکسک املارله نظر ایه صفتا لر بر بکریه شرت امل  
 و غایه لرله سقی ساری و صحنه منون و مجریک ده اشدکی شایانه  
 آرزو در . بیا عدله صفتا لر بر بکریه نامیله موجود اولان سوسه  
 عنوانک (کوزل صفتا لر بکریه) نه قبلیله سقی و تیارو سنو بدیرده  
 جایزه آلمس انجمنه قرا ائمه . طهره  
 نامی تیاره یمن قالی رطله  
 شکران و صفتا لر

2

مجرداً تک هائی دائرة اقدسیله باذیلان اوراقه جواب تشکیل اشدکیک صریحاً جواب اولاندیر

Türkiye Cumhuriyeti

Ma'ârif vekâleti

**Hulâsa:** San'atkârlar birliği hakkındaki encümen kararı ber-vech-i âtî arz olunur.

Resim, mi'mârî, heykeltıraş mensûblarına mahsûs olmak üzere (San'atkârlar Birliği) mevcûddur. Bu cem'iyetin ta'lîmnâmesi memleketimizde güzel san'atların yükselmesi ve inkişâfı için esaslı maddeleri ihtirâ etmektedir. Buna mukâbil sanâyi'-i nefisenin diğer şubeleri olan tiyatro ve mûsikî mensûbları böyle bir teşekküle mazhar olmamışlardır. Fi'l-hakîka (mûsikîşinaslar Yurdu) ünvânıyla bir cem'iyet mevcûd ise de bunun gâyesi sırf mûsikîşinâslara iş bulmak ve san'atkârların hayattaki mesâ'îsini tanzîm etmeğe münhasırdır. Gençler arasında güzel san'atlara karşı temâyyüller uyandırmak ve sanâyi'-i nefisenin memleketimizde te'ammüm ve intişârını te'mîn etmek gibi temiz ve yüksel emellerle teşekkül eden san'atkârlar birliğine, müşterek emel ve gâyelerle mûsikîşinâs ve sahne mensûb ve muhiblerinin de iştirâki şâyân-ı arzûdur. Binâenaleyh san'atkârlar birliği nâmıyla mevcûd olan mü'essesenin ünvânının (Güzel San'atlar Birliği)'ne kalbiyle mûsikî ve tiyatro mensûblarını da câmi'asına alması encümente tekarrür etmiştir.

Kaleme

Muharrerâtın hangi dâire ifâdesiyle yazılan evrâka cevab teşkîl ettiğinin tasrîhi ricâ olunur.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
مَجْلَدُ الْأَرْشِيفِ  
تاريخ: .....  
رقم: .....  
محل: .....

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü

خلاصه:

اسم، سمار، وصفتدا سه سویدیه موصوله و کوزوره  
- (صفتا لر بکس) موجود در . برخصتک تقیما سار کی  
مکلتزده کوزل صفتراک بیکسوس دانثا خراجویم لاسه  
عاده لک اعترا اعمده در . بوکامقبا صناع تقیه نکت  
دیر شعلره اولاب تیارو و صفتا شعلره بیه برتکله  
نظرا دلماند در . فواطمقه استفتا سر بودی) غلامده  
برحیثه موجود ایه ده بونث فایس خرد سو قشیدره  
ایسه بیلیمه و صفتا لرک هیانه کی سامعنی تنظیم اتمله  
نمودر . کجیر آرا سنده کوزل صفتده قار شوم عا بلیدر اویاندریم  
و صناع تقیه نکت مکلتزده تقیم وانتشارن نامه امنیت  
کی تمیز و بیکس امدله تکلایره صفتا لر بیکس، شتک  
اسل و خایه لرله سو قشیداس و صحنه سوب و محبذت  
استرا اله شایانه آند در . بناء عملیه صفتا لر بیکس نامه  
موجود اولاب شوسه صفت، عنوانتک (کوزله صفت بیکس)  
نه قلبه صفتا و تیارو سویدیه ده جامده استرا نظیفه

(بسم)  
[Handwritten signatures and stamps]

3

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü

Belge 26: Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, Dosya: 5. Büro

Türkiye Cumhuriyeti

Ma'ârif Vekâleti

Ankara

Resim, mi'mâr ve heykeltıraş mensûblarına mahsûs olmak üzere bir (San'atkârlar Birliği) mevcûddur. Bu cem'iyetin ta'lîmnâmesi memleketimizde güzel san'atların yükselmesi ve inkişâfı için esaslı maddeleri ihtivâ etmektedir. Buna mukâbil sanâyi'-i nefisenin diğer şubeleri olan tiyatro ve mûsikî müntesibleri böyle bir teşekküle mazhar olmamışlardır. Fi'l-hakîka (Mûsikîşinaslar Yurdu) ünvanıyla bir cem'iyet mevcûd ise de bunun gâyesi sırf mûsikîşinaslara iş bulmak ve san'atkârların hayattaki mesâ'isini tanzîm etmeğe münhasırdır. Gençler arasında güzel san'atlara karşı temâyüller uyandırmak ve sanâyi'-i nefisenin memleketimizde te'ammüm ve intişârını te'mîn etmek gibi temiz ve yüksek emellerle teşekkül eden San'atkârlar Birliğine müşterek emel ve gâyelerle mûsikîşinas ve sahne mensûb ve muhiblerinin de iştirâki şâyân-ı arzudur. Binâenaleyh San'atkârlar Birliği nâmıyla mevcûd olan mü'essesenin, ünvanının (Güzel San'atlar Birliği)'ne kalbiyle mûsikî ve tiyatro mensublarını da câmi'asına almasını teklîf ederim.

İmzalar

Muharrerâtın hangi dâire ifâdesiyle yazılan evrâka cevab teşkîl ettiğinin tasrîhi ricâ olunur.



İlmi anlamda tiyatro ve müzik eğitimin verilmesi doğrultusunda yapılan çalışmalar ilerde kurulacak olan Ankara Devlet Konservatuvarı ve Devlet Tiyatroları'nın kurulmasındaki ön hazırlık aşamaları niteliğindedir. Burada Gazi Mustafa Kemal'in müzik inkılabının yanı sıra tiyatro alanında da önemli çalışmalar yapılmasının amaçladığını söyleyebiliriz.

Atatürk'ün tiyatro sanatına verdiği önemi, 1932 yılı Ankara Halkevi'nde yaptığı bir konuşmadan anlıyoruz: “Tiyatro yalnız hoş bir vakit geçirme, bir eğlence aracı değildir. Bir ulusun fikri seviyesini, yaşayışını ve zevkini de yansıtan büyük bir sanat dalıdır. En yakın zamanda bir Temsil Akademi'si kurulacaktır”(Yazgan, 2009, s.7). Yukarıda vermiş olduğumuz belge, söz konusu kurulacak olan Temsil Akademisi ile ilgili yasa teklifidir.

Metin And Devlet Tiyatrolarının açılmasındaki ilk önemli adımı şu şekilde ifade etmektedir: “Devlet Tiyatrosu fikri daha ilk yıllarda devlet ileri gelenlerinde yerleşmişti. Bu doğrultuda ilk önemli adım 1924 yılında kurulup aynı yıl öğretime başlayan Musiki Muallim Mektebidir” (And, 1983, s. 55). Musiki Muallim Mektebi, genç Cumhuriyet'in resmi anlamda açtığı müzik eğitimi veren ilk kurumudur. Bu kurumun ardından konservatuvar ve tatbikat sahnesi, daha sonra Devlet Tiyatrolarının açılması sağlanacaktır. Devlet Konservatuvarı'nın açılması için;

“...ilk adım, ünlü Alman besteci Paul Hindmith ile Berlin'de 27 Mart 1935'te bir sözleşme imzalanmasıyla atılmıştır. İki kez Ankara'ya gelmiş ve 20 Nisan 1936 gündemli bir yönetmeliğin taslağını hazırlamıştır. Atatürk, söylevinde, bu işe çok önem verdiğini belirtiyordu. Öğrenci kabul sınavları 6 Mayıs 1936'da, dersler de 1 Kasım 1936'da başlamıştır. Tiyatro bölümünün 1. sınıfında üç kız, sekiz erkek öğrenci bulunuyordu. İlk kız öğrencileri Musiki Muallim Mektebi öğrencilerinden Muazzez Yücesoy ve Melek Saltukalp'tir” (And, 1983, s. 63).

Burada dikkat çekici olan husus ilk kız öğrencilerin Musiki Muallim Mektebi öğrencilerinden alınmasıdır. Aslında Cumhuriyet Dönemi'nde tiyatro sanatı ile müzik sanatı alanında yapılan çalışmaların, birbiriyle ne kadar bağlantılı olduğunun bir göstergesi niteliğindedir.

Daha sonraki süreç şu şekilde özetlenebilir; “Şüphesiz Türk Tiyatrosunun Cumhuriyet Dönemi'ndeki en büyük kazancı akademik hüviyet kazanması yolunda Devlet Konservatuvarının açılması olmuştur. 1936'da Ankara'da kurulan Milli Müzik Ve

Temsil Akademisi, 1940’da Devlet Konservatuvarı haline gelmiş; 1948 yılında da bale ve opera bölümleri müesseseye ilave edilmiştir” (Kurtuluş, 1987, s. 88).

Konservatuvarın kurulması için sanatın her alanında olduğu gibi, müzik ve tiyatro alanlarında da yabancı uzmanların getirilmesi gibi bir yöntem izlenmiştir. Aslında bu uzmanlar, Cumhuriyet Dönemi kültür ve sanat politikalarının şekillenmesinde önemli bir rol oynamışlardır. Bu kişiler, Prof. Paul Hindemith, Prof. Carl Ebert, Dr. Ernst Praetorius, Eduart Zuckmayer ve G. Markowitz’dir.

Tiyatronun kurumsallaşması açısından Prof. Carl Ebert, son derece önemli bir isimdir. Metin And, Carl Ebert ve konservatuvarında okutulan ilk derslerle ilgili, şu bilgilere yer vermektedir:

“Tiyatro bölümünün düzenlenmesi için Almanya’dan Carl Ebert’in getirilmesi kararlaştırıldı ve kendisiyle ilke sözleşme 22 Şubat 1936’da imzalandı. Carl Ebert’in Devlet Konservatuvarı’nın gelişmesinde ve Devlet Tiyatrosu’nun temelini atılmasında katkısı çok büyüktür. İlk önce Türk Tiyatrosu’nu incelemiş ve ilk konuşmaları Raşit Rıza ile olmuştur. Yaptığı incelemeler sonunda bir rapor hazırlamıştır. 30 Kasım 1936’da Cevat Dursunoğlu, Cevat Memduh Altar, Muhsin Ertuğrul, Rauf Yener, Reşat Nuri Güntekin, Necil Kazım Akses, Bedrettin Tuncel, Zuckmayer, Bert ve Bayan Adler’in toplantısında dersler saptanmıştır. İlk dersler öğretmenleri şöyledir: Teori (fonetik, mimik) ve Retorik: Muhsin Ertuğrul; Fonetik: Kukenbuch; Mimik, Rol Etüdü: Ebert; Entonasyon: Halil Bedii Yönetken; Teori: Hasan Ferit Alnar; Madrigal Koro: Zuckmayer; Ritmik Jimnastik: Adler; Eskrim: Vildan Aşir; Tiyatro Tarihi: Bedrettin Tuncel; Sanat ve Musiki Tarihi: Cevat Memduh Altar; Kıraat: Ercüment Ekrem; Almanca: Nihat Adil; İtalyanca: Abdüsselâm Buseyri” (And,1983,s. 64).

Bu ders programına bakıldığında tiyatroyu ve oyunculuğu ilgilendiren derslerin yanı sıra müzik ile ilgili derslerinde son derece önemli bir yere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü doğası itibariyle tiyatro, müzik sanatıyla birlikte düşünülmesi gereken bir sanat dalıdır. Bütün bu ön çalışmalar sonrasında kurulacak olan Devlet Konservatuvarı’nın temelini oluşturacaktır. Kurulacak olan Devlet Konservatuvarı, Atatürk döneminde değil, İnönü’nün Cumhurbaşkanlığı döneminde 1940 yılında kurulacaktır. İnönü, 1940 yılı T.B.M.M. açılış konuşmasında konservatuvarla ilgili düşüncelerini şu şekilde belirlemiştir: “Maarif işlerinde kabul buyurduğunuz Köy Enstitüleri ve Devlet Konservatuvarı Kanunlarının hayırlı tatbikleri şimdiden iftihar

mucip vaatlerle doludur... Musiki ve tiyatro sanatlarında Türk çocuklarının yaratma kabiliyetlerini, iyi bir inkişaf yolunda görerek memnun olmaktayız. Devlet Konservatuvarı kabul buyurduğunuz kanunla daha verimli bir tekâmüle doğru yürüyecektir” (And, 1983, s. 65).

Konservatuvarın kurulması, tiyatro ve müzik sanatlarında ihtiyaç duyulan sanatçı kadrolarının yetişmesini sağlayacaktır.

Konservatuvarın açılması ile Devlet Tiyatrolarının kurulmasının altyapısı sağlanmıştır. Devlet Tiyatroları başlangıçta, opera ile birlikte düşünülerek, Devlet Tiyatrosu ve Operası adını almıştır. “Devlet Tiyatrosu ve Operası’nın tam olarak kurulabilmesi için iki yıllık bir alıştırmaya dönemi geçti. Yapımı henüz biten Büyük Tiyatro 2 Nisan 1948 tarihinde Ahmet Adnan Saygun’un Kerem Operası’nın bir bölümünü oynayarak açtı. 5441 sayılı Devlet Tiyatrosu ve Operası Kanunu 16 Haziran 1949 tarihinde yürürlüğe girdiğinden bu devlet tarafından beslenen sanat kurumu iki sahnesiyle 1 Ekim 1949 tarihinde çalışmaya başladı” (Nutku, 1985, s.324- 325).

Tiyatro ve operanın bir arada düşünüldüğü bu kurum tiyatro ve müzik sanatının bir arada hareket ettiğinin bir göstergesidir. İki sanat dalının birlikte düşünüldüğü bu kurum müzikli tiyatro alanında da önemli çalışmalar yapılmasına yardımcı olmuştur.

Ankara Devlet Konservatuvarı müdürlerinden Orhan Şaik Gökyay’a ait *Devlet Konservatuvarı Tarihçesi* isimli kitapta, Avrupa tiyatrosu iki türde ele alınmıştır. İlk tür olan tiyatro Stagiona’nın (mevsim tiyatrosu, seyyar tiyatro), yurt dışından gelen misafir tiyatro topluluklarından oluşan ve genellikle ünlü isimlerin ön plana çıkarılarak temsiller verdiği belirtilmiştir (Gökyay, 1941, s. 47). Bu tür bir tiyatronun ülkemizde oyuncu yetiştirme ve tiyatro kültürünü geliştirme amaçlarına hizmet etmeyeceği savunulmuştur. Konumuzu ilgilendiren ve önemle üzerinde durulan ikinci tür tiyatro şu şekilde açıklanmıştır:

Repertuar tiyatrosu. İşte milli tiyatro budur. Bir milli tiyatronun kurulması için ilk şartlar Türkiye’de fevkalâde müsait bir şekilde mevcuttur. Bu sahne, burada faaliyetleri ile, bir milletin hakiki kültür miyarı, ahlaki görüşlerin ve kudretlerin saiki ve teşekkülü manasında bir müessese; günlük meselelerin manevi platformu; dil tasfiyesinin ve incelmesinin bakım yeri; dramatik ve müzikal mahsullerin teşvikçisi; en istenen ve müessir milli musiki terbiyesinin zemini olmak şartıyla, nihayet

asırlardan beri hakiki bir milli tiyatrodan istenilen vazifeyi yerine getirebilir (Gökyay, 1941, s. 49).

Bu yaklaşıma göre, milli tiyatronun kurulabilmesi için, seyyar tiyatrolar yerine repertuarı olan tiyatro anlayışı ülkemiz için daha uygun görüşü savunulmaktadır. Milletin kültürü, ahlakı, gücünün güdülenmesi, dilin yozlaşmaması için tiyatro önemli bir araç olarak düşünülmektedir. Bütün bu hususların yanı sıra, müzikli tiyatronun da kullanılabilceği ve bu suretle milli tiyatronun oluşturulabileceği düşünülmektedir. Bu yaklaşımda konumuz açısından önemli bulduğumuz nokta şudur. Müzikli tiyatro sadece bir eğlence aracı olarak görülmemiş, tiyatro yoluyla hedeflenen amaçların gerçekleştirilmesine yardımcı olacak bir tür olarak değerlendirilmiştir.

Repertuar tiyatrosu anlayışının benimsenmesi ile kurulan Devlet Tiyatroları başlangıçta Devlet Tiyatrosu ve Operası olarak adlandırılmış, opera kurumu da tiyatronun içinde düşünülmüştür. Bu kurumun tiyatro ve opera başlığında iki ayrı müdürlüğe ayrılması ise daha ilerleyen süreçte gerçekleşmiştir.

1962- 1963 döneminde, ünlü Amerikalı koreograf Todd Bolender'in oyun ve dans düzeniyle, Amerikan müzikali Öp Beni Kate büyük masraf edilerek göz kamaştırıcı bir biçimde sahneye çıkıyordu. Bundan sonra Devlet Tiyatrosu oyun dağarında her yıl bir müzikal bulundurdu. 1965- 1966 döneminde ise, bu sanat kurumu iki ayrı genel müdürlük oldu. Devlet Tiyatrosunun başına Cüneyt Gökçer, Opera ve Bale'nin başına da Aydın Gün atandı (Nutku, 1985, s. 326-327).

Ankara'da bu gelişmeler olurken, İstanbul'da da Osmanlı'dan devralınan Darülbedayi tiyatro hayatına devam etmiştir. Darülbedayi Türk tiyatrosunun Cumhuriyet Dönemi'ne kadar varlığını sürdürebilmiş ve Türk tiyatrosunun gelişimine çok önemli katkılar sunmuş bir kurumdur. Darülbedayi 1930 yılında daha çok bağışlarla sanat hayatını devam ettirmeye çalışan bir tiyatro kurumuydu. Darülbedayi'de isim değişikliğine gidilen süreci Özdemir Nutku şu şekilde ifade etmektedir:

1927 yılında, Türk hükümeti, yurdun her yanında tiyatrolar kurma eğilimini göstermiştir. 1930 yılında çıkan Belediyeler Kanunu'nun 15. Maddesinin 59. Fıkrası ihtiyari bir görev olarak belediyelere tiyatro binası yapmak ve tiyatro topluluğu kurmayı tanımıştır. Bu yasayla, Darülbedayi daha sağlam bir temel üzerine oturmuştur; çünkü o güne değin yardım olarak para alan bu sanat kurumu, artık

belediyenin esas bütçesinden ayrılacak belli bir ödenekle üvey evlatlıktan kurtuluyordu. Böylece, bu kurum 1931 Nisan ayı içinde İstanbul Belediyesine bağlı bir kurum oldu. 1934 yılında da adı Şehir Tiyatrosu olarak resmen değiştirildi (Nutku, 1985, s. 318-319).

Darülbedayi'nin devamı olan Şehir tiyatroları, repertuvarında her zaman müzikli oyunlara yer vermiştir. “Darülbedayi’de oynanan ilk operet Hasan Ferit’in bestelediği Yalova Türküsü’dür. Daha sonra aynı sezon Celal Esad Arseven’in bestelediği Saatçi opereti oynanır. Bu döneme damgasını vuran besteci ise Cemal Reşit Rey’dir” (Utku, 2005:9). Müzikli tiyatronun bir çeşidi olan operet, o dönemlerde eleştirilmesine rağmen, en çok rağbet gören türlerden birisi olmuştur. Darülbedayi’de neden operet sahnelendiği konusunu Özdemir Nutku, şu şekilde aktarmaktadır:

Operetlere niçin başlanmıştır? Bunlar başarılı mıdır? Bu soruları kısaca yanıtlamak gerekir; çünkü Darülbedayi’nin operet oynaması edebiyat çevrelerince iyi karşılanmamış ve birçok tartışmaya yol açmıştır. 28 Nisan 1929 tarihinde Milliyet Gazetesinde çıkan bir haber bu konuda bizi aydınlatıyor. “...*Emanet bu hususta Ali Ekrem ve Celal beylerin mütalaasını soracaktır. Bu hususta Muhiddin Bey demiştir ki: Konservatuvar, memleketin musiki zevkine hizmet eden bir müessesedir. Şimdi operet ve sonra da opera vücut bulacaktır. Bu başladığı günden itibaren yirmi sene sonra kâmil bir netice verecek bir teşebbüs olacaktır.*” Bu yazıdan anladığımız gibi, İstanbul Belediyesi ilerinin opera ihtiyacını karşılamak için bu operetlerin yerli hava getirilerek yapılmasını uygun bulmuştur (Nutku, 1969, s. 119).

Yani burada da nihayetinde operet yoluyla opera temsilinin hedeflendiği görülmektedir. Aslında operet sahnelenmesi, o dönemde oldukça eleştirilmiş ve tiyatronun ciddi bir türü olarak görülmemiştir. Darülbedayi’de operet türü müzikli oyunların repertuvara alınmasının gerekliliği şu şekilde açıklanmaktadır:

Bir yandan ağır başlı oyunlar oynarken, öbür yandan halkı tiyatroya çekecek, hafif musikili oyunlar da gerekiyordu. M. Kemal Küçük, bugün her nevi tiyatro eserine ihtiyacımız var diyordu, Çünkü dünyanın hiçbir milletinde bizim memleketteki kadar sınıf farkı yoktur. Kemal Küçük’ün sınıf farkı diye açıkladığı, o zamanki seyircinin kültür ve beğeni ayrıcalığı ile ilgilidir. Seyirciyi tiyatroya çekebilmek için onu sıkmamak, sürekli ciddi ve ağır oyunlar oynayıp korkutmamaktı (Nutku, 1969, s. 69).

Müzikli oyunların seyircinin ilgisini çekeceği düşüncesi, Darülbedayi ve sonrasında Şehir Tiyatroları repertuvarlarında müzikli oyunların kendisine yer bulmasını sağlamıştır. Gerçi operet sahnelemenin tamamen bir zorunluluk olduğunu savunan tiyatro Muhsin Ertuğrul, durumu şu şekilde değerlendirmiştir: “Üç Saat Opereti, Bir Ölü Evi piyesinin bütün bir haftada getirdiği hasılatı bir Cuma günü, daha fazlasıyla temin ediverdi. Bu bizim ağlayarak kaydetmemiz lazım gelen bir neticedir. Çünkü operet Darülbedayi için arızı bir şeydir. Sanat, gaye, mefkûre, ideal ölüyor, varsın ölsün... Yaşasın para” (Nutku, 1969, s. 70). Operet türünün daha popüler bir müzikli tiyatro olduğunu düşünecek olursak, dönemi içindeki eleştirilerin kısmen haklılık payı vardır. Çünkü bu kurumda, esas amaç klasik ve büyük oyunların sahnelenmesiydi. Ama şu gerçeği de söylememiz gerekir. Darülbedayi gibi köklü bir kurumun, sahne yaşantısını devam ettirebilmesi için gereken maddi kaynağın sağlanmasında, dönemin müzikli türü olan operetlerin önemli bir maddi katkı sunduğu da bir gerçektir.

Tanzimat ve Meşrutiyet tiyatrosunda olduğu gibi, Cumhuriyet Dönemi tiyatrosunda da müzikli oyunlar izleyici tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Cumhuriyet Dönemi sanat anlayışında tiyatro sanatı her zaman ön planda tutulmuş ve kurumsallaşma anlamında kendisinden önce gelen Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemi’ne göre daha iyi yapılanmıştır. Bu dönemde, gerek ihtiyaç duyulan oyuncu kadrolarının yetiştirilmesi, gerekse tiyatronun kurumsallaşması açısından oldukça önemli çalışmalar yapılmıştır. Diğer bir yandan müzikli tiyatro alanında yetişen yerli bestecilerimiz, Cumhuriyet Döneminin müzikli tiyatro açısından bir başka kazanımı olarak değerlendirilebilir. Günümüzde Devlet Tiyatroları, Ankara, İstanbul, İzmir, Bursa, Adana, Trabzon, Diyarbakır, Antalya, Erzurum, Konya, Sivas ve Van olmak üzere 12 ilde kadrolu personel ve sözleşmeli personel istihdam etmek suretiyle faaliyetlerini devam ettirmektedir. Devlet Tiyatroları Gaziantep, Malatya, Samsun, Çorum, Zonguldak, Kahramanmaraş, Denizli ve Ordu illerine turne düzenleyerek çalışmalarını sürdürmektedir. Bütün bu yapılanmalar tiyatronun gelişmesine, dolayısıyla tiyatronun bir türü olan müzikli tiyatroyu da olumlu yönde etkilemiştir. Devlet Tiyatroları kuruluşundan günümüze 808 yerli, 454 çeviri müzikli oyun sahneleyerek toplam da 1262 müzikli temsil vermiştir ([http://95.0.22.114:8088/userPandtgm/user\\_home\\_dtgm.php](http://95.0.22.114:8088/userPandtgm/user_home_dtgm.php)).

Devlet Tiyatrolarının yanı sıra kurulan özel tiyatrolar da bu dönemde hem tiyatro hem de müzikli tiyatro adına önemli işler yapmaktadır. Ama özel tiyatroların devlet

tiyatroları gibi ödeneklerinin olmayışı, müzikli oyun sahnelemelerinin önündeki en büyük engeldir.

### 1.5.3. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Müzikli Tiyatro Anlayışı

Daha önceki bölümlerde belirttiğimiz gibi Türk Tiyatrosu, geleneksel tiyatro türlerinden başlayarak müzikli tiyatronun her zaman benimsendiği bir süreç geçirmiştir. Cumhuriyet'in ilk zamanlarında hem Tanzimat hem de Meşrutiyet tiyatrolarında sahnelenen müzikli oyunların temsillerine devam edilmiştir. Meşrutiyet Dönemi'nde faaliyet gösteren bazı tiyatro toplulukları, bu dönemde de faaliyetlerini sürdürmüşlerdir. Metin And, bu toplulukları ve sahneledikleri oyunları şu şekilde belirtmektedir:

Cumhuriyet'in ilk yıllarında Meşrutiyet'ten kalma topluluklar oyunlarını sürdürüyorlardı. Bu dönemde uzun süren müzikli tiyatro çalışmalarını sürdüren Muhlis Sabahattin, Cemal Sahir ilk yıllarda da temsiller veriyorlardı. Hale Opereti, Şehir Operet Heyeti, İstanbul Şehir Operet Heyeti bunlardan belli başlılarıdır. Meşrutiyet'in büyük operetçisi Benliyan 1923'te öldükten sonra topluluğu dağılmıştı. 1928'de Türk Opereti Cemal Sahir ve Nivart Hanımın birleşmesiyle Şark Opereti olmuştur. Gene aynı yıl Hle Opereti Çaresaz, Maskot, Yunus Efendi Duymasın, Çardaş Fürstrin, Monbey, Eski Yuva, Arşin Mal Alan operetlerini oynamıştı. Ankara Opereti Cumhuriyet adını almış, Leblebici Horhor'u oynamıştı. 1929'da kurulan bir operet topluluğu da Süreyya Opereti'ydi. Süreyya Opereti 1929'da Monbey, Mariça, Telefoncu Kız, Tarla Kuşu, Çaresaz, Maskot, Yunus Efendi Duymasın, Manoilita, Meçhul Ayşe, Kumrular gibi yerli ve uyarlama operetleri oynamıştır (And, 1970, s. 321).

Görüldüğü gibi bu erken Cumhuriyet Dönemi, Tanzimat ve Meşrutiyet'te olduğu gibi müzikli tiyatronun bir türü olan operet örneklerinin sergilendiği bir dönemdir. Meşrutiyet Dönemi'nde oldukça başarılı eserler besteleyen Muhlis Sabahattin'in eserleri, Cumhuriyet Dönemi'nde de sahnelenmeye devam etmiştir. Bu açıdan bakıldığında Muhlis Sabahattin müzikli tiyatro tarihimiz açısından bir geçiş dönemi bestecisidir. Yukarıda adı geçen bir diğer önemli isim ise Cemal Sahir'dir. Cemal Sahir Türk tiyatro tarihine Türk Operet Ustası diye geçmiştir.

26 adapte ve 10 telif eseri bulunan Cemal Sahir, 1902'de İstanbul'da doğdu. Budapeşte Konservatuvarında eğitim almıştır. Cemal Sahir yurda döndüğü zaman

tek arzusu, Budapeşte ve Viyana’da hayranlıkla izlediği operet tiyatrosunu yapabilmektir. Fakat arzusunu hemen yerine getiremedi. Önce İstanbul Opereti’nde Musahipzâde Celal’in İstanbul Efendisi’nde Safi Çelebi rolüyle tiyatro severlerin karşısına çıktı. Sahir adıyla kurduğu toplulukla, Şehzadebaşı’nda oynanan Meçhul Serseri operetiyle ilk batılı opereti sunmuş oldu. Bunu Tarla Kuşu, Maskot’un temsili, Emmerich Kalman’ın dünyaca ünlü Çardaş Fürstin’i takip etti (Kutuluş, 1987, s. 141).

Cumhuriyet Dönemi’nin ilk yılları, Meşrutiyet topluluklarının devam ettirdikleri operet temsilleriyle anılmaktadır. Bu toplulukların sahnelediği operetlerin yanı sıra yeni operetlerde yazılmaya başlanmıştır. Bu operet bestecilerinin en önemlilerinden birisi, aynı zamanda Türk Beşleri diye anılan grubun en yaşlı üyesi olan Cemal Reşit Rey’dir. Cemal Reşit Rey, librettosu ağabeyi Ekrem Reşit Rey’e ait olan oyunlar üzerine müzikler yazmıştır. Bu oyunlardan hala akıllarda kalan Lüküs Hayat Opereti’dir. İlk kuşak bestecilerinden olan Cemal Reşit, müziğin diğer türlerine göre daha hafif ve sanat değeri olmadığı iddialara rağmen operet türünde eser veren ilk bestecimizdir. Rey halkı çokslesli müziğe alıştırmak için operetin önemli bir tür olduğunu şu şekilde açıklamaktadır: “Bir insanı cezbetmek (kendine çekmek) için o insana tebessüm etmek icap eder (gülümsemek gerekir). Operet bir tebessümdür. Operalar, güç anlaşılır senfoniler halkı cezbetmez. Bunu bilerek ve isteyerek yaptık.” (Tuncay, 2010, s.45)

Cemal Reşit, anlaşılması daha güç olan opera ve senfoni türlerine göre, operet türünün halk tarafından daha kolay kabul göreceğini savunmaktadır. Müzikli tiyatrunun halkın müzik eğitiminde kullanılabileceği, Ahmet Adnan Saygun tarafından da kabul gören bir düşüncedir. Bu doğrultuda Saygun’da müzikli tiyatro üzerine çalışmalar yapmıştır. Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının bir yansıması olarak, ilk kuşak bestecilerinden Ahmet Adnan Saygun; *Özsoy*, *Taşbebek* operalarını, Necil Kazım Akses ise *Bay Önder* isimli döneminin ilk opera örneklerini bestelemişlerdir. Bu operalar, erken Cumhuriyet Dönemi’nde, milli sahne müziği oluşturma çabalarının en belirgin ürünleridir. And bu süreci şu şekilde anlatmaktadır:

Bu üç oyunun ikisi Atatürk’ün önerisi üzerine opera yapılmıştır. Bunlardan *Bay Önder*’i Necil Kazım Akses, *Taş Bebek*’i Ahmet Adnan Saygun bestelemiştir. Bay Önder ayrıca opera librettosu olarak da yayınlanmıştır. Atatürk bu iki operanın yanı sıra komşu ve kardeş ülke İran’ın Devlet Başkanının Türkiye’ye gelişini göz önüne bulundurarak konusunu kendisinin verdiği ve geçmişte İran’la Türkiye arasında



dostluğu ve kardeşliği vurgulayan bir efsaneye dayanan *Özsoy*'u yazdırarak bunun bestelenmesini Ahmet Adnan Saygun'a vermiştir. Kısa zamanda yazılıp seslendirilen opera 1934 yılında iki devlet başkanının hazır bulunduğu gösterimde sergilendi. Bu olay ayrıca Türk Ulusal Operasının kuruluşuna ilk adım olmuştur (And, 1983, s. 78).

Bu dönemde müzikli tiyatronun bir türü olarak değerlendirilen opera örnekleri devletin izlediği çok sesli müzik politikasının bir gereği olarak yazılmıştır. Bizzat Atatürk'ün bu opera librettolarında düzeltmeler yaptığı da kaydedilmektedir. Dönemi içinde bir değerlendirme yapacak olursak yazılan operalar diplomatik bir unsur olarak da kullanılmıştır. Ismarlama olan bu operalarla, Cumhuriyet rejiminin kısa sürede kendi sahne müziğini oluşturabildiği gösterilmek istenmiştir. Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kazım, Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenen bazı oyunlara da müzik yazmışlardır.

Yine Türk Beşleri olarak adlandırılan gurubun bir üyesi olan Hasan Ferit Alnar, 16 yaşında *Kelebek Zabit* isimli bir operet bestelemiştir. Eserle ilgili bildiğimiz tek sesli bir operet olduğudur. Yapmış olduğumuz arşiv araştırmalarında eserle ilgili herhangi bir nota örneğine ulaşamamıştır. Ferit Alnar Carl Ebert ile Ankara'daki ilk opera temsillerinin düzenlenmesi için önyak olmuştur.

Tiyatro müziği yazan Cumhuriyet Dönemi'nin ikinci kuşak bestecileri olarak adlandırabileceğimiz Muammer Sun, Sabahattin Kalender, Nevit Kodallı, Yalçın Tura en öne çıkan isimlerdir. Yalçın Tura, bu besteciler arasında müziklerini yazmış olduğu Keşanlı Ali Destanı ile bir ilke imza atmıştır. Türk tiyatrosunda yazılmış olan ilk epik tiyatro örneği Keşanlı Ali Destanı'dır.

Cumhuriyet Dönemi müzikli tiyatro anlayışını özetleyecek olursak, müzik inkılabı ile tiyatro alanında yapılan çalışmalar bir arada götürülmüştür. Milli sahne müziği oluşturma amacı doğrultusunda müzik ve tiyatro sanatları bir arada düşünülmüştür. Müzik alanında olduğu gibi geleneksel mirası yok sayan bir anlayışın tersine Cumhuriyet Tiyatrosu repertuarı, kendisinden önce gelen Tanzimat ve Meşrutiyet repertuarındaki seçkin örneklerin dâhil edildiği bir şekilde gelişmiştir. Bunun en güzel örneği Musahipzâde Celal, Şinasi, Ali Bey, Namık Kemal gibi pek çok yazara ait oyunlar Cumhuriyet tiyatrosu repertuarına alınmıştır. Kendisinden önceki dönemleri reddetmediği gibi yeni oyunlar üretilmesi anlamında da oldukça önemli işler yapıldığı söylenebilir. Bu durumun bir yansıması olarak müzikli tiyatro alanı da daha esnek ve

halkın beğenisine göre bir gelişim sergilemiştir. Bu dönemde müzikli tiyatro alanı geçmiş müzik mirasın tamamen reddedilmesi üzerine değil, Türk müziğinin her türünün kullanıldığı bir anlayışı benimsemiştir. Bunun yanı sıra müzikli tiyatro, herhangi bir müzik çeşidiyle sınırlandırılmamış olup müziğin her türünden faydalanılmıştır.

Başlangıçta operet olarak adlandırılan türler sahnelenmiştir. Bu dönem operetlerinin en seçkin örnekleri Cemal Reşit Rey ve Muhlis Sabahattin tarafından bestelenmiştir. Metin And, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki müzikli tiyatroyu şu şekilde değerlendirmektedir:

Operet adı altında bu dönemin başından beri çok tutulan bir türdür. Bu tür geleneklerimize de yatkındır. İlk başlarda Cemal Sahir, Muhlis Sabahattin'in Süreyya Opereti'nin, ondan sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun özellikle Cemal Reşit Rey'le Ekrem Reşit Rey'in çok tutulan müzikli oyunları, bunu izleyen Ses Opereti dönemindeki müzikli oyunlar ve bu türde ciddi yazarların ve bestecilerin yarattığı sağlam eserler (And, 1983, s. 481).

Operetlerin bestelendiği süreçten sonra, Haldun Dormen'in öncüsü olduğu Bulvar Tiyatrosu niteliğindeki müzikli oyunlar popüler olmaya başlamıştır. Bulvar Tiyatrosu; eğlenceyi ön planda tutan, ciddi toplumsal konulara değinmeyen vodvil veya burleks tipi müzikli güldürü amacı taşıyan bir türdür.

Bulvar oyunu niteliğindeki, değişik nitelikteki ilk müzikli oyunu 1960/61 döneminde Haldun Dormen sahneye koydu. Sokak Kızı İrma artık çiğnene çiğnene şaşlaşmış duruma gelen operetlerin yerine böyle hafif bir müzikli oyun seyirciler için ilginç olmuştu. Üstelik bu oyunun çalışmasında nitelikli kişiler de çalışmışlardı. İrma hem ilgi gördü, hem de desteklendi. Bunun üzerine çeşitli özel tiyatrolar müzikli oyun çalışmalarına giriştiler. Kent oyuncularını, 1964 yılında, Brecht'in yazdığı ve Kurt Weil'in bestelediği Üç Kuruşluk Opera adlı başyapıtı seyirci önüne çıkardı. Bu müzikli tiyatro gösterileri açısından büyük bir aşamayı. Aynı yıl Dormen Tiyatrosu Turgut Özakman'ın yazdığı ve Bülent Arel'in bestelediği yine niteliği yüksek Bulvar isimli bir oyun getirdi (Nutku, 1982, s. 14).

Müzikaller dönemi olarak adlandırabileceğimiz bu dönemde, Devlet Tiyatroları bu akıma sessiz kalmamış ve Amerikan müzikalleri sahnelemeye başlamıştır. 1964 yılında Haldun Taner'in yazdığı ve Yalçın Tura'nın bestelediği Keşanlı Ali Destanı büyük başarı kazanmış ve müzikli tiyatroya yeni bir soluk getirmiştir. Günümüzde dahi

kendisinden söz ettiren ve sahnelenen Keşanlı Ali Destanı müzikleriyle de oldukça beğeni kazanmıştır.

1970’li yıllara gelindiğinde müzikli tiyatronun daha siyasi ve sosyal konuları işlediği söylenebilir. Özdemir Nutku, 1970’li yılları şu şekilde değerlendirmiştir:

Yetmişli yıllara girdiğimizde müzikli oyunların daha çok toplumsal ve siyasal içerik aldığını görüyoruz. Ancak özellikle 1979’dan sonra müzikli oyunları iki yönde değerlendirebiliriz. Biri bilinçli olarak topluma katkısı düşünülerek sahneye getirilen oyunlar, öbürü de bir takım büyük sermayedarların, kazanç sağlamak için Broadway tipi müzikli güldürü gösterileri... Yetmişli yıllarda ön plana çıkan bir besteci hiç kuşkusuz Timur Selçuk’tur. Onun *Tak-Tik*, *Küçük Adam Ne Oldu Sana*, *Hikâye-i Mahmud Bedreddin* vb. oyunlar için besteledikleri örnek yapıtlardır. Bundan başka Orta Oyuncuların *Şahları da Vurdular* adıyla oynadıkları güldürü, müzik açısından pek önemli olmasa bile içerik ve ele alınış yönünden ilginçtir. İkinci yolda gidenler, yalnızca kazanç sağlamaya yönelik olup gazinolara gelmede ekonomik gücü olmayan kişilere şarkı, kantolar dinletmeyi hedef alan kişilerdir (Nutku, 1982, s. 14).

Nutku’nun eleştiride bulunduğu müzikli komediler, içerik olarak çok iyi bir senaryoya sahip olmasalar bile içlerinde müzikleriyle anılacak olan Hisseli Harikalar Kumpanyası, Yedi Kocalı Hürmüz gibi önemli örneklerle de rastlamak mümkündür.

Daha sonraki süreçlerde Turgut Özakman, Güngör Dilmen, Aziz Nesin, Nazım Hikmet, Güngör Dilmen gibi tiyatro yazarlarına ait olan oyunların müzikli oyun olarak sahnelendiğini görmekteyiz. Halen devam eden bu süreçte operet, müzikal ya da sadece müzikli oyun denilen farklı isimlerde müzikli tiyatro faaliyetleri devam etmektedir.

Günümüzde ise Yalçın Tura, Cem İdiz, Turgay Erdener, Server Acim, Atilla Özdemiroğlu, Timur Selçuk, Babür Tongur, Can Atilla, Tolga Çebi, Kemal Günüş, Nedim Yıldız ve Melih Kibar tiyatro müziği alanında oldukça önemli çalışmalar yapmış olan isimlerdir. Müzik türü olarak son derece geniş bir yelpazede değerlendirebileceğimiz müzikli tiyatro; dünya klasiklerinden yerli oyunlarımıza kadar geniş bir repertuarı içermektedir.

## 2. BÖLÜM

### CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA MÜZİKLİ OYUNLAR VE TİYATRO MÜZİĞİ BESTECİLERİ

#### 2.1. Cumhuriyet Dönemi Müzikli Oyunlar ve Besteciler

Bu bölümde Cumhuriyet Dönemi'nde müzikli tiyatro alanında çalışmalar yapmış bestecilere ve müzikli tiyatro eserlerine yer verilmiştir. Çalışmamızda bulunabilen eserlerin notaları telif hakları ile ilgili düzenlemeler nedeniyle, belli bir oranda yer verilmiştir. Bestecilerin kısa biyografileri ve müzikli tiyatro alanında yaptığı çalışmalar yer verilmiştir. İncelemiş olduğumuz besteciler içerisinde nota örneği veremediğimiz isimler Muammer Sun, Sabahattin Kalender, Nevit Kodallı, Babür Tongur, Can Atilla'dır. Bu bestecilerin müzikli tiyatro eserlerine ait nota örnekleri Devlet Tiyatroları Belgelik Bölümü'nde bulunmakta olup, telif hakları ile ilgili düzenlemeden dolayı tarafımıza verilmemiştir.

##### 2.1.1. Cemal Reşit Rey

Cemal Reşit; Türk Beşleri olarak adlandırılan grubun en yaşlı üyesidir. Besteciliğinin yanı sıra eğitimci yönü de olan Cemal Reşit Rey, Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarına yön veren isimlerden birisi olmuştur. Senfoni, opera, oda müziği, konçerto, film müziği, marş, operet gibi uluslararası müziğin hemen her türünde çalışmalar yapmıştır. Cemal Reşit Rey'in bestecilik yönünü Olcay Koçak şu şekilde ifade etmektedir: "Besteci Cemal Reşit Rey, Osmanlı kültüründen Cumhuriyet kültürüne geçiş döneminin unutulmaz bestecisi ve Türk popüler kültürünün öncüsüdür" (Koçak, 2006, s. 5).

Cemal Reşit Rey, aslında bir geçiş dönemi bestecisidir. Yaşamış olduğu dönem ve almış olduğu eğitim ve çok kültürlü yapı eserlerine yansımıştır. Besteci olarak Osmanlının son dönemlerini görmüş, Avrupa müzik kültürünü bilen ve genç Cumhuriyet'in ilk temsilcilerindendir. Doğal olarak eserleri Batı ve Doğu kültürünün birleşmesinin çağdaş bir sentezi niteliğindedir.

Cemal Reşit Rey küçük yaşta müzik yeteneği göstermiş, sekiz yaşında bir vals bestelemiş ve ilk piyano derslerini annesinden almıştır. İlköğrenimine Galatasaray Lisesi'nde başlamış, iki yıl bu kurumun öğrencisi olmuştur. Kamil Paşa kabinesinde dâhiliye nazırı olan babası, Babiali vakasından sonra, 1913'te memleketi terk etmek zorunda kalınca ailesini toplayarak Paris'e yerleşmiştir. Cemal Reşit de orta öğrenimine Lycée Buffon'da devam etmiş, bu arada ünlü piyano pedagogu Marguerite Long'un öğrencisi olmuştur. Aile, Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile Paris'ten Cenevre'ye geçmiştir. Cemal Reşit de eğitimini St. Antoine Koleji'nde ve Cenevre Konservatuarı'nda sürdürmüştür. 1920'de Paris'e dönerek yine Marguerite Long'un piyano kurslarına katılmış, Raoul Laparra'dan kompozisyon dersleri almış; ayrıca Gabriel Faure ile müzik estetiği ve Henri Defosse ile orkestra şefliği çalışmıştır (İlyasoğlu, 1998, s. 26).

Cemal Reşit Rey'in çok çeşitlilik arz eden eserleri tür olarak şu şekilde özetlenebilir: “Operalar, operetler, Rövüer, Sahne için müzikler, koro eserleri, orkestra eserleri, konçertolar ve konsentan eserler, şan ve orkestra eserleri, oda müziği, piyano eserleri, şarkılar, marşlar, film ve radyo için müzikler” (Aydoğan, 1991, s. 77).

Rey, besteciliği bakımından üç dönemde incelenmektedir. “İlk dönem eserleri bestecinin halk müziğinden esinlenilerek yarattığı eserlerdir. İkinci dönem klasik Türk müziğinden etkilenilerek yazılan eserler, üçüncü dönem eserleri operetlerinin yanı sıra bazılarına göre izlenimci bazılarına göre romantik özellikler içerir. Üçüncü dönemde makamsal Türk müziği, tasavvuf felsefesini içeren ve bestecinin iç dünyasını yansıtan eserlerdir” (Koçak, 2006, s. 41-42).

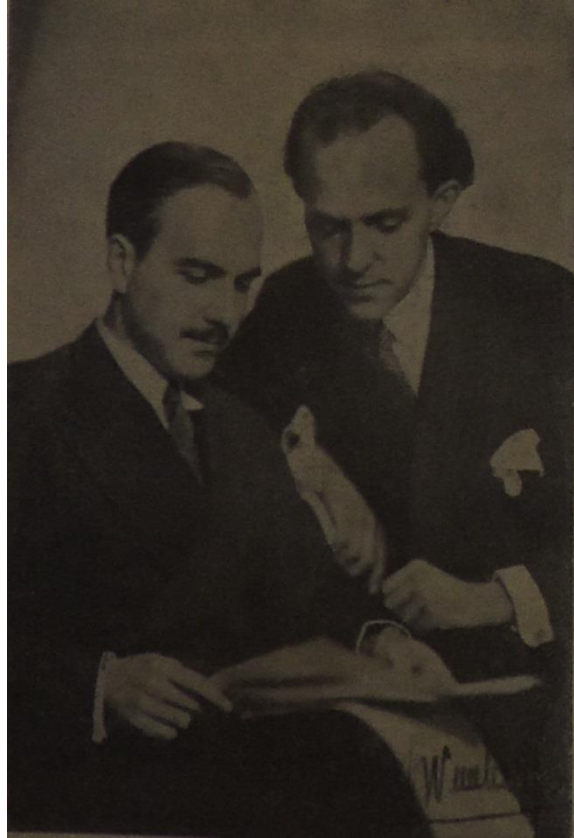
Cemal Reşit Rey, çok çeşitli türde çalışmalarının yanı sıra popüler kültür ve müziğe karşı mesafeli olmamıştır. Müziğin her türünde nitelikli çalışmalar yapılabileceğini savunmuştur. İşte bizim konumuzu ilgilendiren operetler ve revüer bu düşüncenin ürünüdür. Cemal Reşit Rey, kendi ifadeleriyle neden operet bestelediğini şu şekilde açıklamaktadır:

Çünkü halkımızın operet dinleme arzusu vardır. Malum olduğu üzere muhtelif operet tarzları vardır. Mesela Klasik Operet Fransa’da büyük gelişme göstermiştir. Viyana Opereti, Musikili Komedi ve en yeni olan operette Revue vardır. Ben dördüncü şekil olan Operette-Revue’yi tercih ettim. Çünkü asrın ihtiyaçlarını ve asri tiyatro tekniğini en çok gösteren odur. Bu nevi operetler pek çok dekor ve kostümlü, danslı ve büyük figürasyonla ve önemli bir mizansenli operetlerdir. Müziği caz müziğidir. Bunlara birçok defa tekrarlanan seyircinin aklında kalabilen canlı oynak ve basit bir iki parça vardır. Ben işte bunu yapmaya çalıştım. Herkesin söyleyebileceği dans edebileceği fokstrot, tango, valsler, rumba, blues gibi parçalar koydum. Bundan başka ayrıca nümero şeklinde şark havaları ve danslarını da... (Rey ve Rey, 1932, s. 2-4).

Cemal Reşit Rey’in müzikli tiyatro ile uğraşması ağabeyi Ekrem Reşit Rey sayesinde olmuştur. Eserlerin tamamının librettosu Ekrem Reşit Rey’e aittir. Ekrem Reşit Rey’de kardeşi gibi neden operet yazdığını şu şekilde ifade etmektedir:

Bilhassa halkı neşelendirmek için, çünkü eğlence bir ihtiyaçtır. Yaşadığımız fen ve rakam asrında dimağlar çabuk yoruluyor. Zihinler mütemadiyen meşguldür. Dünyanın her tarafında en çok çatık kaşa, somurtkan çehreye sert bakışa, düşünceden buruşan alına tesadüf ediliyor. Bunun sebebi hayatın gittikçe güçleşmesi ve çetinleşmesidir. İnsanlar icat ettikleri makinelerin esiri olmuşlardır. Bunlara dayanabilmek için dimağların makinelerden daha süratli işlemesi lazım geliyor. Bütün gün hesaplar içinde bunalmış bir zihin için göze hoş, kulağa zarif bir temsiline ne dereceye kadar istirahat temin edeceğini anlamak pek güç değildir zannedirim. Darülbeydi’de operet oynandığında hiddetlenenler olduğu içindir. Bunlar sahneyi bir kürsü, koltukları da mektep sırası addedenlerdir. Her şeyde olduğu gibi, neden operetle de sanat olmasın? Niçin sanatı daima ciddi can sıkıcı bir şey kabul edelim? Tiyatro, denildiği gibi bir gıda bile olsa, bunun sadece siyah ve ağdalı salçadan ibaret olmaması lazımdır. Biraz da ara sıra hafif, tatlı şeyler yiyelim (Rey ve Rey, 1932, s. 2-4).

Ekrem ve Cemal Reşit Rey kardeşler, o dönemde popüler kültürün bir parçası olarak değerlendirilen operetlerin toplum için gerekli olduğunu ve operetler yoluyla da sanat yapılabileceğini savunmuşlardır. Cemal Reşit bu anlamıyla çağdaşlarından ayrılmakta ve popüler kültüründe gerekliliğini şu şekilde izah etmektedir: “Hiçbir şeyi reddeden bir insan değilim. Pop müziğini de kabul ederim. Bu tür müziğin verilerini en ciddi bir müziğin, bir senfoninin bir köşesine sıkıştırılması mümkündür” (Tuncay, 2010, s. 47).



**Resim 20: Cemal Reşit (1904-1985) ve Ekrem Reşit Rey (1900-1959) kardeşler.  
(Darülbedayi,1932,4)**

Cemal Reşit Rey, bu düşünceyle operet ve revülerinde her türlü müzikal materyali kullanmıştır. Halkı etkilemek ve tiyatroya çekmek için her zaman karmaşık örneklerden yola çıkılmaması gerektiği düşüncesiyle yazılan bu operetler, yazıldığı dönemde önemli başarılar elde etmiş ve kazandırdığı gişe gelirleri ile Darülbedayi gibi bir köklü bir kurumun en zor anlarında sahne yaşantısına devam edebilmesini sağlamıştır. Arpad, Cemal Reşit Rey'in müzikli tiyatro içerisindeki yeri ve elde ettiği başarıyı şu şekilde değerlendirmiştir:

Cemal Reşit Rey, çağdaşı Türk bestecileri arasında, bu memleketin gerçeğini çok iyi gören ve halk yığınlarını saran hafif müzikli oyunlar veren tek sanatçımızdır. Müziği öğrenimini yaptığı Fransız ekolünden bir müzikçi olarak ciddi eserler, büyük eserler verme çabaları, yaratıcılıkları ve başarıları, yetiştiği toplumun müzik eğitimi için yararlı gördüğü hafif sahne eserlerini bestelemesine hiç de engel olmadı. İlk oynanıştan bu yana topluluklarca sık sık tekrarlanan, Üç Saat, Lüküs Hayat, Deli Dolu, Saz Caz, Maskara Operetleri Cemal Reşit Rey'in müzikli Türk tiyatrosu repertuarına kazandırdığı eserlerdir. Müzikleri ve librettolarıyla her zaman taze kaldılar (Koçak, 2006, s. 143).

Cemal Reşit Rey'in müzikli tiyatro eserleri, hem o dönemin popüler kültürünün parçası hem de müzik tarihi açısından önem arz etmektedir. Cemal Reşit'in operet ve revü şeklinde bestelemiş olduğu bu çalışmalar, Tanzimat ve Meşrutiyet tiyatrolarından beri süre gelen müzikli tiyatro anlayışı içerisinde bestecilik tekniği bakımından oldukça kıymetli eserlerdir. Müziğin bütün olanaklarından faydalandığını belirttiğimiz besteci, günümüz müzikli tiyatro anlayışının da öncü isimlerindedir.

Cemal Reşit Rey'in operetleri: *Küçük Kırmızı Şapkalı Kız*- 2 Tablo (1920), *Üç Saat*- 3 Perde (1932), *Lüküs Hayat*- 3 Perde (1933), *Deli Dolu*- 3 Perde (1934), *Saz Caz*- 3 Perde (1935), *Maskara*- 3 perde (1936), *Hava Cıva*-3 Perde (1937), *Yaygara 70*- (1969), *Uy Balon Dünya* (1970), *Bir İstanbul Masalı* (1970) (Koçak, 2006, s. 50-51).

Sahne müzikleri: Özyurt- Müzikli prolog- (1933), Fırtına- (1934), Hamlet-(1936), Kral Lehar- (1936), Adalar Revüsü-(1934), Alabanda Revüsü- (1941), Aldırma-(1942), La Fontaine Baba-çocuk müzikali (Koçak, 2006, s. 52).

Bunların dışında, Faire Sans Dire (1920), Yan Marek (1920), Sultan Cem (1922-1923), L'enchantement (1924), Zeybek (1929), Köyde Bir Facia (1929), Çelebi (1942), La Geisha, La Fugitive, isimli operaları yazmıştır (Koçak, 2006, s. 52).

Operetlerinden Yaygara 70, Uy Balon Dünya, Bir İstanbul Masalı Dormen Tiyatrosu tarafından sahnelenmiştir. Diğer operet ve sahne müzikleri, Şehir Tiyatroları tarafından sahneye konulmuştur. Burada dikkatimizi çeken husus, Cemal Reşit Rey'e ait bütün müzikli tiyatro eserleri Darülbedayi'nin devamı olan Şehir Tiyatroları ve özel tiyatro olan Dormen Tiyatrosu tarafından sahnelenmiş olmasıdır. Araştırmalarımızda, Devlet Tiyatroları repertuvarında Cemal Reşit Rey'e ait hiçbir müzikli oyuna rastlanmamıştır. Bu konuyu Cemal Reşit şu şekilde açıklamaktadır:

Devlet Operası ile hiçbir temasım olmadı. Hiç teklif de gelmedi. Birkaç sene önce Cüneyt Gökçer rahmetli biraderimin vefatından birkaç ay sonra Devlet Tiyatrosu Umun Müdürlüğü damgasını taşıyan bir mektup gönderdi. O mektupta; *“Önümüzdeki mevsim bir operet mevsimi yapmak istiyoruz. Sizin operetlerinizin bulunduğunu öğrendik. Bunları bize gönderirseniz okuma kurumumuz bunları tetkik eser ve kabul edelerse biz bunları sahneye koyarız.”* gibi bir şeyler yazıyordu. Küplere bindim. Cüneyt Gökçer radyoda rahmetli biraderimin yanında çalıştı. Biraderimin onu bana methettiğini hatırlamıştım. Mektuptaki üslubu beğenmedim. Ben de sert bir mektup yazdım, *“Şu, şu, şu simli operetlerimizin var olduğu herkesçe bilinir. Binaenaleyh bunlar varlıklarını, başarılarını ispat etmiş eserlerdir.*



*En müşkülpesent (zor beğenen) komite halktır. Halk ise bunları büyük bir tezahüratla (coşkuyla) izledi, dinledi, alkışladı. Bunlar artık sizin okuma komitesine girecek değildir. Başkaca oynanmamış operetimiz de yoktur.”* dedim (Tuncay, 2010, s. 46).

Cemal Reşit Rey’in burada vurgulamaya çalıştığı konu, halkın beğenisinin üzerinde bir otorite olamayacağıdır. Bahsi geçen bu operetlerin zamanında halk tarafından çok beğenildiği ve zaten başarılı olduğu anlatılmıştır. Cemal Reşit bu operetleri yazdığı dönemde ülkemizde de, Amerikan tarzı My Fair Lady gibi müzikallerinden sahnelendiğini hatırlatarak sözlerine şu şekilde devam etmektedir: “Elbette dünyanın her tarafında oynanan bir My Fair Lady’nin bizde de oynanıyor olması önemlidir. Ama o tür eserlere sağlanan olanaklar Türk yazarlarının ve bestecilerinin emrine verilse çok daha güzel eserler bizim tiyatromuz da çıkarabilir” (Tuncay, 2010, s. 46). Aslında Cemal Reşit müzikli tiyatronun bizim tiyatromuz açısından gelişebilmesi için mutlaka oyun yazarlarının ve bestecilerin desteklenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bugün sahnelenen Broadway türü müzikallerin hemen hepsi çok büyük bütçelerin ayrıldığı oyunlardır. Bizde de müzikli tiyatronun gereken desteği alması durumunda çok nitelikli oyunların sahnelenebileceği bir gerçektir.

Cemal Reşit Rey bestelediği ilk opereti olan Üç Saat, dönemin İstanbul Valisi’nin isteği üzerine yazılmıştır. Elde ettiği başarı ile birlikte Şehir Tiyatroları’nda temsil edilmek üzere operet yazdığı dönem başlamıştır. Besteci kendi sözleriyle bu süreci şu şekilde anlatmaktadır: “Zamanın İstanbul Valisi rahmetli Muhittin Üstündağ Paris’e yapmış olduğu bir seyahatinde Magador Tiyatrosu’nda Rosemarie operetine gitmiş; meftun olmuş, İstanbul’a avdet eder etmez biraderimle beni Belediye Riyaseti’ne davet ederek müzikli, danslı zengin kostümlü bir temsil arzu ettiğini söyledi. Biz bunu kabul edince hemen Ertuğrul Muhsin’e telefon etti. Onu da çağırdı. Böyle başlayıverdi işte” (Tuncay, 2010, s. 46-47).



Resim 21: Üç Saat Operetinin Programı. (Türe, 1997, 29)

Üç Saat Opereti, Şehir Tiyatroları'nın operetler döneminin en parlak örneklerindedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi bu kurumda, tiyatro etkinliklerinin devam edebilmesinde o dönem sahnelenen operetlerin çok büyük bir payı vardır. Geleneksel tiyatromuzdan başlayarak müzikle sahnelenmiş oyunlar sayesinde, seyirci operet türüne karşı kayıtsız kalmamıştır. Bunun bir yansıması olarak müzikli oyunlar ve operetler Türk seyircisi tarafından sahnelendiği dönem içerisinde ilgiyle takip edilmiştir. Rey o dönemi şu şekilde anlatmaktadır:

Operetler Şehir Tiyatrosu'nun altın devridir. Bizde tarihe geçebilecek kudrete erişebilen ilk operet 3 Saat'tir. Oynandığı ilk mevsimde ya yetmiş ya da seksen kere sahnelendi. O zamanlar en babayiğit oyun bir haftadan fazla oynayamazdı. Bazen haftada sadece iki oyun oynayabilirdi. Seyirci o kadar azdı. 3 Saat opereti müziği ile oyunun mizansenıyla, balesiyle, neşesiyle her şeyiyle halkın arzusuna, iştihakına cevap veriyordu. Halk akın akın tiyatroya geldi. Bunun üzerine bu işin peşini bırakmadık. Cumhuriyetin onuncu yılında Lüküs Hayat operetini verdik. O daha da büyük başarı kazandı. Sonra sırasıyla Delidolu, Saz Caz, Maskara oynadı (Tuncay, 2010, s. 44).

Bestecinin operet denilince akla gelen en popüler ve başarıya ulaşmış oyunu *Lüküs Hayat Opereti*'dir. Bu parçanın adına bakıldığında Lüks yerine Lüküs kelimesi kullanılmıştır. Aslında Lüküs kelimesinin kullanılış nedeni, Batılılaşma diye tabir edilen

akımın amacının dışına çıkması ve tamamen Batı taklidi yaşama dönüşen kültürel yozlaşmaya ve trajikomik duruma şaka yollu eleştirel bir gönderidir. Cemal ve Ekrem Reşit Rey kardeşler Darülbeydi dergisinin 43. sayısında operetin ismi ile ilgili şu açıklamaya yer vermişlerdir:

Lüks değil, Lüküs! Aradaki fark pek büyük. Dikkat buyrulsun! Operetimizin ismi Lüks Hayat olarak telaffuz edilirse ifade etmek istediğimiz şey, daha doğrusu, bir operetin dar çerçevesi içerisine konulması için çizmiş olduğumuz karikatürlerin manası yanlış anlaşılır... Lüksün manası herkesçe malumdur. Lüksün mukabili ziynet, pahalı bir eşya, harcı âlem olmayan bir şeydir. Lakin ‘Lüküs’! ‘Lüküs’!... Hiçbir lisanda mevcut olmayan bu uydurulmuş kelimedeki özentiliği, sahteliği seziyorsunuz, değil mi? Maksudumuz tarz değil, bir latifeden ibaretti (Rey ve Rey, 1933, s. 8).

Aslında burada insanları eğlendirmek ön planda tutulmuş olabilir, ama bir taraftan da sosyal bir gerçeklik olan kültürel yozlaşma eleştirilmiştir. Cemal Reşit Rey’in operetlerinde karşımıza çıkan bir diğer husus, ezgisel olarak son derece sade ve herkesin aklında kalabilecek kolay melodiler üretmiş olmasıdır. Bu durum onun operetlerinin dönemi içerisinde beğenilmesinin en büyük sebebi olarak değerlendirilebilir. Lüküs Hayat Opereti’nin müziklerinin bestelenişi şu şekilde olmuştur:

Operetin orkestrasında yer alacak enstrümanlara karar verilir. Operetin bestecisi Cemal Reşit saksafon, klarnet, trombon, trompet, vurmali sazlar ve o zamanın modası iki piyanodan oluşan bir orkestra kurar ve müzikleri yazar. Ancak bestelediği ilk melodileri bir türlü Ekrem Reşit’e beğendiremez. Bir gün Ses Tiyatrosu’ndaki odasında çalıştığı sırada bulduğu yeni melodiyi piyanosuyla çalarken, kapısındaki çaycının da onunla birlikte mırıldandığını duyunca bu ezginin tutacağına ve kulaklarda kalacağına inanır ve Ekrem Reşit’e dinletir. Ekrem Reşit’inde onayını alınca sevinerek müzikleri yazmaya devam eder (Utku, 2005:43).

Görüldüğü üzere Cemal Reşit Rey’in operetleri ortak bir çalışmanın ürünüdür. Bu operetlerin librettoları Ekrem Reşit tarafından yazılmıştır. Operetlerin yazılmasında nasıl bir yöntem izlendiğini besteci şu şekilde ifade etmektedir: “Biraderim bir mevzu tasarladı. Bunu bölümlere ayırırdı. Bunu neye göre yapardı? Söylenecek olan müzikli kısımlara, şarkılara, düetlere göre vs. Daha eseri yazmadan bana bestelenecek kısımları yazardı. Ben de onlara müzik kompoze etmeye koyulurdum. Ben bestelenecek her şeyi

besteledikten sonra o oyunu yazıp bitirirdi. Yani oyunun gidişatına rehber olan müzik notaları, müzikli bölümlerdi” (Tuncay, 2010, s. 47). Cemal Reşit Rey’in operet bestelemesinde, ağabeyi Ekrem Reşit Rey’in çok büyük payı vardır. İki kardeşin uyumlu çalışmaları ve toplumun nabzını iyi tutmaları bu operetleri başarılı kılan bir unsurdur.

Tempo di Marcia. **LÜKÜS HAYAT**

RZA.

1. Sı. li - de bir a - par. ti. man yok. sa e - ger ha. tin ya. man Ni. kel kü. bik me -  
 2. Yaz ge. lin. ce a - da. da. sın ma. yo. gy. miş kum. lar. da. sın Et. ra. fin. da. gü.

ambil - ya. lar du - var. da. ya. li bo. ya. lar i. ki la. ne e - to - mo. bil  
 zel. kız. lar ca - nin çe. ker bur. nun siz. lar hâ. nim ta. tor. la - do - la - ar

Bu. ri a. çık bi - ri de. ğil As. ci u. sak hiz - met. çi. ler de - lu mut. tak do  
 ha. nim se. zesi kim ka - ri. şir Fa. kar. sı. ney. le - ri ba. zı Gün. ya. bîy. le sen

lu. ki. ler Ha. nim gi. der. sen gi. des. sin gün. şiz. le. ri çay. van ca. ya. l  
 ol. ra. zi Sen. de ken. di he - sa - bi. nar top. la. k. şam. et. ra - fi. na

54.

Ge. ce o - lur ta. vet - li. sin ya. di. ne. ye ya. ba. lo. ya. l  
 Sa. ri - la. ri es - mer. le. ri kü. şam. pa. nya ka. dah. le. ri!

NAKARAT

Lü - küs ha. yat Lü - küs ha. yat bak key. fi -  
 ne yan get de yat! Ne ü. mü. şay  
 oh ne ra. hat yok - tur e. sin Lü - küs ha -  
 yat! - yat! Lü - küs ha. yat Lü - küs ha. yat!  
 za. ne ü - mü. şay oh ne za. ğil  
 bak key. fi - ne yan get de yat - sin Lü -  
 yok - kul - ün Lü - küs ha. yat - sin Lü -  
 küs ha. yat.

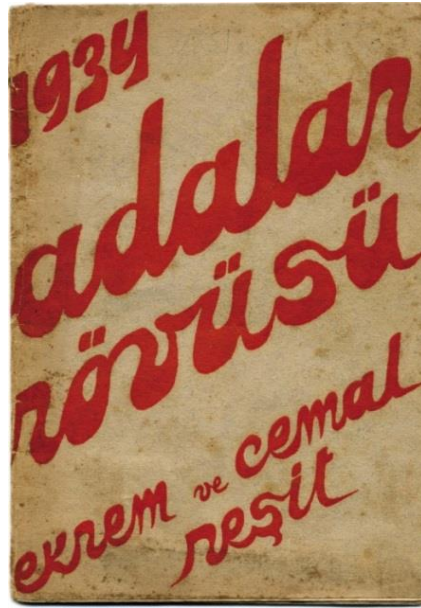
Coda (Son Final için)  
 (Coda)  
 Lü - küs ha - yat!  
 Lü - küs ha - yat!  
 Coda (Son Final için)  
 (Coda "a cappella" şeklinde olmalı.)

Nota 49: Cemal Reşit Rey’in Lüküs Hayat Operetinden bir bölüm (Utku, 2005: 206-207)

Rey kardeşlerin en popüler opereti olan Lüküs Hayat, dönemi içerisinde çok büyük başarılar elde etmiştir. İleriki dönemlerde film olarak da seyirciyle buluşmuştur. İlk temsili ve oynayan oyuncular şu şekildedir: “Lüküs Hayat Opereti ilk kez 1933 yılının sonbaharında İstanbul Şehir Tiyatroları’nda sahnelendi. Elde edilen büyük başarı üzerine 96 defa temsil sahnelendi. Eserde Hazım Körmükçü: Rıza, Vasfi Rıza Zobu: Fıstık, Şevkiye May: Şaziye, Muammer Karaca da: Memiş rolündeydi. Eserde rol alan Behzat Budak ve Bedia Muvahhit gibi sanatçılardan başka Semiha Berksoy da Atıfet rolünü üstlenmişti. Eser 1985 yılında Haldun Dormen tarafından İstanbul Şehir Tiyatroları’nda tekrar sahnelenmiştir” (Koçak, 2006, s. 66-68).

Operetlerinin yanı sıra müzikli tiyatronun bir türü olan revü şeklinde tabir ettiği eserlerde bestelemiştir. Bunlar Alabanda ve Adalar Revüsüdür. Bu eserlerden Alabanda Revüsü ile ilgili çok az bilgi sahibiyiz. Cemal Reşit Rey bu eserleri ile ilgili şunları belirtmektedir: “Şehir Tiyatrosu’ndan sonra Adalar Güzelleştirme Derneği’nin isteği

üzerine hazırladığımız Adalar Revüsü Adalar Yat Kulübü'nde oynandı. Yine özel teşebbüsün isteği üzerine Alabanda Revüsü'nü hazırladık. İstanbul Gazinosu'nda Aldırma diye bir revümüz oynadı. Açık hava tiyatrosunda da bir başka revümüz sahnelendi" (Tuncay, 2010, s. 44). Bu revülerden sadece Adalar Revüsü'nün notalarına İstanbul'daki bir sahafta ulaşılabilmektedir. Nota defteri şeklinde basılmış olan eser muhtemelen seyirciler için tanıtıcı bir el programı olarak tasarlanmıştır. İçinde esere ait örnek şarkılar bulunmaktadır.



**Resim 22: Adalar Revüsü için hazırlanan el programının kapağı (Rey ve Rey, 1934).**

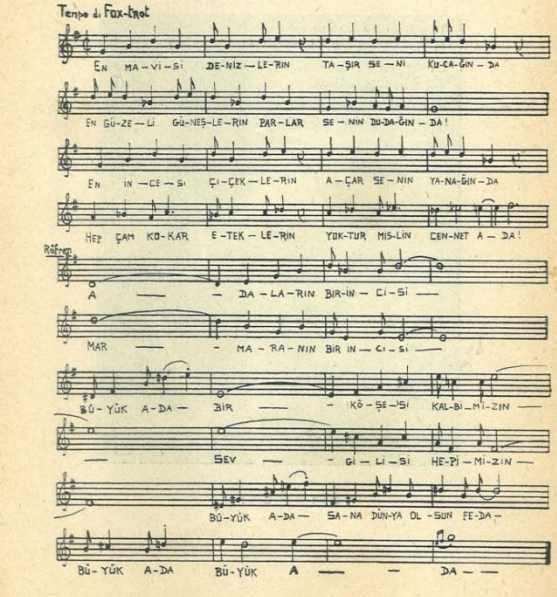
Rey kardeşler el programının ilk sayfasında müzikli tiyatronun bir türü olan revüyü ve eserlerini tanıtmak için şu bilgileri kaleme almışlardır.

Esasen revünün iki şekli vardır. Birinde dekora, kostüme, dansa zerre kadar ehemmiyet verilmeksizin mizaha istinat edilir, Paris'te <<Chansonniers>>lerin küçük tiyatrolarında olduğu gibi. Bu şekil revüye (Revue satirique) denir. Diğerinde <<Casino de Paris>>, <<Folies bergeres>> vesaire <<Muzik hol>> de oynanan revüdür ki, bunda yalnız dekorlara, kostümlere, danslara, renklere, ışıklara ehemmiyet verilir. Bizde bu <<Ada Revüsü>>nde revünün bu iki şeklinden hariç kalmak mecburiyetinde bulunduk, daha doğrusu ikisine de hafifçe temas etmekle iktifa ettik (Rey ve Rey, 1934, s. 1).

El programında (*Büyük- Ada Şarkısı*), (*Hayırsız Adalar*), (*Ah Sevgilim*), (*Balon*), (*Ah Laternamu!*) isimli şarkılar bulunmaktadır. Muhtemelen eserin bütün müzikleri el programına dâhil edilmemiş ve ismini saydığımız örnek parçalara yer verilmiştir.

**BÜYÜK-ADA ŞARKISI**

Tempo di Fax-trot



**Nota 50: Cemal Reşit Rey'in Adalar Revüsünden Büyük Ada Şarkısı. (Rey ve Rey, 1934, s. 16).**

**AH, LATERNAMU!**

Moderato



**Nota 51: Cemal Reşit Rey'in Adalar Revüsü'nden Ah Laternamu (Rey ve Rey, 1934, s. 23).**

Cemal Reşit Rey operet besteleme işini, ağabeyi vefat ettikten sonra bırakmıştır. Zamanını büyük oranda daha geniş soluklu eserler vermeye ayırmıştır. Ağabeyinin vefatı ve çok keyif aldığı operet yazma işini bıraktığını şu şekilde dile getirmiştir:

Operet yazdığım yıllar hayatımın en neşeli, en zevkli parçasıdır. Ah ne güzeldi o günler! Operet gibiydi. Artistlerle kaynaşmıştı, çoğu günler provaları bizde, konakta yapardık. Beraber yemek yer, geç vakitlere kadar konuşur, şakalaşır, müzik yapar, şarkılar söylerdik. Ah yine Hazım'ı hatırlıyorum; konağa ilk gelişte *“Sizlere meftun oldum,”* demişti. *“Biz tiyatroculara hiç benzemiyorsunuz.”* Onunla ölünceye kadar çok iyi dostlardık. Biraderimin ölümüyle benim için operet de kapanmış oldu. Dedim ya, benden çok rahmetli ağabeyimindir onlar (Ersel; Koloğlu; Pınar, 2014, s. 422).

Aslında Cemal Reşit'in operet bestelemesinde, Ağabeyi Ekrem Reşit ve tiyatrocularla kurmuş olduğu bu yakın dostluğun büyük bir etkisi vardır. İleriki dönemde tiyatro oyuncuları Erol Günaydın ve Haldun Dormen, Cemal Reşit Rey'i tekrar operet yazma konusunda ikna etmişlerdir. Yaygara 70, Uy Balon Dünya ve Bir İstanbul Masalı bu dönemin operetleridir. Haldun Dormen, Cemal Reşit ile nasıl tanıştığını şu şekilde anlatmaktadır:

Cemal Reşit Rey'i 1970 yılında tanıdım. Faruk Yener ısrar etmeseydi belki de hiç tanımaya, tanışmaya cesaret edemeyecektim... Erol Günaydın'la beni Serencebey yokuşundaki apartmana götürmüştü. Daha kapıda karşılaşır karşılaşmaz, Erol'da ben de Cemal Bey'e bayılmıştık. Sonra uzun süre içtiğimiz su ayrı gitmedi. YAYGARA 70, Uyy BALON DÜNYA ve İSTANBUL MASALI adlı üç müzikali birlikte gerçekleştirdik ve Cemal Reşit Rey, Erol'unda benim de yaşamımızın vazgeçilmez bir parçası haline geldi. Onunla tanıştığımız ikinci gün, *“Size bir sürprizim var.”* demişti. Sonra da oturur oturmaz koşar adımlarla içeri girmiş, notasını alıp getirmiş ve o ünlü piyanosunun başına oturup, kısık sesiyle, *“Sokağımız Alaybeyi, Bilmezsiniz bu köşeyi, İstanbul'un içindeyiz, Ama ama ama başka biçimdeyiz.”* diye YAYGARA 70'in ilk şarkısını mırıldanmaya başlamıştı. Şarkıyı söylerken öylesine mutlu öylesine keyifliydi ki, müzikalin bestelerini hemen bitireceği açık seçik belli oluyordu. İki yıl süresince Cemal Reşit Rey, Dormen Tiyatrosu'nun en yakın dostu oldu (Aydoğan, 1991, s. 48).

Bu dönem Cemal Reşit Rey'in, müzikli tiyatro ile ilgilendiği son süreçtir. Çoğu çevreler tarafından ciddiye alınmayan müzikli tiyatro Cemal Reşit Rey için hem önemli

hem de keyif verici bir çalışma alanı olmuştur. Bu operetler, halkın beğenisini göz önüne alan, popüler kültürü hiçbir zaman küçümsemeyen ve yok saymayan bir ustanın elinden çıkmıştır. Bu anlamıyla Cemal Reşit çağdaşları arasında farklı bir yere sahiptir. Ne yazık ki yaşadığı dönemde ne kendisine ne de çalışmalarına gereken önem verilmemiştir.

Araştırmalarımız esnasında Cemal Reşit Rey'e ait operet notaları dâhil çalışmalarının büyük bir bölümüne ulaşamamıştır. Notalarının Cemal Reşit Rey'in yasal mirasçısı Rıfki Ergün'ün oğlu Osman Nuri Ergün'de olduğu belirtilmektedir. Fakat Osman Nuri Ergün'ünde vefat etmesi sonucu şu an notaların nerede olduğu konusunda herhangi bir bilgiye ulaşamamıştır. Aslında yakın tarihimize ait bu bestecinin çok dağınık yerlerde olan notalarının arşivlenmemesi büyük bir kayıptır. Besteci Yalçın Tura'nın, Cemal Reşit Rey ile ilgili belirttikleri bu ilgisizliği özetler niteliktedir:

Devlet sanatçılığı da ona geç verildi tabii, uzun süre Cemal Bey'den pek çok şey esirgendi. O, kendi kabuğuna çekildi, hiç sesini çıkarmadı ama tabii öyle hassas, duygulu bir insanın incindiği belli oluyor. Kendisine daha sonra bir devlet sanatçılığı lütfedildi, konservatuvarda hocalık verildi. Fakat devletin sahip çıkmasından çok... Yani bu olmayacak şey değildi. Ne yazık ki o son yıllarda burada değildim ve kendisiyle o tarihlerde çok sık görüşemedim. Belki o zaman bir şeyler yapılabilirdi. Neyse işte güç bela İstanbul'daki o konser salonuna onun adını verdik ve anıları hiç değilse fotoğrafları orada duruyor. Ama bana kalsa- hâlâ onun orada bir büstü yok zannediyorum- notaların yanı sıra partiyonlardan örnekler vs. koyarak o konser salonunun bir köşesini Cemal Reşit Rey köşesi haline getirmek mümkün olabilir sanıyorum (Ersel; Koloğlu; Pınar, 2014, s. 422).

Görüldüğü üzere bürokrasinin yer yer içinde bulunup kültür-sanat politikalarına yön verme çalışmaları içinde bulunmuş olan Cemal Reşit Rey bile yaşadığı vefasızlık yüzünden hak ettiğini düşündüğümüz çoğu payeyi çok geç ya da vefatından sonra alabilmiştir. Müzikli tiyatro tarihimiz açısından son derece önemli bir isim olarak değerlendirdiğimiz Cemal Reşit, hayatının son zamanlarını hastanede geçirmiş ve onu son kez mutlu eden sanat etkinliği ne ilginçtir ki yine bir müzikli tiyatro olacaktır.

5 Ekim 1985 tarihinde aramızdan ayrılıncaya kadar İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda kompozisyon öğretmenliği yapan Cemal Reşit Rey'in yaşadığı son mutluluk 1985 yılında Lüküs Hayat Opereti'nin 51 yıl aradan sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenmesiydi. Bu temsile Cerrah Paşa



Hastanesi'nden çıkarılarak getirilen besteci, seyircinin coşkulu alkışları ile hayatının en son mutluluğunu görerek duyarak yaşadı. Zaten hastanedeki hastalara da bu operetin ünlü parçalarını öğretmek söyletmeyi başarmıştı (Koçak, 2006, s. 45).

Cemal Reşit, Cumhuriyet Dönemi müzik ve müzikli tiyatro tarihimiz için son derece önemli bir isimdir. Gerek operetleri gerekse revüleri temsil edildikleri dönemde büyük başarılar kazanmıştır. Popüler kültüre hiçbir zaman mesafeli durmayan Cemal Reşit, toplumun her türlü müziğe ihtiyacı olduğunu savunan bir bestecidir. Operet türünün sanıldığı gibi kolay bir iş olmadığını şu cümlesiyle belirtmiştir: “bir operet kupresi yazmak bazen koca bir senfoni yazmaktan daha güç olabilir, her iki türde de eserler verdiğim için bunu biliyorum” (Ersel; Koloğlu; Pınar, 2014, s. 380).

Cemal Reşit Rey'in operetlerinin nasıl olduğu ve nasıl yorumlandığı ile ilgili, ancak o dönemlerden günümüze ulaşabilen taş plak kayıtlarından öğrenebiliyoruz. Bu kayıtların önemini tiyatro oyuncusu ve plak koleksiyoneri Cemal Ünlü şu şekilde belirtmiştir: “Yaklaşık on yıldır eski kayıtları CD'lere aktarıyorum. Cemal Reşit'i ve Türk operetlerini önemseydiğim için, kendi çapımda yapabildiğim kadarıyla gündeme getirmeye ve o çevrede duyurmaya gayret ettim. Önemli olduğuna inandığım için, önemseydiğim için yapmaya çalıştım bunu” (Ersel; Koloğlu; Pınar, 2014, s. 411). Çok nadir bulunan bu plak kayıtlarının dijital ortama aktarılması, gelecek dönemlerde istifade edilebilmesi için son derece önemli bulduğumuz bir husustur. Cemal Reşit Rey'e ait müzikli tiyatro örneklerinin Devlet Tiyatroları repertuvarına alınması ve bu eserlerin tekrar sahnelenmesi yerinde bir karar olacaktır. Cemal Reşit Rey gibi nice bestecilerimizin eser notalarına ve yaşadıkları dönemlerde yaptıkları plak kayıtlarına ulaşmak mümkün olamayabiliyor. Bu konunun mutlaka Kültür Bakanlığı tarafından ele alınması gereken bir konu olduğunu düşünmekteyiz. Eser notalarının arşivlenmesi, telif hakları ve araştırmacıların hizmetine sunulması son derece önemli bir çalışma olacaktır.

### **2.1.2. Muhlis Sabahattin Ezgi**

Konumuz açısından son derece önemli olan Muhlis Sabahattin Bey, Türk tiyatrosunda müzikli oyunlar açısından yazmış olduğu operetleri ile son derece önemli bir yere sahiptir. Operetleri çağının ötesine geçmiş her zaman sevilen örnekler arasında olmuştur. Müzikli tiyatro eserleri sadece Meşrutiyet tiyatrosunda değil, Cumhuriyet tiyatrosunda da ayrı bir öneme sahiptir. Besteci eserlerinin büyük çoğunluğunu

Cumhuriyetin ilanından sonra bestelediği için Cumhuriyet Dönemi kapsamında değerlendirilmiştir.

Operetleri bakımından Muhlis Sabahattin'i değerli kılan en önemli nokta, yaşadığı coğrafyaya yabancılaşmadan bize ait olan konuları, bizim müziğimizle anlatabilme başarısına ulaşmış olmasıdır. Muhlis Sabahattin'in yazdığı operetler, o dönemde amaçlanan Türk müziğindeki modernleşme çabaları içerisinde örnek gösterilmiş eserlerdir. Bunun en büyük sebebi de Muhlis Sabahattin operetlerinin halk tarafından benimsenmiş ve beğeniyle izlenmiş olmasıdır.



**Resim 23: Muhlis Sabahattin Ezgi (1890-1947) Celal Esad Arseven'in çizimi. (Arpad, 1947, 2)**

“Muhlis Sabahattin, 1889 yılında Adana'da dünyaya gelmiştir. Babası Sultan Abdülaziz'in Başmâbeyincisi Hurşit Bey'dir. Hurşit Bey, zamanının üstat musiki icra kârlarından olup, keman, ud, lavta, nısfıye on iki telli tabir edilen bir nevi sazı gayet mükemmel çalarmış. Musiki muhitinde yetişen Muhlis Sabahattin Bey, küçük yaşta üstün kabiliyetini göstererek, etrafında bulunanların takdirini kazanmıştır” (Rona, 1960, s. 224).

Muhlis Sabahattin'in müziğe olan ilgisi babası tarafından anlaşılmış ve eşine bu konu ile ilgili şunları söylemiştir: “Öyle seziyorum ki, Muhlis mızıkacıdan başka bir şey

olmayacak. Bu sebeple onu tabiatın seyrine bırakmağa karar verdim. Eğer ömrüm vefa ederse-çünkü bu arzuyu gösterdiği zaman Hurşit Bey 72 yaşındaydı. Muhlis'i 12 yaşında, Avrupa'ya göndereceğim. Konservatuvarı ikmal etsin ve bir daha memaliki Osmaniye'ye avdet etmemek üzere Frenk diyarında mızıkacı olarak kalsın” (Arpad, 1947, s. 3).

Muhlis Sabahattin, küçük yaşta müziğe karşı yeteneğinin sezilmesine rağmen, ciddi bir müzik eğitimi alamamıştır. Babasından gördüğü müzik terbiyesi onun Türk müziği alanındaki birikimlerinin temelini oluşturur. Yaşamında müziğin yanı sıra bir dönem gazetecilikle de uğraşmıştır. Gazetecilik dönemi onun aynı zamanda kaçak bir hayat sürdüğü dönemdir. Bu dönemi bestecinin yeğeni Adnan Kökdeş şu şekilde anlatmaktadır: “Muhlis Bey okuldayken gazeteciliğe heves salmış, Jön Türkler koluna dâhil edilmiş Sultan Hamit'in takibine uğradığından Avrupa'ya kaçmış. Muhlis Bey Avrupa'ya kaçtığı zaman pratik bir piyanist vasfına haizdi. Nota bilgisi yok denecek kadar azdı. Buradan Avrupa'ya kaçan müzisyenlerle, bir grup kurup Avrupa'da konserlere başladılar, oradan da Amerika'ya göç ettiler” (Taraç, 2005, s. 10).

Gazetecilikle uğraştığı bu dönemden müziğe geçişi ve tüm mesaisini bu işe ayırması yurda döndüğü dönemdedir. Burhan Arpad, bu dönemi bestecinin kendi sözleriyle şu şekilde aktarmaktadır:

Pek küçük yaşlarımdan beri beni düşündüren ve korkutan şey kafamın içinde yaşardı. Bir adam dünyaya gelir, sonra ölür gider. Ne bu dünyaya geliştin, ne yaşayıştan, nihayet ne de göçüştin haberi olurdu. Günün birinde ben de herkes gibi ölecektim; ama yaşayışımdan dünyada izler bırakmak istiyordum. Bu ihtirasla- bu kelimeyi kullanmak mecburiyetindeyim- pek genç yaşında politikacığa başladım. Kısa sürede adımım çerçevesinde bir gürültü yarattım. Gazeteciliğe geçtim. İş başındakilere tedirginlik vermeye başlayınca, hapse atıldım. Sonra kaçtım. Suçum bağışlanınca memlekete döndüm. Ama İstanbul'a uzak bir köyde yaşamak kaydıyla. Küçüklüğümden beri korktuğum şey gerçekleşmek üzereydi. Daha ölmeden unutulmaya başlamıştım. (Arpad, 1964, s. 44).

Bu unutulma düşüncesi Muhlis Sabahattin Bey'i hatırlanacak bir şeyler yapmaya itmiştir ve yaşamının geri kalanını müzikle ilgilenmeye adanmıştır. Daha sonra şu sözlerle gerekçesini açıklamaktadır: “İşte bu lüzuma kail oluşumdur ki beni musikiyle iştigale sevk etti” (Arpad, 1964, s. 44).

Son derece çalkantılı bir hayat geçiren Muhlis Sabahattin, besteci olarak amacına ulamış olsa gerek ki yazmış olduğu şarkılar ve operet parçaları hem yaşadığı dönemde hem de ölümünden sonraki yıllarda insanların hafızasında yer etmiştir.

Muhlis Sabahattin'in bestelemiş olduğu operet, müzikal komedi ve revü çalışmaları şunlardır:

1917- 1920 yılları arasında: Çaresaz (Operet), Hilâliahmer Çiçeği (Revü), Büyük Ateş (Müzikal Piyas), Aşk Ölmez (Müzikal Piyas), Zühre (Feerik Operet), Satırzadeler (Müzikal Komedi), Zehra (Müzikal Komedi). 1921-1935 yılları arasında: Ayşe (Operet Komik), Gül Fatma (Milli Operet), Asaletmâb (Fantezi Operet), Monbey (Müzikal Komedi), Hatırım İçin (Müzikal Komedi), Mutaber Paşa (Feerik Operet), Anam Kayseri (Müzikal Komedi), Perde Arkası (Müzikal Komedi), Kadınların Beğendiği (Müzikal Komedi). 1936- 1942 yılları arasında: Aşk Mektebi (Operet), Efe'nin Aşkı (Milli Operet), Kerem ile Aslı (Skeç Operet), Yerden Göke (Feerik Operet), Muhasebeci Mutedil Efendi ( Müzikal Komedi), Çingene Aşkı (Revü) (Taraç, 2005, s. 55- 56).

Bestelemiş olduğu müzikli tiyatro örneklerinin sayıca fazla oluşuna bakıldığında Muhlis Sabahattin'in ne kadar üretken bir besteci olduğu görülmektedir. Eserleri sadece müzikli tiyatro ile sınırlı değil, pek çok şarkı marş ve film müziği alanında da seçkin örnekler vermiştir. Meşhur *Hatırla Sevgili*, *Karadeniz Marşı*, *Muhabbet Nazlı Bir Kuştur* bunlardan bazılarıdır. Aynı zamanda yazmış olduğu müzikli tiyatro şarkıları yine dönemin en popüler olmuş parçalarıdır.

Muhlis Sabahattin'in besteci kişiliği bazen eleştirilmiş olsa da çoğunlukla onun iyi bir besteci olduğu yönündeki görüşlerin sayısı oldukça fazladır. Bunlardan bazıları şu şekildedir. Tiyatro eleştirmeni ve yazar olan Nihat Özön ve Baha Dürder, Muhlis Sabahattin'in besteciliğiyle ilgili şu tespitlerde bulunmuşlardır:

“Ampirik bir sanatçıydı. İçine doğan nağmeleri çok basit ve ilkel olarak ifade edebiliyor, bütün duygularını anlatamıyordu. Bununla beraber, uzun zaman için müzikli oyun türünün büyük bir temsilcisi olarak kaldı” (Taraç, 2005, s. 15).

Başka bir eleştiri yazısında Türk Beşleri'nin ilk üyesi olan ve kendisi de müzikli tiyatro alanında başarılı çalışmalara imza atan Cemal Reşit Rey, Muhlis Sabahattin ile ilgili şu yorumu yapmıştır:

“Muhlis Sabahattin Bey ile tanıştım. Hatta bir aralık onun bir eserini Şehir Tiyatrosu’nda idare ettim. Eski bir İstanbul efendisiydi. Batı müziğinde istidadı vardı ama bilgisi yoktu. Viyana operetlerinden, sağdan soldan kulağında kalan melodileri derler armoni ve orkestrasyonunu başkasına yaptırırdı” (Taraç, 2005, s. 32).

Burada kastedilen bestecinin derin bir müzik bilgisine sahip olmadığıdır. Bu eleştiride kısmen doğruluk payı olsa da Muhlis Sabahattin, döneminin en önemli ve akıcı beste yapabilen isimlerindedir. Eserlerinin armonizesi ve orkestra düzenlemeleri İtalyan asıllı Maestro Karlo Kapoçelli tarafından yapılmaktaydı. Kapoçelli aynı zamanda, Muhlis Sabahattin’in eserlerinde orkestrayı da yönetiyordu.

Celal Esad Arseven ise, besteci ile ilgili dikkate değer görüşlerini şu şekilde anlatmaktadır:

Muhlis’ten önce Çuhacıyanların, Haydar Beylerin, daha sonraları birçoklarının, bu hususta yaptığı tecrübe vardır. Fakat bunların hiçbiri, bu işte Muhlis kadar muvaffak olamamıştır. Bunun sebebi, teknik bakımdan Avrupalılaşırken, aynı zamanda işin milli tarafını, muhafaza edememeleridir. Bugün halkın onu kendisine diğer birçoklarından daha yakın bulması, musikiye elverişli bir surette tatbik edilememesi yüzünden milli nağmeleri bozan akortlarla yozlaştırılmamış olmasıdır. (Taraç, 2005, s. 23).

Celal Esad’ın bu tespitlerinde bestecinin müzik geleneklerimize, ulusal öğelere bağlılığı ve eserleri üzerine yapılan çok sesliliğin başarılı olduğu vurgulanmaktadır. Muhlis Sabahattin bir bestecide bulunması gereken en önemli özelliklerden biri olan akılda kalıcı ezgiler üretebilme konusunda son derece başarılı olmuş bir isimdir. Halk tarafından kabul görmesinde Türk müziği geleneklerine bağlı kalarak sade, güzel ve başarılı ezgileri bulabilme yeteneğinde saklı olabilir.

Tiyatro sanatçısı Gülriz Sururi bahsettiğimiz Muhlis Sabahattin’in bahsettiğimiz özellikleri ile ilgili şunları belirtmiştir: “Müziğini bir dinleyen ister alaturkadan nefret eden biri olsun ister alaturkadan başka müzik dinlemeyen biri olsun bu müziğe hayran olur; melodiler diline takılı verir insanın. Birçok değere yaptığımız gibi, onu da eserleri ile birlikte gömdük toprağa. Sanki unutmak, yok etmek istedik bu değeri” (Sururi, 2006, s. 5).

Eserleri içinde Ayşe Opereti ayrı bir yere sahiptir. Onun en başarılı olduğu operet çalışmalarından birisidir. 2006 yılında Şehir Tiyatroları eseri sahneye koyarken notaları kayıp olduğu için besteci Selim Atakan müziklerini tekrar ele almıştır. Selim Atakan'ın Muhlis Sabahattin ile ilgili görüşleri şu şekildedir: “Daha önce birkaç eserini dinleyip, onları Şehir Tiyatroları’nda çeşitli etkinliklerde icra etmişsem de, Muhlis Sabahattin’i, onun zengin müzik dünyasını, Türk Müzikali’ni bu kadar ustalıkla kavramış kişiliğini ilk defa tanıyorum. İnanıyorum ki Ayşe Opereti’nin yeniden ele alınmış, günümüz gözü kulağına göre yeniden şekillenmiş bu şekli Türk Tiyatrosu’nda kendisine yakışan yeri bulacaktır” (Atakan, 2006, s. 8).

Ayşe Opereti Muhlis Sabahattin’in eserleri arasında ayrı bir öneme sahiptir. Tiyatroda operet olarak sahnelenmesinin yanı sıra, radyo tiyatrosu olarak ta uyarlanmıştır. Ayşe opereti, Türk Operetleri Radyo Yayını kapsamında Yusuf Sururi tarafından radyoya adapte edilmiş, Zeki Müren, Hikmet Karagöz, Ali Sururi gibi döneminin ünlü isimleri tarafından temsil edilmiştir.

**Açılış**  
Ayşe Opereti  
Söz ve Müzik: Muhlis Sabahattin  
Arr: Selim Atakan

(92 bpm) *Ad. Lib (espressivo)*

*pp*

**Ahmet (Kendi kendine):**  
Ay - şem Ay - şem

pem - be me - nek - şem Gü - zel Ay - şem ca - nim Ay - şem Ne ka -

**Ahmet (Daha canlı):**  
dar se - vi - yo - rum bir bil - sen Ay - şem Ay - şem

© 2006 pan tiyatro sinemacılık ve kurum a.ş. 1 Acilis

**Nota 52: Muhlis Sabahattin Ayşe Opereti açılış müziğinden bir bölüm. Düz. Selim Atakan**

Bestecinin eserleri ile ilgili yaptığımız araştırmalarda ne yazık ki notalarının büyük bir çoğunluğuna ulaşamamıştır. Bunun en önemli sebebi, yaşadığı dönemde arşiv ve tasnif gibi konuların yeterince önemsenmemesidir. Ayrıca Muhlis Sabahattin gibi başarılı bir bestecinin operetlerinin notalarının basılmamış olması, bestecinin gereken ilgi ve destek görememiş olduğunun en önemli kanıtıdır. Çünkü besteci bir geçiş dönemi bestecisidir. Meşrutiyet Dönemi ve Cumhuriyet Dönemi'nde yaşamış besteci ile ilgili herhangi bir arşiv çalışması yapılmamış olması müzikli tiyatro kültürümüz ve tarihimiz açısından bir kayıptır. Muhlis Sabahattin'in operet notaları ile ilgili Adnan Kökteş şu bilgileri vermiştir: "1947'den beri tüm aramalarım karşı repertuarı bulamıyorum. Bir Ayşe operetinin bandı var. O kadar. Turne Cemal Sahir'le birlikte gitti sonra repertuar nerede bilemiyoruz. Daha sonra Kapoçelli'de İtalya'ya gitti notaların Kapoçelli'de hepsi mutlaka var" (Taraç, 2005, s. 54).

Burada sözü geçen Karlo Kapoçelli, Muhlis Sabahattin'in operetlerinde orkestranın şefi aynı zamanda eserlerin çok seslendirilmesini gerçekleştiren kişidir. Büyük ihtimalle operetlerin bir nüshası şu an İtalya'da Kapoçelli ailesini devam ettiren varislerinin elinde olabilir. Notaların akıbeti ile ilgili ikinci bir ihtimalde kız kardeşi Neveser Kökteş'in besteci yaşarken ona karşı olan ilgisizliğe tepki olarak notaları yaktığı şeklindedir. Celal Esad Arseven, bir sanatçının nasıl milli duyguları ifade ederek uluslararası başarıya ulaşabileceğini besteci Muhlis Sabahattin'i örnek göstererek şu şekilde izah etmektedir:

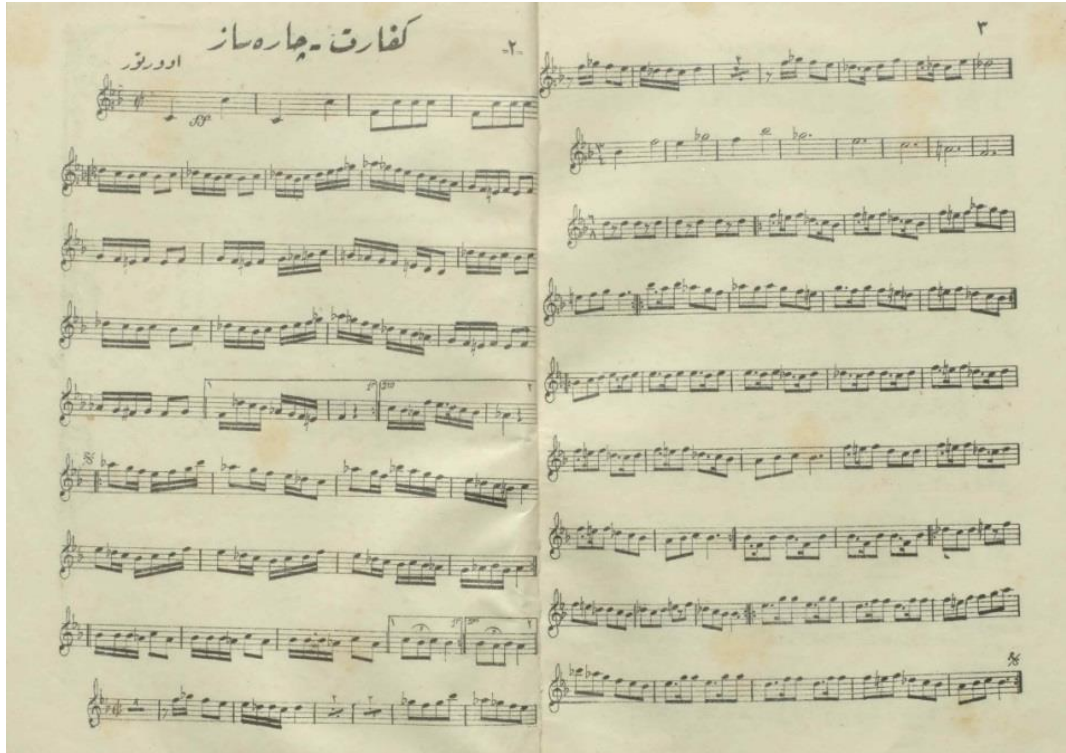
Sanat tezahürleri, sırf, mensup olduğu cemiyetin zevkinde olan şeylerdir. Bir sanatkârın bu milli duyguyu ifade edebilmesi, ancak, ona ecdattan miras kalmış olan bir zevkin, muhitten aldığı tesirlerle inkişaf ederek bir milli karakter kesp etmesiyle mümkündür. Muhlis Sabahattin, böyle atavik bir duygu ile doğmuş ve cemiyete has olan zevki tamamı ile ruhuna sindirerek onu ifade kabiliyetini intisap etmiş bir sanatkârdır. Eğer müzik ilmini ve çok sesli musiki terkibine lâzım gelen kaideleri öğrenmiş olsaydı, hiç şüphesiz ki, Wagner'in Alman ve Çaykovski'nin Rus çok sesli musikisini meydana getirmesi gibi, Muhlis'te dünya çapında çok sesli bir Türk musikisini ortaya koymak mazhariyetine ermiş olabilirdi (Arseven, 1947, s. 5-6).

Celal Esad'ın belirttiği üzere Muhlis Sabahattin, çok donanımlı bir müzik eğitimi almamış olmasına rağmen milli değerleri özümsemiş doğal bir yetenektir. Böylesine üretken ve yetenekli bir bestecinin günümüzde yeterince tanınmıyor olmasında en

önemli sebeplerden birisi müzikli tiyatro eserlerine ait notalarının muhafaza edilememiş olmasıdır. Muhlis Sabahattin Bey'in operetleri ile ilgili yaptığımız nota araştırmalarında sadece birkaç operetinden bölümlere ulaşılabılmıştır. Bunlardan bir tanesi bestecinin ilk opereti olan Çâresâz'dır. Burhan Arpad, Çâresâz operetinin temsili ile ilgili ilginç bir anısını şu şekilde aktarmaktadır:

Millet Tiyatrosu'nda oyunu yalnız hanımefendilere mahsustu. Tiyatro dolmuştu. Çâresâz operetine gelmiş olan hanımlar sabırsızlanmaya başlamıştı. Programda gösterilen çoktan geçmişti. Perde hala açılmıyordu. Perde arkasından sesler, gürültüler duyuluyordu. Muhlis Sabahattin, piyanosunun önünden sahneye fırlamıştı; çok heyecanlıydı; "Hanımefendiler özür dileriz" diye başlamış, olup biteni anlatmıştı. Anlaşmamız hilafına tiyatro idaresiyle bir ihtilaf zuhur etti. Verilen sözü tutmadılar. Bu vaziyet karşısında size Çâresâz'ı tek başıma temsil edeceğim. Arzu edenler kalabilir. Üç perdelik opereti, baştan sona çaldı, çaldı, çaldı; çalmakla kalmıyor, bütün vücudu, yüzü, kollarıyla temsil ediyordu (Arpad, 2001, s. 77).

Burhan Arpad'ın bu aktardıkları, aslında Muhlis Sabahattin'in tiyatro ahlakının yazılmayan kuralı, "her koşulda sahneye çıkılır!" geleneğine sadık kalarak, bir opereti baştan sona sadece kendisinin temsil edebildiğidir.



Nota 53: Muhlis Sabahattin Çâresâz Opereti'nden bir bölüm (Milli Kütüphane, 1991 Nota 555).



O dönem Çaresaz Opereti ile ilgili şu tespitler yapılmıştır: “Bestecinin yazmış olduğu ilk operettir. Burhan Arpad bu operetin 1917 yılında bestelendiğini belirtir. Operetin konusu, bir kamburun aşkı olduğunu Reşit Gürzap’tan öğreniyoruz. Toto Karaca bu operet için bize şu bilgileri verir; tamamıyla alafranga olmayan Çaresaz Opereti, çok güzeldi ve hafif alaturkaya kaçan taraflarıyla harikaydı. Polonyalı bir şef bu opereti dinledikten sonra Muhlis Sabahattin’i özel olarak tebrik etmişti” (Tarañç, 2005, s. 57).

Bestecinin bir diğer opereti ise Kerem ile Aslı adını taşımaktadır. İsminden de anlaşılacağı üzere klasik bir aşk hikâyesini konu almaktadır. Muhlis Sabahattin’in sadece bu operetinin notaları tamamıyla günümüze ulaşabilmiştir. “Bu operet, bilinen Kerem ve Aslı hikâyesinden doğar ve elli dakikalık müzikle, şiirden oluşan bir skeçtir. Metini, besteci yazmıştır” (Tarañç, 2005, s. 69).

The image shows a page of musical notation for the opera 'Kerem ile Aslı' by Muhlis Sabahattin. The score is in 2/4 time and features two staves of music with lyrics in Turkish. The left staff is labeled 'vusulü: Aksak' and the right staff is labeled 'Kerem ile Aslı'. The lyrics are: 'de re si... derli a kar... bul bü... lü ganiçiglar... (saz...), yul ve rin ba ra ilög la', 'bu deg lar u... lu... dög lar... (saz) Kus uc mez ker', 'van gic mez saz... de re ler... dur mas... dag lar... (tan) de re si... der li... ol kar...', 'bul bul lar su... mez... dag lar... de re ler... dur mas... dag lar...', 'bul bu lu dur mez... (saz) (KEREM-ASLI) (saz)', 'gel ve rin', 'bana dög lar... gel ve rin bana dög lar... gel ve rin bana dög lar...', 'bu dög lar... dög lar... mez... ip lar... bu bul ma yn ca... sat sa... ra bi i... (saz) mez...', 'yan di... mez... ma yn ca... ye... (saz) mez... bul dög lar... bu dög lar... mez... dög lar...'

Nota 54: Muhlis Sabahattin Kerem ile Aslı Opereti’nden bir bölüm (Tarañç, 2005, 70-71).

Bestecinin operetleri ile ilgili bir başka önemli değerlendirme kendisi de bestekâr olan Selahattin İçli tarafından şu şekilde dile getirilmiştir: “Muhlis Sabahattin, Batılılaşmadan Batı’nın tekniğini bilgisini müzikteki gelişmesini, Türk müziği

değerlerini zedeledikten eserler meydana getirmiş bir bestekârdır. Onda, Batıdan gelen bir teknik vardır; fakat onu herkes sever. Batılılaşmadan derken kastımız şudur, kendi kültürünü kaybederek yabancı bir kültüre tabi olmamıştır. Onun eserleri bize yabancı gelmedi” (Taraç, 2005, s. 51).

Görüldüğü üzere bestelediği operet hakkında oldukça olumlu yorumlar alan Muhlis Sabahattin, bundan sonraki yapacağı bestelerin büyük bir çoğunluğunu müzikli tiyatro için besteleyecektir. Muhlis Sabahattin, Meşrutiyet ve erken Cumhuriyet Dönemleri’nde eserler vermiş bir geçiş dönemi bestecisidir. Bu nedenle Türk tiyatrosunda Meşrutiyet ve erken Cumhuriyet Dönemi müzikli tiyatro oyunlarının en önemli temsilcilerinden birisidir.

Yaşamının son dönemleri maddi güçlüklerle geçmiş Muhlis Sabahattin, zor şartlar altında hiçbir devlet kurumundan gerekli desteği görmemiştir. Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi’nde yaptığımız araştırmalarda, Muhlis Sabahattin’in kendisine yardım edilmesini konu alan, dönemin Cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü’ye yazdığı dilekçeden anlaşılacağı üzere Muhlis Sabahattin yaşamının son zamanlarını oldukça zor şartlar altında geçirmiştir. Müzikli tiyatro tarihimiz ve müzik tarihimiz açısından son derece önemli bir isim olarak değerlendirdiğimiz Muhlis Sabahattin, devlet otoritesi ve dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü tarafından gerekli ilgi ve desteği görememiştir. Bu durum beste çalışmalarının büyük bir çoğunluğunun kaybolmasının en büyük nedeni olarak değerlendirilebilir.

Muhlis Sabahattin, müzikli tiyatro alanında başarıya ulaşmış ender bestecilerden birisidir. Kendi kültürüne yabancılaşmadan anlaşılır ve güzel eserler verebilmesi onun başarısının en büyük anahtarı olarak değerlendirilebilir. Kendisine yaşadığı dönemlerde verilen *Operet Kralı* lakabı elde etmiş olduğu başarının en önemli göstergesidir. Meşrutiyet Dönemi ile başlayan müzikli tiyatro eserleri, Cumhuriyet Dönemi’nde de oldukça beğenilmiştir. Fakat besteci ne yazık ki gereken ilgi ve yardımı göremeyerek zorluklar içerisinde yaşama veda etmiş ve müzikli tiyatro eserlerinin büyük bir çoğunluğu muhafaza edilememiştir. Günümüzde Kültür Bakanlığı’nın girişimleri ile yapılacak resmi bir çalışma sonucunda Muhlis Sabahattin’e ait Karlo Kapocelli tarafından İtalya’ya götürülen müzikli tiyatro kapsamında operet notalarının araştırılması son derece önemli bir çalışma olacaktır.

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü

DEVLET ARŞİVLERİ GENEL MÜDÜRLÜĞÜ  
CUMHURİYET ARŞİVİ

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü

Yüce Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün  
Yüksek Huzurlarına

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü

Uzun seneler Halk tiyatrosuna ve musikisine hizmet etmiş bir talinsiz vatandaşım. Ağır hastayım ve artık çalışmayacak bir duruma düğtüm. Perişan bir halde Ankara Avrupa Oteline yatıyorum. Sadakanıza ve merhametinize muhtacım. Ne yemek ve ne de ilâç param kalmıştır.

Afiyetinize dua ile tazimlerini arz ederim yüce Cumhurbaşkanı.

Bestekâr Muhlis Sabahattin  
Avrupa Oteli Posta Caddesi  
Ankara Tel.3977

19.9.1975  
Muhlis Sabahattin

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü

030	01			40	241	4
-----	----	--	--	----	-----	---

Fon No: 30 1 0 0 - Kutu No: 40 - Dosya No: 241 - Sıra No: 4

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü

Belge 27: Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi, Dosya: 150-21

### 2.1.3. Sabahattin Kalender

Cumhuriyet Dönemi ikinci kuşak bestecileri arasında değerlendirebileceğimiz Kalender, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon bölümünde yıllarca ders vermiştir. Eğitimini Musiki Muallim Mektebi ve daha sonra Ankara Devlet Konservatuvarı'nda eğitim almıştır.



**Resim 24: Sabahattin Kalender. (1919-2012) <http://www.mavi-nota.com/index.php?link=yazi&no=4952>**

Evin İlyasoğlu, Kalenderin almış olduğu müzik eğitimini ve kariyerini şu şekilde özetlemektedir:

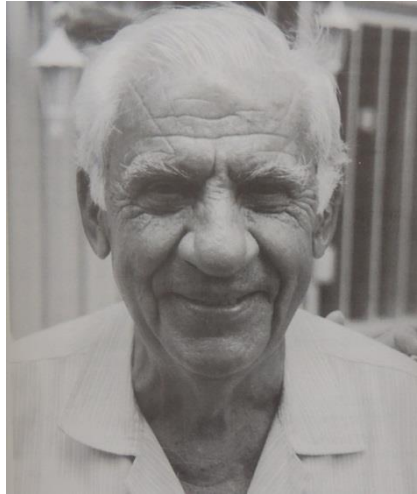
Rastlantılar sonucu Ankara'ya gelerek Musiki Muallim Mektebi'nin sınavını kazanmış ve buradaki öğrenciliği sırasında Türkiye'ye gelen Dimitri Şostakoviç ve Paul Hindemith'in dikkatini çekmiştir. 1939 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'na girerek Hasan Ferit Alnar'ın öğrencisi olmuştur. 1943 yılında bu kuruluşun kompozisyon ve orkestra şefliği bölümlerini bitirerek konturpuan ve çalgıbilim öğretmenliğine başlanmıştır. 1948 yılında kazandığı devlet bursuyla Sabahattin Kalender, Paris Devlet Konservatuvarı'na gitmiş, Honegger ve Milhaud gibi ünlü bestecilerle çalışma olanağı bulmuştur. Yurda döndükten sonra Ankara Devlet Konservatuvarı'na piyano eşlikçisi ve orkestra yöneticisi olarak atanmıştır. 1955'ten sonra opera orkestrasının şefi olmuş, 1962'de genel müzik direktörlüğüne getirilmiştir. Uzun yıllar Hacettepe Üniversitesi Konservatuvarı'nda öğretmenlik ve Ankara Devlet Operası'nda şeflik yapmış; 1974'ten sonra emekli olarak ailesiyle birlikte Hollanda'nın Lahey kentine yerleşmiştir (İlyasoğlu, 1998, s. 78).

Besteci 2012 yılında vefat etmiştir. Sabahattin Kelender'in opera, koro, orkestra eserlerinin yanı sıra az bilinen bir özelliği de tiyatro müziği alanında da eserler vermiş olmasıdır. Bestecinin müzik yazdığı bazı tiyatro eserleri şunlardır: “*Yanlılıklar Komedyası, Bizim Şehir, Hamlet, Kral Lehar, Gergedan, Küçük Kolombus, Sultan Kız (Keloğlan), İbiş'in Rüyası, Çemberler*” (Antep, 2006, s. 515-516).

#### 2.1.4. Nevit Kodallı

Nevit Kodallı; tür olarak opera, bale, senfoni, oda müziği, solo çalgı, koro, marş gibi değişik alanlarda eserler yazmış önemli Türk bestecilerinden birisidir.

1939'da girdiği Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Necil Kazım Akses'in kompozisyon öğrencisi oldu, aynı zamanda, Ferhunde Erkin'le piyano, Ernst Praetorius'la ve Ferit Alnar'la orkestra yöneticiliği çalıştı. 1947'de ileri kompozisyon ve orkestra yöneticiliği sınıfından mezun oldu. Milli Eğitim Bakanlığı'nın açtığı Avrupa Konkuruunu kazanarak 1948 yılında Paris'te Ecole Normale de Musique'de Arthur Honegger'le kompozisyon, Jean Furnet ile orkestrasyon çalıştı. 1955 yılında yurda dönen Kodallı, Ankara Devlet Konservatuvarı yüksek bölümüne kontrpuan, form ve enstrüman bilgisi öğretmeni olarak atandı (Selanik, 1996, s. 316).



**Resim 25: Nevit Kodallı. (1924-2009)**

Bestecinin tiyatro için yazdığı müzikli oyunlardan en önemlileri şunlardır: “*Kral, Oidipus, Deli İbrahim, IV. Murat, Lysistrata, İstanbul Efendisi, Yedekçi, Fadik Kız, Tahta Çanaklar, Bir Yastıkta, Atçalı Kel Mehmet*” (Okyay, 1998, s. 62).

Kendi özgün tiyatro müziklerinin yanı sıra Musahipzâde Celal'in İstanbul Efendisi, Yedekçi oyunların müziklerini tekrar ele alarak Devlet Tiyatroları'nın temsillerinde besteci olarak görev almıştır. Nevit Kodallı, Muallim İsmail Hakkı ve Leon Hancıyan gibi bestecilerin notalarından yola çıkarak bu eserleri tekrar ele almıştır. Kodallı bu durumu şöyle ifade etmektedir. "Aslı tek sesli olan bu müziğin melodilerinden yararlanarak eksiklikleri gene tarafımdan tamamlanmış, çok seslendirilerek ve birçok parçalar eklenerek küçük bir orkestra için yeniden yazılmıştır." (Kodallı, 1968, s. 12).

Nevit Kodallı'nın bestecilik üslubunu üç bölüme ayıran İlyasoğlu; "İlk biçem öğrencilik yıllarının ürünü olup, Türk folklorunun özelliklerini yansıtan halk ezgilerinin ritmik özelliğinden kaynaklanan yapıtlardır. İkinci biçeme giren yapıtları, yine halk türkülerinin renklerini taşıyan, ancak çok sesli olarak doğan ve halkı çok sesliliğe alıştırmayı amaçlayan yapıtlardır. Üçüncü tür çalışmaları ise bunları özümseyip, bestecinin kendine özgü anlatım dilini ortaya koyan yapıtlardır." şeklinde değerlendirmektedir (İlyasoğlu, 1998, s. 105). Kodallı'nın tiyatro müzikleri bu üç dönemi de kapsamaktadır. Kodallı, bestecilik yaşamı boyunca her dönem tiyatro müziği alanında eserler vermiştir.

1981 yılında Devlet Sanatçılığı ünvanı verilen besteci, 2009 yılında geçirdiği kalp krizi sonucu vefat etmiştir. Memleketi Mersin olan bestecinin anısına Mersin'de bulunan güzel sanatlar lisesine Prof. Nevit Kodallı Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi adı verilmiştir.

### 2.1.5. Yalçın Tura

Yalçın Tura, Türk müziğinin bütün olanaklarından faydalanan gerek klasik Türk müziği gerekse çağdaş çok sesli Türk müziği alanında seçkin eserler vermiş önemli bir bestecimizdir. Ayrıca akademisyen kimliği ile müzikolojik çalışmalar kapsamında değerlendirebileceğimiz, oldukça başarılı çalışmalar yapmış bir isimdir. *Türk Musikisinin Meseleleri, Kitabı 'İlmi'l-Musiki'ala vechi'l-Hurufat, Geçmişten Günümüze Türk Müziği, Tetkik ü Tahkik- Abdülkadir Nasır Dede* gibi eserleri en önemlilerindedir.

Devlet memuru Mustafa Niyazi Bey'in oğlu Yalçın Tura, klasik Türk müziğine ilgi duyulan bir ortamda yetişmiş, küçük yaşta keman ve piyano çalmayı öğrenmiş ve babasından Türk müziği dersleri almıştır. 1946- 1954 yılları arasında Galatasaray

Lisesi'nde okumuş, bu arada Seyfeddin Asal ile keman ve Hulusi Öktem ile solfej çalışmış; okul dışında Cemal Reşit Rey ile kontrpuan, füg, orkestrasyon ve form çalışarak; Demirhan Altuğ ile armoni ve piyano çalışarak sürdürmüştür. İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümünü bitirmiştir (İlyasoğlu, 1998, s. 148).

Yalçın Tura'nın akademik hayatı sırasıyla, 1976 yılında İstanbul Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında müzikoloji bölümünde hocalık göreviyle başlamış, 1988 yılında müzikoloji bölüm başkanlığı görevine getirilmiş, 1997 yılında da bu kurumun müdürlük görevini yürütmüştür. Aynı kurumdan 2001 yılında konservatuvar müdürü olarak emekli olmuştur.



**Resim 26: Yalçın Tura. (1934) <http://www.onkagency.com/>**

Selanik, Yalçın Tura'nın bestecilik üslubunu “Müzik yazısında Tura'nın başvurduğu kaynaklar çeşitlidir: Geleneksel modal müzikler, folklorik müzik, caz, hafif müzik, senfonik müzikler...’den süzgeçten geçirilerek aldığı malzemeyi yeni bir sentez içinde değerlendirme eğilimindedir” şeklinde tanımlamaktadır (Selanik, 1996, s. 323).

Tura'nın besteleri, orkestra, oda müziği, konçerto, solo çalgı, geleneksel müzikler, opera, bale, film ve tiyatro müziğine kadar uzanan değişik türlerde yazılmış eserlerden oluşmaktadır. Bu eserler içerisinde çalışmamızı ilgilendiren tiyatro için yazmış olduğu müziklerdir. Tiyatro için yazdığı müzikli oyun kapsamında altı eseri vardır.

Bu oyunlar şu şekildedir: “Keşanlı Ali Destanı- Haldun Taner'in oyunu için müzik, Eşegin Gölgesi- Haldun Taner'in oyunu için müzik, Nafile Dünya- Oktay Arayıcı'nın oyunu için müzik, Sevmek Nedir?-Metin Yalçın Tura'ya ait, Papuccu Ahmed'in Garip

Maceraları-yazarı bilinmeyen ilk Türk tiyatro oyunu, Ramazan'la Cülide-Erhan Gökgücü'nün oyunu için müzik" (Antep, 2006, s. 557).

Keşanlı Ali'nin yazıldığı dönem sahnelenmesi esnasında Yalçın Tura tarafından bestelenmiş müziklerin tekrar yazılması gibi birtakım dayatmalar olmuştur. Fakat oyun yazarı Haldun Taner, her defasında bu uygulamaya karşı çakararak oyunun Yalçın Tura müzikleri ile sahneleneceğini belirtmiştir. O dönem yaşananlar şu şekildedir:

Keşanlı Ali Destanı, 1962'de yazılmıştı. Oyunla, daha yazılışı sırasında, Aydın Gök çok ilgileniyordu. Bitince ilkin İstanbul Operası'na verildi. Metin çok beğenildi. Ama müzikleri Cemal Reşit Rey'in armonize etmesi teklif edildi. Yazar, müziklerin oyuna ve epik üsluba uygun olduğunu ileri sürüp rötuş kabul etmedi. Keşanlı Ali Destanı daha sonra bu büyük prodüksiyon altından kalkabilecek ikinci tiyatro olarak Devlet Tiyatrosu'na sunuldu. Rejisini ve başrolünü Cüneyt Gökçer'in üzerine olacağı bir rol dağılımı tasarlandı. Ancak bestesini Devlet Tiyatrosu'nun resmi bestecilerinden birine yaptırması tavsiyesine karşı Haldun Taner, yine oyununu çekmek suretiyle karşılık verdi. Taner'in, Keşanlı Ali Destanı'nın sahnelenmesinde müzik-sahne yazısı ilişkisi bağlamında hiçbir ödün vermeyişi oyunun sahnelenmesini böylece iki yıl geciktirdi (Yüksel, 2013, s. 39).

Yalçın Tura'nın müziklerini bestelediği Keşanlı Ali, enstrümantal ve şarkı olmak üzere toplam 24 parçadan oluşmaktadır. Keşanlı Ali Destanı usta kalem Haldun Taner'in yazdığı senaryo ve Yalçın Tura'nın müzikleriyle Türk tiyatrosunda müzikli oyunlar içerisinde son derece saygın bir yere sahiptir.

Cumhuriyet gazetesinin 9 Nisan 1963 tarihli sayısında Selmi Andak, Keşanlı Ali Destanı'ndan şu sözlerle bahsetmiştir:

Keşanlı Ali Destanı'na ve gerçek Türk müzikli oyununa! Buram buram Anadolu havası rengârenk halk tipleri, toplumumuzun en çetin sorunlarını satirik bir panorama içinde dile getiren epik tablolar...Ve önemi küçümsenmeyecek bir hamle: Çağdaş ve modern müzik bilgisiyle yoğrularak bestelenmiş orkestraya düzenlenmiş ve ilhamını halk kaynağından almış renkli bir müzik partiyonu. Genç kompozitör Yalçın Tura'nın diğer besteleri ve film müzikleri dışında yazdığı bu ilk <<müzikal komedi>> nin partiyonu, bütünüyle başarılı. En büyük özelliği: Modern teknikle yazılan fakat çok içten, çok samimi ve oldukça katıksız bir Türk kompozisyonu sayılmasıdır bence. Çünkü Yalçın Tura hem Türk halk motiflerinden hem de gerek Batılı, gerekse Doğulu bestecilerin tekniklerinden yararlanmış, ama gerek



melodilerinde, gerekse orkestrasyonunda orijinal kalabilmiş! Sadece eserin anlamına pek az daha yaklaşabilselerdi olmaz mıydı? Maestro Karlo Kapoçelli'nin yurdumuzda bu müzikallerdeki pişmişliği ve ustalığı göz önüne alınmakla beraber, etrafındaki küçük orkestra kadrosunun, Yalçın Tura'nın müziği için yeterli olmadığını söyleyebiliriz. Pek tabii sahnedeki oyuncuların da müzik eğitimleri olmadığını da düşünülecek bir noktadır (Andak, 1963, s. 5).

Keşanlı Ali Destanı, gerek oyun metni gerekse müzikleri açısından oldukça önemli bir yere sahiptir. Tiyatromuzdaki ilk epik (destansı) oyun örneğidir. Bertold Brecht ile başlayan epik tiyatro akımının bizim tiyatromuzdaki karşılığı olarak değerlendirilebilir. Keşanlı Ali Destanı'nın müziği hakkında besteci şunları belirtmektedir:

Sinekli Dağ'ın efesi Keşanlı Ali Destanı'nın müziği, bir yandan epik tiyatronun kendisine yüklediği görevleri yerine getirmeye çalışırken, bir yanda da, çeşitli tür ve üslupların hüküm sürdüğü müzik dünyamızdaki zıtlıkların sentezini yaparak, yeni bir halk müziğine varabilme kaygısını taşımaktadır. Bu kaygı, beni basit, kolay ve sade bir müzik yazmaya, yeniyi biçimde değil, özde aramaya götürdü. Müziğimin, yeterli ses eğitimi alamamış oyuncular tarafından da kolayca seslendirilebilecek yapıda ve karakterde olmasına özellikle özen gösterdim. Genellikle halk müziğimizin temel özelliklerine bağlı kaldım ama bunu daha önce var olan temleri, ezgileri alıp işleyerek değil de, kullandığım müzik dilini o dile uydurarak, o dili konuşarak yapmaya çalıştım. Eserimin yalnız bir tek yerinde, konu gereği “Var Bu İşin Bir Hikmeti” adlı şarkıda, “Sarhoş Rasih” kantosundan hareket ederek, o temi işleyip geliştirdim. Geriye kalan bütün parçalar benim özgün ezgilerimdir (Tura, 2007, s. 13).

Keşanlı Ali Destanı, müzikleriyle bu coğrafyanın müzik kültüründen faydalanılarak bestelenmiş özgün bir yapıttır. Bu anlamıyla müzikli tiyatro tarihimizin en önemli eserleri arasında yer almaktadır. Besteci olarak Tura, geleneksel müziklerimiz hakkında oldukça önemli çalışmalar yapmış ve bu çalışmaların yansımalarını gerek senfonik müzikleri, gerek film müzikleri, gerekse tiyatro müziklerinde görmek mümkündür. Yalçın Tura Keşanlı Ali Destanı'nın elde etmiş olduğu başarıyı şu şekilde değerlendirmektedir: “Keşanlı Ali Türk tiyatrosunun ilk epik tiyatro denemesidir. Karagöz, orta oyunu öğelerini taşıması, konunun çekiciliği ve güzelliği seyirciyi oyuna bağladı” (Karabulut, 1994:33-34).

Sarhoş Rasih  
Drunken Rasih

10. Var bu işin bir hikmeti...  
10. It's not all free - this wine and beer

Söz - Lyrics by : Haldun TANER  
Müzik - Music by : Yalçın TURA

Moderato

*mf*

1 Sar-hış Ra-sih be-nim a-çın.  
Drunk en Ra-sih they all call me.

Moderato

*mp*

*mf*

4 Ben ba-ha-ma çok ben-ze-rim.  
I'm the ve-ry spi of ju-ha-ee.

*poco f*

*mf*

*p*

7 Si-ya-şet den biç hoş-lan-mam.  
I have no fling for po-ri-tice

*mf*

*f*

İç-se bu-dur be-nim ge-dim.  
Tikveş si masas I can't go fur-ther.

© Copyright: 1993 Y.TURA. All rights reserved.

**Nota 55: Yalçın Tura'nın Keşanlı Ali Destanı için Sarhoş Rasih Kantosundan hareketle bestelediği Var Bu İşin Bir Hikmeti isimli şarkının giriş bölümü.**

Keşanlı Ali Destanı müzikleri ile kendisinden önce gelen müzikli oyunlardan teknik ve müzikal düzey olarak farklıdır. Yalçın Tura, bu eserinde besteciliğinin bütün yaratıcı ve usta yönlerini ortaya koymuştur. Türk tiyatrosunun, bu derece zengin ve müziklerine hayli emek verilmiş Keşanlı Ali Destanı ve buna benzer oyunları sahnelemesi için müzikal anlamda halen pek çok eksiklikleri vardır. Yalçın Tura belirttiğimiz bu eksikliklerden duyduğu rahatsızlığı şöyle dile getirmektedir:

Keşanlı Ali Destanı'nın müziği, her ne kadar benim en tanınmış yapıtlarımdan biri ise de, zaman zaman, gerek seslendirilişinde karşılaştığım yetersizlikler, gerekse

müziğimin bu oyundaki işlevinin kimileri tarafından tam anlamıyla anlaşılammış olması bakımından ortaya çıkan sorunlar, beni en çok üzen, hatta bazen bana:“ Keşke Hiç Yazmamış Olsaydım.” dedirten bir yapıtımdır. Buna karşılık, rahmetli büyüğüm, ağabeyim Haldun Taner’le iki yıldan fazla bir süre içinde bu yapıtı oluşturmak için harcadığımız çabayı, duyduğumuz heyecanı ve sonunda, kadirbilir seyircilerden aldığımız ve hep almayı umduğumuz alkışları hatırladıkça, Türk Tiyatrosuna böyle bir eser armağan etmiş olmanın kıvancı, üzüntülerimi unutturmaya yetiyor (Tura, 2007, s. 13).

Keşanlı Ali Destanı isimli oyunun en meşhur parçalarından birisi şüphesiz final bölümünde söylenen önce uzun hava gibi başlayan daha sonra hızlı tempoda devam eden oyunun da adını taşıyan Keşanlı Ali Destanı isimli şarkıdır.

Korn  
Çelez

24. Keşanlı Ali Destanı  
24. The Ballad of Ali of Keshan

Söz - Lyrics by Haldun TANER  
Muzik - Music by Yalçın TURA

Mesto

Soprani  
1  
Of, of!  
Oh, woe!

Alti  
Of, of!  
Oh, woe!

Tenori  
V  
Of, of!  
Oh, woe!

Bazı  
Of, of!  
Oh, woe!

S.  
5  
of!  
woe!

A.  
Sa - ğın - dan va - rul - dan.  
You were shut, we were cut

T.  
dan.  
Oy!  
Oh!

B.  
du - rul - mi - yor yar - dan.  
We can - not live of woe.

Hey!  
Oh!

S.  
9  
Hey, A - li.  
O A - li.

A.  
so - lu - na yar - lan.  
the bit - ter - cut bless!

T.  
dan.  
Oy!  
Oh!

B.  
so - lu - na yar - lan.  
the bit - ter - cut bless!

Hey, A - li.  
O A - li.

Hey, A - li.  
O A - li.

Hey, A - li.  
O A - li.

Hey, A - li.  
O A - li.

© TURA - Keşanlı Ali Destanı - 24  
- 132 -  
© Copyright 1999 TURA. All rights reserved.

**Nota 56: Keşanlı Ali Destanı final şarkısı bölümünün girişi.**

Allegretto

*mf*

25 Mor - gal göm - lek gi - yer - di. Gü - müş kis - tek ta - kar - dı.  
 Hand - some. fair - lezz. au - du - cıms. Di - vme. kım - le an' - ge - cıms.

Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

*mf*

Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

Allegretto

*P*

29 Ha - fı şeh - lî bü - kar - dı. Yak - tu mu kalp - den ya - kar - dı.  
 Dıpp - gıd. rek - lezz. se - nu cıms. E - ne - mız cıllıd kım fe - ru - cıms.

Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

20

• 134 •

**Nota 57: Keşanlı Ali Destanı final şarkısından Allegro bölümünün girişi.**

Bestecinin bir diğer önemli tiyatro müziği “*Sevmek Nedir?*” isimli melodramıdır. Yine Keşanlı Ali Destanı’nın müziklerinde olduğu gibi, bu oyununun müzikleri de son derece titiz bir çalışmanın ürünüdür. Besteci “*Sevmek Nedir?*” oyunun müziklerini yazdığı dönemde, müziklerin seslendirilmesi ile ilgili endişelerini şu şekilde dile getirmiştir:

Sevmek Nedir? İyi bir temsil olacak. Bu oyun için elli, altmış kişilik orkestra ve en az otuz kişilik koro düşünüyorum. Dört temel ses, figürasyon yine en az otuz kişilik oyuncu kadrosu gerekiyor. Yüz milyona yakın oyuncuya verilecek masraf var. Telif hakkı henüz yok. Hasılatın olması çok zor. Böyle büyük bir orkestra için salonumuz yok. Mecburen ya Devlet Tiyatrosu’nda ya da opera binasında sahnelenecek. Bu eseri bence tiyatro oynayamaz, nedeni de iyi ses eksikliğindedir. Operaya gelince henüz halka inememiştir. Opera genelde anlaşılması zor ve üslubu geliştirilmemiştir. Durum böyle olunca halktan kişilere ağır gelmesi nedeniyle izleme oranı azalıyor.

Çünkü dilini anlamakta güçlük çekiyor. Buda operaya doğal olarak soğuk bakılmasına neden oluyor. Ayrıca başka bir problemi oyunlar ayda üç, dört temsil sınırlı kalıyor. Böyle olunca biletlerden hiçbir gelir elde edilemiyor (Karabulut, 1994:33-34).

Yalçın Tura, aslında burada Türk tiyatrosunun, müzikli oyunlar bakımından önemli eksiklikleri olduğunu belirtiyor. Müzikli oyun sahnelemek, müziksiz bir tiyatro oyununa göre hem daha zahmetli hem de mali açısından daha pahalı bir iştir. Ayrıca tiyatromuzun müziğinin bu derece önemsenerek yazıldığı Keşanlı Ali Destanı, Sevmek Nedir? gibi oyunların müziklerini iyi icra edecek sahneleme becerisinden yoksun olduğu bir gerçektir. Dolayısıyla tiyatro için yazılan Sevmek Nedir? isimli müzikli oyunun prömiyeri 2010-2011 sanat sezonunda İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından yapılmıştır.

**SEVMEK NEDİR?**  
Üç perdelik melodram  
Melodramma in tre atti  
**Açıklık**  
Ouverture

YALÇIN TURA

Animato  $\text{♩} = 84$

1

3

7

12

16

## Sevgi

## 28. Sevmek Nedir?

YALÇIN TURA

Adagio sostenuto  $\bullet = 52 - 56$  rall.

Adagio sostenuto  $\bullet = 52 - 56$  rall.

mf

*cresc.*

*mf*

*mf*

*cresc.*

5

5

9

9

1. Sevmek nedir? Bi - lir misin yavrum, bu es - ki  
 2. Sevmek nedir? Gü - nah mı suç mu, dert mi ne - dir?

duyguyu? Sevmek nedir? Tat dın mı hiç sen bu aman sız korkuyu?  
 Bi lmez. Sevmek nedir? Bir kez se vin ce yü reğin den si lmez.

Y.TURA:Sevmek Nedir?/III/28.Sevmek Nedir?

- 154 -

© Copyright 1994 Y.TURA. All rights reserved.

**Nota 59: Yalçın Tura'ya ait melodrama ismini veren Sevmek Nedir? isimli şarkının giriş bölümü**

Besteci olarak Yalçın Tura, yazmış olduğu özgün eserlerle müzik tarihimize geçmiş en önemli isimlerden birisidir. Onun yaptığı beste çalışmaları içerisinde müzikli tiyatro örnekleri müzik tarihimiz için önemli olduğu gibi, müzikal tiyatro tarihimiz içinde bir o kadar önemlidir. Müzikli tiyatro oyunları içerisinde Keşanlı Ali Destanı, bestecinin en popüler olmuş ve ilk temsil edildiği günden bugüne kadar olumlu eleştiriler almış bir eseridir. Bestecinin tiyatro müzikleri sağlam senaryolar üzerine yazılmış, müzikal açıdan son derece seçkin eserlerdir. Tanzimat'tan günümüze müzikli tiyatro tarihimizde pek çok eserler verilmiş, ama bu eserlerin büyük bir çoğunluğu özgün olmaktan çok batı kültürünü taklit etmek suretiyle ortaya konulmaya çalışılmıştır. İşte Yalçın Tura, bu nedenle müzikli tiyatro tarihimiz içerisinde bizden olan konuları yine bu coğrafyanın müziklerini temel alarak özgün bir biçimde, başarıyla ortaya koyabilmiş nadir bestecilerimizden birisidir.

### 2.1.6. Muammer Sun

Muammer Sun, besteci kimliğinin yanı sıra araştırmacı, müzikolog ve eğitimci taraflarıyla da oldukça önemli bir isimdir.

Askeri Mızıkâ Okulu'nda ki öğrenciliği sırasında 1946'da müziğe başlayan Muammer Sun, 1953 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kompozisyon bölümüne girmiş ve Ahmet Adnan Saygun'un öğrencisi olmuştur. Konservatuvarda Muzaffer Sarısözen ile Türk halk müziği, Ruşen Ferit Kam ile klasik Türk müziği, Mithat Fenmen ile piyano, Hasan Ferit Alnar ile şeflik çalışmış, özel olarak da Kemal İlerici'den Türk müziği ve armonisi konusunda dersler almıştır. 1960'ta Ankara Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümünü bitiren Muammer Sun aynı yıl bu kuruluşun öğretim kadrosunda girmiştir. 1974'te Ankara Devlet Konservatuvarında müdürlük yapmıştır (İlyasoğlu, 1998, s. 128-129).

Muammer Sun, eğitim müziği, koro, orkestra, film müziği, marş, solo çalgı, müzikal ve tiyatro müziğine varan türlerde başarılı eserler vermiştir. Onun en bilindik eserleri arasında Yurt Renkleri Orkestra İçin Süit, Cumhuriyet ve Kurtuluş film müzikleri, koro eserleri sayılabilir. Ertuğrul Bayraktar, Muammer Sun'u "Besteci olarak: solo piyano, keman- piyano, şan- piyano ile çeşitli oda müziği eserleri; eşliksiz koro, senfonik orkestra, şan solo ve orkestra, koro ve orkestra, bale müziği, sahne müziği olarak bir müzikal, eğitim müziği alanında çocuklar ve gençler için çok sayıda şarkı besteleyen vb. birçok alanda eserler vermiş bir besteci" şeklinde tanımlamaktadır (Sun, 2011, s. 278).



**Resim 27: Muammer Sun. (1932) <http://www.operaturkiye.com/>**

Muammer Sun'un bestecilik kariyeri içerisinde bir tane müzikal, sekiz tane de müzikli tiyatro eseri yazmıştır. Oyun Metni Turgut Özakman'a ait olan müzikal eserin adı *Bir Türk Masalı Delioğlan Müzikali*'dir. Besteci bu eserle ilgili şu bilgileri vermektedir:

Delioğlan'nın müziklerini bestelerken, hem Özakman'ın metnine sadık kalmayı hem de seyirciyi düşündüm. İstedim ki müzik, oyunu güçlendirerek izleyiciye iletebilsin; izleyici, bu oyunu yeniden izleme ve gereksinimi duyabilsin. Metinde, eski Yunan oyunlarında olduğu gibi, yoğun olarak kullanılan bir koro var. Burada koro, halkı simgeliyor; hem olayı anlatırken, hem de oyuna etkin olarak katılan- katkıda bulunan bir işlev yüklenmiş. Koro müziklerini, bu işlevi göz önünde bulundurarak besteledim. Buna göre koro (yani halk), bir çeşit başrolde görünüyor. Orkestra ise, gerek eşlik müziklerinde, gerekse kendi başına seslendirdiği müziklerde, Özakman'ın çizdiği resme uygun resimler çizdi: Yerine göre sevinçli, kızgın, isyankâr, sevdalı, fantezist vb. çeşit çeşit roller üstlendi. Kısacası, oyunda olduğu gibi, müziklerde de yapmacık bir modernizmden uzak, toplumsal kültürümüze ters düşecek bir özentiden kaçınılmıştır. Daha doğrusu böyle bir tutum 'eşyanın tabiatına' aykırı olurdu. Türk toplumunun sorunlarına değinen, yaşamını ve özelemlerini yansıtan bir oyuna, Türk toplumunun müziklerinden kaynaklanan bir müzik yaraşırđı. Doğal olan buydu; bunu yapmaya çalıştım (Sun, 2001, s. 302-303).

Besteci, bu eserinde tamamıyla bu toplumun müziklerinden yola çıkarak özgün bir eser verme çabası içerisinde olmuştur. Muammer Sun'un genel anlamda bestecilik anlayışına bakıldığında, bu tutumun hemen hemen her eserine yansıdığını görebiliriz. Bestecinin bu duyarlılıkla kaleme aldığı, *Türkiye'nin Kültür- Müzik- Tiyatro Sorunları* isimli kitabında konu ile ilgili düşüncelerinden bir kesit şu şekildedir: "Niçin? Türkiye'de Batı müziğini yaymak? Sayalım ki yaydık. Artık herkes Batı uluslarının okullarında söylenen şarkıları söylüyor olsun; radyolarda batı klasikleri dinleniyor olsun; hatta birçok kimse bunları çalıyor olsun. Ne olacak yani bunun? Batılılaşmış olacak mıydık gerçekten?" (Sun, 1969, s. 1-2). Muammer Sun burada müzik alanında kendisine tamamen Batıyı taklidi model edinen anlayışı reddetmektedir. Aslında Sun, bu görüşünü bestelemiş olduğu eserlerle de desteklemektedir. Bestecinin yola çıktığı ana malzeme, her zaman ulusal müziklerimiz olmuştur. Bestecinin bugüne kadar yazdığı başlıca müzikli tiyatro eserleri şunlardır: "Elektra, Sofokles'in Oyunu Üzerine, Sultan Gelin, Yedi Köyün Yargıcı, Demet İle Memet, Oynamak İstiyorum, Yaşasın Gökkuşaağı, Ben Mimar Sinan" (Sun, 2011, s. 325-326).

Besteci 1999 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'ndan emekli olmuştur. Muammer Sun Türkiye'de halen büyük bir problem olan nota yayımcılığı alanında da çalışmalar yapan öncü bir isimdir. Yalçın Tura, bestecinin bu çalışmalarını şu şekilde değerlendirmektedir: "Öğretim üyeliğinden emekli olunca da boş durmamış, bir yandan



yeni kompozisyonlar üretirken bir yandan da ülkemizde büyük eksikliği duyulan müzik yayıncılığı gibi güç bir işe girişerek bir yayınevi kurmuş ve nota yayımına başlamıştır” (Sun, 2011, s. 472).

### 2.1.7. Turgay Erdener

Erdener, tiyatro için yazmış olduğu müziklerle, Türk tiyatrosuna son derece seçkin eserler bırakmış ve hizmet etmiş bir bestecidir. Besteci 1968’de Ankara Devlet Konservatuvarı piyano bölümünde eğitimine başlamış, piyano bölümünün yanı sıra, kompozisyon eğitimi almıştır. Konservatuvarın her iki bölümünden 1973 yılında mezun olmuştur. Konservatuvarda Kamuran Gündemir, İlhan Baran, Erçivan Saydam, Nevit Kodallı önemli isimlerle çalışmıştır. Halen aynı kurumun kompozisyon bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmalarını devam ettirmektedir.

Turgay Erdener, tiyatro müziği yazmaya öğrencilik yıllarında başlamıştır. Bestecinin ilk ortaya çıkan eserleri tiyatro için yazılmış olan müziklerdir. Besteci, tiyatro müziğini, yazacağı opera yapıtları için bir tür laboratuvar ortamı olarak değerlendirmektedir. Ayrıca birçok sanatın bir araya gelmesinden oluşan müzikli tiyatronun önemli bir manevi haz verdiğini belirtmektedir.



**Resim 28:Turgay Erdener. (1957)**

İlyasoğlu, Turgay Erdener’in tiyatro müzikleriyle başlayan besteciliğindeki etki alanını şu şekilde tanımlamaktadır: “Tiyatro dilinde söz ve ezginin bağdaşmasına titizlikle özen gösteren Erdener, tiyatro müzikleri yazarak sahne aksiyonu üstüne bilgi sahibi olduğunu belirtmiştir. Yapıtlarındaki başlıca etki alanını da şöyle açıklar: Yaşadığım çevre ve onun geçmişi, yani ülkem. Yerellik ilgimi çekiyor” (İlyasoğlu, 1998, s. 194). Bestecinin

orkestra, bale, oda müziği, koro, solo çalgı, operet, film müziği ve tiyatro müziği alanında çok seçkin eserleri vardır.

Bu eserler içerisinde tiyatro için yazmış olduğu müzikli oyunları şu şekildedir: “Azizname, Arturo Ui’nin Önlenebilir Tırmanışı, V. Frank, Kurban, Resimli Osmanlı Tarihi, Arı Maya, Son Gülen, Çıtır Köy, Canavar Sofrası, Rehine, Sıkıyönetim, Komik Komik Şeyler Oluyor, Dört Başlı Mamur Şahin Çakırpençe, Ateşle Oynayan, Keloğlan Oyuncaklar Ülkesinde, Adam Adamdır, Antigone, Kanlı Düğün, Bir Yaz Dönümü Gece Rüyası” (Erdener, görüşme, 2014).

Turgay Erdener’in müziklerini yazdığı Resimli Osmanlı Tarihi, Azizname, Arturo Ui’nin Önlenebilir Yükselişi, Kanlı Düğün, Bir Yaz Gecesi Rüyası, Dört Başlı Mamur Şahin Çakırpençe, V. Frank, Kurban, Keloğlan Oyuncaklar Ülkesinde, Bir Varmış İkide Varmış gibi Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenmiştir.

Turgay Erdener’in yazmış olduğu tiyatro müziklerinden bazılarına, opera sanatçısı olan eşi Selva Erdener’in çıkarmış olduğu albümlerde yer vermiştir. Turgay Erdener’in tiyatro için yapmış olduğu bazı oyun müziği notalarından kesitler şu şekildedir.

**Yazıt**  
"Azizname" Turgay Erdener

Vocal  
Quasi una improvisazione

Piano  
Lea \* Lea \* Lea \* simile

V  
p bir a dam var dı ya şa mın ca tek şey a rar dı un poco rit. bir a dam var dı

Pno.  
a tempo  
un poco rit.

**Nota 60:** Turgay Erdener’in Azizname oyunu için yazdığı Yazıt isimli şarkısının giriş bölümü.

## İtiş kakış yaygara

"Resimli Osmanlı Tarihi"  
T. Özakman

Allegro (M.M. ♩ = c. 150)

T. Erdener

Voice

Allegro (M.M. ♩ = c. 150)

Piano

Allegro (M.M. ♩ = c. 150)

Allegro (M.M. ♩ = c. 150)

Allegro (M.M. ♩ = c. 150)

6

i tiş ka kış yay ga ra

6

11

bir a ca ip man za ra bin bir tür lü nu ma ra ta riğ bir

11

Pno.

Pno.

© TE

Nota 61: Turgay Erdener'in *Resimli Osmanlı Tarihi* oyunu için yazdığı *İtiş Kakış Yaygara* isimli şarkısının giriş bölümü.

*Canım*  
Vocal Solo with Piano  
Dörtbaşı mamur şahin çakırpençe

A. Turgay Erdener  
Turan Ofıazoğlu

Tango

Solo

Piano

4

7

Ca nim ca nim ca

10

ni - m ca nim ca nim ca ni - m ca

© 1996 by Publisher

**Nota 62:** Turgay Erdener'in Dörtbaşı Mamur Şahin Çakırpençe oyunu için yazdığı Canım isimli şarkısının giriş bölümü.

### 2.1.8. Cem İdiz

Cem İdiz, ülkemizde müzikli tiyatro alanına, en çok önem veren bestecilerden birisidir. Senfoni, film müziği, orkestra, oda müziği gibi çok değişik türlerde eserler vermiş bir bestecidir. Şüphesiz onun eserleri içerisinde yazmış olduğu tiyatro müzikleri farklı bir öneme sahiptir. Pek çok farklı tiyatro ile çalışmış ve çok sayıda tiyatro oyunu için müzik bestelemiştir. Kompozisyon ve viyolonsel bölümlerinden mezun olan besteci, almış olduğu müzik eğitimini şu şekilde özetlemektedir:

Öncelikle 1970 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı Viyolonsel Bölümünü kazandım, bu okul daha sonra Hacettepe Üniversitesine bağlanacak ve Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine bağlı devlet konservatuvarı olarak isim değiştirecekti, benim okuduğum yıllarda ismi Ankara Devlet Konservatuvarıydı. Viyolonsel bölümünü kazandım bu bölümde okurken müzik kuramları ve solfej öğretmenim Muammer Sun beni kompozisyon bölümüne geçmem için yönlendirdi. O dönemdeki diğer bir hoca olan Ahmet Adnan Saygun'a yönlendirdi. Her iki hocanın da olumlu yaklaşımı sonucu da kompozisyon bölümünde okumam benimde tercih ettiğim bir durum oldu. Aslında önce viyolonsel okudum, daha sonra kompozisyon bölümünü bitirdim. Yani böylece iki bölümden de mezun oldum (İdiz, görüşme, 5 Ağustos 2014).



Resim 29: Cem İdiz. (1959)

Ankara Devlet Konservatuvarı'nın lise bölümünü bitirdikten sonra Hollanda Kraliyet Konservatuvarı'na giden Cem İdiz, kompozisyon üzerine aldığı eğitimi şu şekilde anlatmaktadır:

Kompozisyon eğitimi aldığım dönemde ilk hocam Muammer Sun oldu. Erçivan Saydam, Ferit Tüzün, Mithat Fenmen, Nevit Kodallı ile çalıştım. Lise bölümü bittikten sonra, 1977 yılında iki yıllığına Hollanda Kraliyet Konservatuvarına gittim. Hollanda Kraliyet Konservatuvarı'nda 20. yüzyılın önemli bestecileri sayılabilecek olan Peter Schat, Louis Andriessen, Karl Hays ile çalışma fırsatım oldu. Bu iki yıllık eğitim benim için çok önemli bir deneyimdi. Türkiye'ye dönüşümde lisans eğitimimi Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda tamamladım. Yine bu okuldaki hocalarım Ankara'dan gelmiş olan Erçivan Saydam ve Cengiz Tanç oldular. Yüksek lisans eğitimimde Adnan Saygun, İlhan Usmanbaş, Cengiz Tanç ve Cevat Memduh Altar ile çalışma imkânım oldu. Eğitimim esnasında çok değişik hocalarla çalıştım. Bunun da bana çok fazla şey kattığına inanıyorum (İdiz, görüşme, 5 Ağustos 2014).

Cem İdiz, besteci olmanın yanı sıra eğitimci yönü de olan bir isimdir. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kompozisyon bölümünde başlayan akademisyenlik kariyeri, daha sonra İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda devam etmiştir. Bu görevlerinden istifa eden Cem İdiz, çalışmalarının herhangi bir kurum bünyesinde değil serbest olarak devam ettirmektedir. Besteci, tiyatro müziği bestelemeye nasıl başladığını şu şekilde ifade etmektedir:

Benim tiyatro müziği bestelemeye başlamam tamamen rastlantı üzerinedir. Öğrencilik yıllarımda Ankara Devlet Konservatuvarı tiyatro bölümünde arkadaşım olan sonrasında İstanbul Devlet Tiyatrosu Müdürlüğü görevinde bulunan tiyatro sanatçısı Şakir Gürzumar sayesinde olmuştur. Şakir Gürzumar mezuniyet yılında sınav kapsamında bir müzikli oyunu sahneye koymak istediğini ve bu konuda yardım etmemi istemişti. Oyuna karar verdiğini belirtti. Oyun Noel Coward'ın Kımız Biberler isimli meşhur müzikli oyunuydu. Benim tiyatro müziği alanına ilgi duymam ve başlangıcım bu şekilde olmuştur. Sonrasında son derece başarılı olan bu temsil konservatuvar sahnesinde anı olarak iki defa daha oynanmıştı. Bende bu işten oldukça keyif aldığımı hissettim ve tiyatro müziği yazma hikâyem bu şekilde başlamış oldu. Zaman içerisinde belli bir para karşılığında bu işi yapmaya başladım ve adım duyuldu. Sonrasında iş teklifleri gelmeye başladı ve bestecilik hayatımın bir boyutunu da tiyatro müziği alanı oluşturdu (İdiz, görüşme, 2014).

Cem İdiz tiyatro müziğiyle ilgili düşüncelerini, “Manevi açıdan değerlendirdiğimde, doğal olarak çok geniş bir müzik yelpazesine sahip olan müzikli tiyatro, her zaman büyük zevk alarak yapmış olduğum bir iştir” (İdiz, görüşme, 2014). şeklinde belirtmektedir.

Cem İdiz, 1980 yılından itibaren oldukça başarılı tiyatro müziklerine imza atmıştır. Bunların içerisinde bestecinin belirttikleri şu şekildedir: “Yaşasın Edebiyat, Barış, Ah Şu Gençler, Kanlı Nigar, Bir Şehnaz Oyun, Lysistrata, Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım, Bir Ceza Avukatının Anıları, Yunus Diye Göründüm, Salpa, Yedi Kadın, Aşkımız Aksaray’ın En Büyük Yangını, Cahide, Külhanbeyi Operası, Carmela and Paolino, Ayranoz Kadısı, Kuvay-ı Milliye Destanı, Hoş Geldin Amerika, Gol Kralı Hopsait, Kadınlar- Savaş- Oyun, Anam Bacım Avradım, Rab Şeytana Dedi ki, Nazım Hikmet Memleketimden İnsan Manzaraları 11 Tablo” (İdiz, görüşme, 2014). Bu oyunlar içerisinde Turgut Özakman’ın yazdığı, Cem İdiz’in müziklerini bestelediği Bir Şehnaz Oyun isimli eseri ödüllü çalışmalarındandır. 2008 yılı *Afife Jale Tiyatro Ödülleri* kapsamında yılın en başarılı sahne müziği seçilmiştir.

BİR ŞEHNAZ OYUN

**"Ah Nerde O Eski Operetler"**

Söz:Turgut Özakman  
Müzik:Cem İdiz

Şan

Piyano

5

ner de ah o es ki o ki bar o pe ret ler şa i ra ne dü et ler

Pno.

**Nota 63:** Cem İdiz’in Bir Şehnaz Oyun isimli oyun için yazdığı Ah Nerde O Eski Operetler isimli şarkısının giriş bölümü.

Bestecinin bir başka ödüllü çalışması ise *Nazım Hikmet'in Memleketimden İnsan Manzaraları 11 Tablo* isimli gösterinin müziğidir. Bu çalışma, Sanat Kurumu 2010-2011 tiyatro ödüllerinden Seçici Kurul Özel Ödülü'ne layık görülmüştür.

## NAZIM (DAVET)

CEM İDİZ

Piano

6

10

14

18

cemifiz

Nota 64: Cem İdiz'in *Memleketimden İnsan Manzaraları 11 Tablo* isimli gösteri için füz stilinde yazdığı *Nazım (Davet)* isimli parçanın giriş bölümü.



### 2.1.9. Server Acim

Besteci ve akademisyen olan Server Acim, Devlet Tiyatroları ve pek çok özel tiyatro için müzik yazmış bir bestecidir. Orkestra, koro, oda müziği, film müziği ve tiyatro müziği türlerinde eserleri vardır. Server Acim aldığı akademik müzik eğitimini şöyle anlatmaktadır: “1978’de Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nın kontrbas bölümünü kazandım. 1980 yılında yine aynı okulun kompozisyon bölümüne geçiş yaptım. Kompozisyon bölümünde ilk hocam Prof. İlhan Usmanbaş oldu. Daha sonra Cemal Reşit Rey’den partiyon okuma, Ahmet Adnan Saygun’dan modal müzik, Prof. Dr. Bülent Tarcan’dan Bartok dördülliği üzerine dersler aldım. 1990 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü’nden mezun oldum” (Acim, görüşme, 2015).



**Resim 30: Server Acim. (1961)**

İlyasoğlu, Server Acim’in bir besteci olarak üslubunu şu şekilde aktarmaktadır: “İlk eserlerinde neo-klasik akımın etkisinde kaldığını, son dönemlerde genel olarak polimodal tekniğin etkisine girdiğini belirtmiştir. Yerel müzik öğelerini soyutlayarak genelde soyut bir modal yazı tekniğine vardığını; ancak hiçbir zaman yapılarını belli sityellerle tanımlamak istemediğini söyler” (İlyasoğlu, 1998, s. 230-231). Server Acim yaptığı kompozisyon çalışmalarında, kendisine belli sınırlar çizmeyen bir bestecidir. Bestecini eserlerinde serbest bir anlayışı benimsemesi, herhangi bir akım ya da türün

hâkim olmadığı tiyatro müziği alanıyla da paralellik göstermektedir. Besteci, tiyatro müziği yazmaya nasıl başladığını şu şekilde anlatmaktadır:

Konservatuvardan arkadaşım olan tiyatro bölümünde eğitim alan Murat Karasu sayesinde oldu. Okul içi sahnelenecek oyuna müzik yazmam için teklif getirdi. Bu şekilde başladım. 1982 yılından bu zamana tiyatro müziği alanında çalışmalarım oldu. Bu süreç içerisinde öğrencilik yıllarımdan önemli tiyatrocularla çalışma imkânım oldu. Uğur Polat, Ali Düşenkalkar, Taner Birsnel, Payidar Tüfekçioğlu gibi okul yıllarımdan oyuncu arkadaşlarımla öğrenim dönemlerinde sahneledikleri oyunlara müzik yazmaya başladım. Daha sonra Müşfik Kenter hocanın prodüksiyonlarına müzik besteledim. Bunlardan Julius Caesar ilk aklıma gelenlerden birisidir. Zeliha Berksoy'un yönettiği oyunların müziklerini besteledim. Önce okul içi çalışmalar ile başladı daha sonra Devlet Tiyatroları ve özel tiyatrolar Levent Kırca Oya Başar Tiyatrosu için müzikler yazmaya devam ettim. En son Devlet Tiyatroları'nda 2010- 2011 sezonunda sahnelenen Atilla Şendil'in sahneye koyduğu Birdy isimli oyunun müziğini yaptım. Kısaca süreç bu şekilde diyebilirim (Acim, görüşme, 2015).

Besteci tiyatro müziği alanında, Avni Dilligil Tiyatro Ödülleri kapsamında 1992 yılında "Macbeth" oyunu için yazdığı müzikle Yılın En İyi Tiyatro Müziği ödülünü almıştır. Server Acim tiyatro ve müzikli tiyatronun bir toplum için önemini şu şekilde belirtmektedir: "Unutulmamalıdır ki tiyatro toplumu eğitmenin ve belli bir çığaya yükseltmenin en güzel yollarından birisidir. Müzikle birleşen müzikli tiyatrodaki doğal olarak toplumun hem tiyatro hem de müzik beğenisini doğru yönlendirebileceğiniz alanlardır" (Acim, görüşme, 2015). Tiyatroyu sadece bir eğlence aracı olarak değerlendirmeyen Acim, toplumun eğitimi için önemli bir araç olarak görmektedir. Server Acim çok sayıda müzikli tiyatro eseri vermiştir. Devlet Tiyatroları dâhil pek çok özel tiyatro için de müzik yazan Acim, bu alandaki tecrübeli bestecilerden birisidir.

Bu eserlerden bestecinin belirttikleri şunlardır:

"Julius Caesar, Ayak Takımı Arasında, Savaş ve Barış, Kahramanlar ve Soytarılar, Kapıların Dışında, Macbeth, Kahvede Şenlik Var, Lourcine Sokağı Cinayeti, Yunus Emre, Toros Canavarı, Sıkıyönetim, Hadi Öldürsene Canikom, Üç Baba Hasan, Güzel ve Çirkin, Al Birini Vur Ötekine, Sefiller, Kadıncıklar, Küçük Nasrettin, Bahar Noktası, Kuvayı Milliye" (Acim, görüşme, 2015).

Bestecinin 2001 yılında yazdığı, *Levent Kırca-Oya Başar Tiyatrosu*'nun sahnelediği Sefiller isimli oyunun giriş müziği şu şekildedir.

**ÖN OYUN**

Moderato

Vocal

Acordeon Fr.

Piano

Pizz.

(1. Kadın)

sen ne ya za yor sü tan ri aş ki na git ti in san la rın hep si i ş i ne

(1. Adam)

bak ak lı mı ka rış tır ma dur bi raz ders al dım ya ş am dan u mut ma ma lı

(2. Kadın)

her kes o lcu ma lı ib ret al ma lı ne o lu yor su nuz ya lu ne dir bu hal

(2. Kadın)

var mış bir bil di ğ i ya zar du rur öy le söy le ba ka lım ar ka daş bi le lım ağ la ya cuk nu

Nota 65: Sever Acim'in Sefiller oyunu için yazdığı Ön Oyun isimli parçanın giriş bölümü.

Bestecinin 2000 yılında yazdığı, *Levent Kırca- Oya Başar Tiyatrosu*'nun sahnelediği *Güzel ve Çirkin* oyunundan *Meydan Şarkısı* isimli parçanın giriş bölümü şu şekildedir.

### MEYDAN ŞARKISI

Music by Server Acim

Voice

Piano

Köy - lü - yüz bu - meydan - da - ya - şa - yan öy - kü - yüz sı

ze - an - la - tı - lan köy - lü - yüz bu - meydan - da - ya - şa - yan öy - kü - yüz sı ze - an - la - tı - lan

böy - le - gel - miş - se böy - le - git - sin bi - ri - bi - zi mut - la - ka - gü - t - sün

na - sı - ol - maz - sa sü - ri - ço - ban - sız ya - ra - tı - rız - bir - li - der - ta - ban - sız

Nota 66: Sever Acim'in *Güzel ve Çirkin* oyunu için yazdığı *Meydan Şarkısı* isimli parçanın giriş bölümü.

### 2.1.10. Atilla Özdemiroğlu

Atilla Özdemiroğlu, popüler müzik kültürü kapsamında değerlendirebileceğimiz önemli bir bestecidir. Bestecilik çalışmaları özellikle film müziği, popüler şarkı ve müzikal tiyatro alanında yoğunlaşmıştır.

Müziğe sekiz yaşında özel keman dersleri alarak başladı. Okul yıllarında çeşitli müzik etkinliklerine katılmanın yanı sıra flüt, vibrafon, kontrbas ve trombon gibi müzik aletlerini çalmayı öğrendi. Lise yıllarında Yurdaer Doğulu ile birlikte keman-gitar ikilisiyle konserler verdiler ve daha sonra ilk pop gruplarından Jüpiter's'i kurdular. Hukuk Fakültesi'nde öğrenciken Ankara Üniversitelerarası Oda Orkestrası'nda keman çaldı. 1966'da Durul Gence 5 orkestrası ile çalışmak üzere İstanbul'a geldi ve Ajda Pekkan'ın ilk şakılarına aranjör olarak imza attı. Daha sonra sırasıyla Durul Gence 5, Şerif Yüzbaşıoğlu orkestralarında çalıştı. Selçuk Başar ve Garo Mafyan ile İstanbul Gelişim Orkestrası'nı kurdu. 1995-2004 yıllarında MESAM (Türkiye Müzik Eseri Sahipleri Meslek Birliği) başkanlığını yürüterek Türkiye'de fikri hakların gelişimine katkıda bulunmuştur (Özdemiroğlu, 2008, s. 21).



Resim 31: Atilla Özdemiroğlu. (1943) <http://fotogaleri.hurriyet.com.tr>

Besteci ve düzenlemeci olarak Eurovision Şarkı Yarışması dâhil döneminin popüler müzik etkinliklerine katılarak, Ajda Pekkan, Nilüfer, Sezen Aksu gibi isimlerle birlikte çalışmalar yapmıştır. Müzikli tiyatro alanındaki ilk eseri *Yedi Kocalı Hürmüz Müzikali* olmuştur. Atilla Özdemiroğlu, bu müzikal ile ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmektedir:

Türk Halkı Anadolu'nun köklerinden gelen genlerindeki zengin müzik birikimi ile müziğe hep düşkün olmuştur. Hatta müziğin bu topraklarda doğduğunu söylemek bile yanlış olmaz. Bugün klasik müzik terminolojisinde kullanılan modlar, (ses dizileri- makamlar) Frigyan, Lidyan, Lokriyan, Doryan gibi Anadolu topraklarındaki bölgelerin antik adlarıdır. Bu birikim sonucu ülkemizde müzikaller hep ilgi görmüştür. Ne yazık ki repertuarımız gerçekten çok kısıtlıdır. Sevgili hocam Cemal Reşit'in Lüküs Hayat, Muhlis Sabahattin'in Ayşe gibi operetlerinden sonra yine, dostum değerli müzisyen Yalçın Tura'nın rahmetli Haldun Taner ile çalışması Keşanlı Ali Destanı, daha sonra benim Cüneyt Gökçer ve Sevgi Sanlı ile müzikalleştirdiğimiz (1979) rahmetli Sadık Şendil'in tiyatro eseri Yedi Kocalı Hürmüz dışında orkestra eseri olarak yazılmış bir yerli müzikal bulmak pek mümkün değil. Özetle her yirmi yılda bir ancak bir müzikal (Özdemiroğlu, 2008, s. 19).

Özdemiroğlu'nun bestelemiş olduğu müzikaller, bazı tiyatro çevreleri tarafından özellikle oyun metinleri açısından sanatsal bir değeri olmadıkları yönünde eleştirilmiştir.

Bu tür müzikli oyunları Nutku, “Bu gibi oyunlar altmışbeşlerde başlayan geleneksel tiyatro olayını kötüye kullanmaktan başka bir şey değildir” (Nutku, 1982, s. 15). şeklinde eleştirmektedir. Aynı durumu Metin And, şu şekilde değerlendirmektedir:

Son yıllarda, daha önce de debildiği gibi girişimci tiyatro, özellikle Egemen Bostancı'nın kurmuş olduğu Uluslararası Sanat Gösterileri, yeni bir tür müzikli oyun geliştirdiler. Burada çok tanınmış bir ses sanatçısı ekseninde, çeşitli güldürücü sanatçılar, halkın kesesinin esrişemeyeceği içkili gösterimli gazinoların yerini tutan oyunlar hazırlayıp oynandı. Oyunlar müzik, dans katılarak bu türe uyduruldu. Örneğin Yedi Kocalı Hürmüz... (And, 1983, s. 603).

Müzikleri doğrudan hedef almayan bu eleştirilere rağmen özellikle Yedi Kocalı Hürmüz seyirci tarafından son derece ilgiyle karşılanmıştır. Bu durumu popüler kültürün bir yansıması olarak değerlendirebiliriz. Bu eserler içerisinde özellikle Yedi Kocalı Hürmüz

sahnelendiği dönem büyük beğeniyle karşılanmış daha sonra birkaç kez sinema filmi çekilmiştir. Bestecinin Yedi Kocalı Hürmüz dışında, 1984 yılında Devekuşu Kabare tarafından sahnelenen Beyoğlu Beyoğlu ve 2008 yılında Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelenen Fosforlu Cevriye isimli müzikalleri vardır.

**Tanrım**  
7 Kocalı Hürmüz Müzikalinden

A. Özdemiroğlu

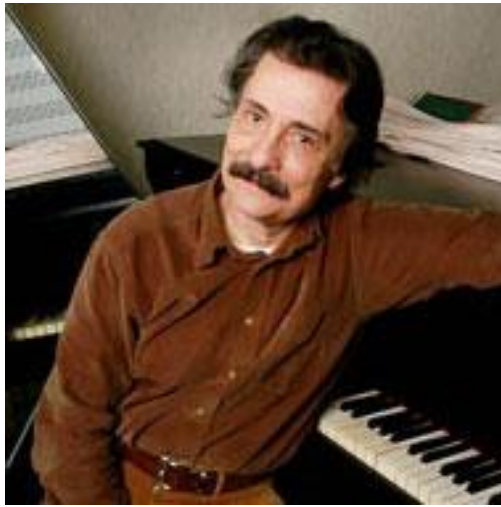
The musical score is presented in a standard orchestral format with multiple staves. The vocal line is at the top, followed by the piano accompaniment. The string section includes Violin I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The woodwind section includes Trumpet, Trombone, French Horn, Flute, Oboe, and Clarinet. The percussion section includes Kanun, Güllâr, Bass Guitar, Drums, and Percussion. The score is marked with measures 1 through 6 and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

**Nota 67:** Atilla Özdemiroğlu Yedi Kocalı Hürmüz müzikali için yazdığı Tanrım isimli parçanın giriş bölümü.

### 2.1.11. Timur Selçuk

Timur Selçuk; geleneksel, popüler ve çok sesli kültürden beslenen, besteleri arasında şarkılar, film müzikleri, orkestra eserleri, oda müziği, reklam müzikleri ve tiyatro müzikleri olan çok yönlü bir bestecidir. Selçuk'un sanatsal özgeçmişi şu şekildedir:

Besteci kendisini, ses sanatçısı, orkestra şefi, besteci olarak tanımlamaktadır. Babası, geleneksel Türk müziği ustalarından, besteci, ses sanatçısı, orkestra şefi Münir Nurettin Selçuk'tur. Annesi tiyatro sanatçısı Şehime Erton'dur. Bir yandan Galatasaray Lisesinde, bir yandan da İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda (bugün İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı), solfej, armoni ve piyano bölümlerinde öğrenim gördü. Daha sonra, 1964 yılında Paris'e giderek, "Ecole Normale de Musique de Paris" müzik okuluna girdi. Bu okulun piyano, orkestra şefliği ve bestecilik sınıflarına devam etti. 1965 yılından başlayarak Ümit Yaşar, Faruk Nafiz, gibi şairlerden şarkı formunda eserler bestelemeye başladı ve 1967 yılında ilk plağını doldurdu. Bu plağın ilgi görmesi üzerine, Orhan Veli, Nazım Hikmet, Attila İlhan'ın şiirlerinden bestelediği şarkılarını piyanosu eşliğinde seslendirerek bir dizi konserler başlattı. 1974'te Türkiye'ye döndükten sonra, oda müziği, tiyatro ve film müziği çalışmalarına ağırlık vermeye başladı. 1977'de "İstanbul Oda Orkestrasını" kurdu. Bu toplulukla, tümüyle özgün kendi bestelerinin yanı sıra, geleneksel müziklerimizden seçilmiş örneklerin çok sesli yorumlarını gerçekleştirdi. Gene 1977'de "Çağdaş Müzik Merkezi" adıyla kendi müzik eğitimi merkezinde öğrenci yetiştirmeye başladı (<http://timurselcuk.net/timur-selcuk/biyografi/>).



**Resim 32: Timur Selçuk. (1946) <http://www.ykultursanat.com>**

Bestecinin çalışmaları içerisinde tiyatro müzikleri ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Selçuk besteci olarak tiyatro müziği alanını ve kendisinin bu konu ile ilgili düşüncelerini şu



şekilde ifade etmektedir: “10 yıl kadar AST’de müzik direktörlüğü yaptım. AST’ye 12-13 tane müzik yazdım. Onun dışındakiler 25’i buluyor. Ayrıca tiyatro müzikleri yorumcusu olarak da önemli olduğum kanısındayım. Benimle birlikte başlamış olan şeyler gibi düşünüyorum. Hatta alçak gönüllülüğü bir kenara bırakarak, ekol denilebilecek bir yanım olduğunu düşünüyorum. Benden öncede yazan, çok güzel yazan oldu. İnşallah onların arasında benim de küçük bir yerim olur. Ama bu tiyatro müziği ve icracılık çok önemli” (Andaç, 1997, s. 33).

Tiyatro müziği alanında yaptığı çalışmalardan bazıları şunlardır: “Tak-Tik, Sakıncalı Piyade, Küçük Adam N’oldu Sana, Rumuz Goncagül, Galileo Galilei, Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, Halide, Lozan, Abdülcanbaz, Açıl Susam, Sarı Naciye, Yasaklar, 804 işçi, Jan Dark, Nereye Payidar?” (Andaç, 1997, s. 105).

Bu oyunlardan Rumuz Goncagül, Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz, Lozan Devlet Tiyatroları tarafından Timur Selçuk’un müzikleriyle sahnelenmiştir. Timur Selçuk’un tiyatro müziği yazdığı oyunlar genelde muhalif ya da siyasal tiyatro kapsamı içerisinde değerlendirebileceğimiz türün örneklerindedir. Bu oyunlardan Ataol Behramoğlu’na ait Lozan isimli oyundan *Amerikan Güdümçüsünün Şarkısı*’nın giriş bölümü şu şekildedir:

**AMERİKAN GÜDÜMCÜSÜNÜN ŞARKISI**  
(A.Behramoğlu-T.Selçuk)

(Canlı..) 1 (koro..)

Şan  
Piano  
Keman  
Vurma

Bongo

**Nota 68:** Timur Selçuk’un Lozan isimli oyun için bestelediği Amerikan Güdümçüsünün Şarkısı isimli parçanın giriş bölümü. <http://timurselcuk.net>

**LOZAN**  
(Timur Selçuk)

1  $\text{♩} = 76$  (duygulu) *tr*

Keman *mf*

Piano *mf*

*Pd.* *Pd.* *Pd.* *Pd.* *Pd.*

6 *tr* *mp* *mp*

*Pd.* *Pd.* *Pd.* *Pd.* *Pd.*

11 *Pd.* *Pd.* *Pd.* *Pd.* *Pd.*

16 2 *mf* *mf*

*Pd.* *Pd.* *Pd.* *Pd.* *Pd.*

Nota 69: Timur Selçuk'un Lozan isimli oyun için bestelediği giriş müziğinden bir bölüm.  
<http://timurselcuk.net>

### 2.1.12. Melih Kibar

Melih Kibar müzik tarihimizde daha çok 1970- 1980’li yıllara damgasını vurmuş olan popüler kültürün bir temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaşadığı dönem içerisinde Türk Pop Müziği’nin en önemli isimlerinden birisidir. Ayrıca film müziği alanında da oldukça başarılı çalışmaları olan Kibar, başta Hababam Sınıfı isimli sinema filmi için yaptığı müziklerle halen hatırlanan bir bestecidir.



**Resim 33: Melih Kibar 1951-2005 (Bengi ve Öztürk, 2011, 120).**

Ülkemizde yaşadığı dönem popüler müziğin önemli isimlerinden olan Melih Kibar’ın müzik eğitimi ve yaptığı çalışmalar şu şekildedir: “Çocukluğunda İstanbul Belediye Konservatuvarı Yarı Zamanlı Piyano Bölümü’nde öğrenim gördü. Boğaziçi Üniversitesi Kimya Mühendisliği’nden mezun oldu. Uzun yıllar Timur Selçuk’la müzik çalışmaları yaptı. Eurovision Şarkı Yarışması Türkiye elemeleri için bestelediği Çoban Yıldızı parçası ile dikkat çekti. Pek çok gözde pop şarkısında ve müzikallerde söz yazarı Çiğdem Talu’yla işbirliğinde bulundu” (Bengi ve Öztürk, 2011, s. 120).

Bestecinin pop müzik alanında yaptığı çalışmaların yanı sıra müzikli tiyatro alanında da yaptığı müzikal başlığında değerlendirilen önemli eserleri bulunmaktadır. “1980 yılında Hisseli Harikalar Kumpanyası ilk bestelediği müzikal oldu. Daha sonra Geceye Selam, Hababam Sınıfı, Yolun Yarısı gibi müzikallerle bu çalışmalarını sürdürdü” (Dormen, 2007, s. 98). Hisseli Harikalar Kumpanyası bestecinin en başarılı olduğu müzikaldir. Erol Evgin’in başrol oyuncusu olarak yer aldığı bu müzikalle ilgili düşünceleri şu şekildedir: “Hisseli Harikalar Kumpanyası perdelerini ilk kez, 3 Mart 1980 günü

İstanbul Şan Sineması'nda açmıştı. Haldun Dormen'in yazıp yönettiği, müziklerini Melih Kibar'ın, şarkı sözlerini Çiğdem Talu'nun yazdığı bu muhteşem müzikali, Egemen Bostancı yapımı olarak iki yıl boyunca tam 400 kez sahnelemiştik” (Dormen, 2007, s. 5). Evgin'in açıklamalarına bakıldığında, Türkiye şartlarında bir müzikalin 400 kez sahnelenmiş olması, bu oyunun halk tarafından oldukça beğenildiğinin bir göstergesidir. Bestecinin diğer müzikal çalışmaları şu şekildedir:

Devlet Tiyatroları için Serpil Akıllıoğlu'nun yazdığı Küçük Nasreddin'in oyun müziklerini hazırladı. Yolun Yarısı ve Şarkılar Susarsa'da Dormen Tiyatrosu'yla, Lütfen Kızım Evlenir misin'de Kent Oyuncuları'yla, Dört Mevsim'de Beyaz Sahne'yle çalıştı. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları için müzikli bir oyun olarak hazırlanan Sersem Kocanın Kurnaz Karısı (Haldun Taner) ile ödül kazandı. 1979'da TRT'nin ilk müzikali Çırpınış'a da besteci olarak katılan Kibar, sinemada Hababam Sınıfı serisi başta olmak üzere, Neşeli Günler, Çıplak Vatandaş, Duruşma gibi filmlere müzik yazmıştır (Bengi ve Öztürk, 2011, s. 120).

Melih Kibar'ın en popüler olan müzikali Hisseli Harikalar Kumpanyası'ndan bazı bölümlerin notaları şu şekildedir:

**Çığırkan**

MELİH KIBAR

**Nota 70: Melih Kibar'ın Hisseli Harikalar Kumpanyası müzikali için yazdığı Çığırkan parçasının adlı giriş parçası (Dormen, 2007, 103).**

## Hep Böyle Kal

Çiğdem Talu / Melih Kibar

Fmin Fmin7 Cm(add2) Cmin7 DM7(b5) G7

Enstrümental pasaj

Cm(add2) Cmin7 Fmin Fmin7 Cm(add2) Cmin7 DM7(b5) Gaug7

Cmin Cmin7 Ab7 Fmin7

Gsus4 G7 Cmin Fmin7 G7 Cmin

Şarkı

Fmin7 Bb9 EbMaj7 AbMaj7 Fmin7 G7

AbMaj7 Fmin7 G7(b9) G7 Cmin

G7(b9) measure 47

Cmin Fmin7 G7 Cmin Fmin7 Bb9

Nota 71: Melih Kibar'ın Hisseli Harikalar Kumpanyası müzikali için yazdığı Hep Böyle Kal isimli parçadan bir bölüm (Dormen, 2007, 112).

### 2.1.13. Selim Atakan

Besteci Selim Atakan, orta öğretimini İstanbul Saint-Joseph Fransız Erkek Lisesi (1964-1968) ve Ankara Fen Lisesi'nde (1968-1971) tamamlamıştır. İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın piyano bölümünde Verda Ün'den müzik eğitimi almıştır. 1976 yılında Ankara Hacettepe Tıp Fakültesi'nden mezun oldu ve aynı üniversitede Patoloji dalında ihtisas yapmaya başlamış, Patoloji ihtisasını 1979 yılında tamamlamıştır.



Resim 34: Selim Atakan. (1951) <http://www.selimatakan.com/>

Bestecinin popüler müzik, film, televizyon ve tiyatro müziği alanında oldukça fazla çalışmaları vardır. Ayrıca 1979 yılında Derya Köroğlu ve Zerrin Atakan ile birlikte Yeni Türkü grubunu kurmuştur. Selim Atakan müzikli tiyatro alanıyla ne zaman tanıştığını şu şekilde ifade etmektedir:

“Sahne müziği ile ilk tanışmam yüksek eğitim görürken Ankara'da Türk Amerikan Derneği'nde yabancı ve Türk amatör sanatseverlerle *Hırçın Kız / Kiss Me Kate - Taming Of The Shrew* müzikali sahneye konuyordu. Orada hem aranjör, hem de piyanist hem de minik orkestranın şefi olarak bulundum. Daha sonra aynı yerde bu kez gençlerle kendi yazdığımız *Interface* isimli İngilizce müzikli oyunun müziklerini besteledim. Böylece “sahne tozunu” yutmuş oldum...” (Atakan, görüşme, 2014).

Müzikli tiyatro çalışmalarının yanı sıra sinema sektöründe, Disney, Warner Bross, Dreamworks ve Universal gibi önemli şirketlere ait çizgi film, animasyon film ve

dizilerdeki şarkıların Türkçeye adaptasyonu ve seslendirilmesi sürecinde yönetmenlik yapmaktadır. Selim Atakan'ın müzik bestelediği başlıca tiyatro eserleri şunlardır:

“Resimli Osmanlı Tarihi, Theope, Üç Kız Kardeş, Biz Aşağıda İmzası Olanlar, Kırmızı Pabuçlar, Selenis, Şuna Buna Dokunduk, Hansel ve Gretel, Hüzünlü Bir Komedi, Çıkmaz Sokak Çocukları, Ayrangeven, Bir Gece Masalı, Askerlik Yıllarım, Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım, Bir Ata Krallığım, Oedipus, Bir Atın Öyküsü, Kanlı Düğün, Atatürk ve Çocuk, Aşk Hastası, Le Balcon, Dolu Düşün Boş Konuş Kvetch, Sabaha Az Kala, Sarıpınar 1914, Ayrılış, Herkes Aynı Bahçede, Ermişler ya da Günahkârlar, Bizans Düştü, Hâkimiyet-i Milliye Aşevi, Ağzı Çiçekli Adam, IV. Murat, Bağdat Hatun, Beyazıt” (Atakan, görüşme, 2014).

Bu oyunlar içerisinde ödüllü olanlar şunlardır: *Bir Ata Krallığım*, isimli oyunun müziği (Afife Jale 1997 En Başarılı Sahne Müziği ödülü.), *Oedipus* isimli oyunun müziği (Afife Jale 1997 En Başarılı Sahne Müziği ödülü.), *Bağdat Hatun* oyununun müziği (2006 VI. Lyons En İyi Sahne Müziği Ödülü.), *Ayrılış - Separation* oyun müziği (Ankara Sanatseverler Derneği Yılın Müzisyeni Ödülü 2001) Bestecinin bazı müzikli oyun notaları şu şekildedir.

#### Acıkan Şehvet

Bir Ata Krallığım

Söz: W. Shakespeare

Çeviri: Talat Halman

Müzik: Selim Atakan

**Nota 72: Selim Atakan'ın Afife Jale 1997 En Başarılı Sahne Müziği ödülü alan, Bir Ata Krallığım oyunu için yazdığı Acıkan Şehvet isimli parçanın girişi.**

### Hüzünlü Bir Komedi Bu...

Hüzünlü Bir Komedi

Söz: Şefik Onat

Müzik: Selim Atakan

1 Ad Libitum

4 Hü-zün-lü bir ko-me-di bu hü-zün-lü bir ko-me-di Baş-ka ne de-nir bu i-

7 şe Tan - ri ver-miş Tan - ri al - mış de-se-ler - de i - nan - ma

Nota 73: Selim Atakan'ın Hüzünlü Bir Komedi oyunu için yazdığı parçanın girişi.



### 2.1.14. Babür Tongur

Besteci, müzikli tiyatro alanında son derece özgün çalışmalara imza atmış bir müzisyendir. Müzik eğitimine, 1961 yılında, İstanbul Belediye Konservatuvarında başlamıştır. Daha sonra sırasıyla, Ankara Devlet Konservatuvarı, İstanbul Devlet Konservatuvarı, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarında kompozisyon ve orkestra şefliği alanlarında eğitim almıştır. Tongur, yüksek lisans ve doktora eğitimini Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesinde, kompozisyon ve orkestra şefliği üzerine tamamlamıştır. Eğitim kariyeri boyunca Ahmet Adnan Saygun, Erçivan Saydam ve Muammer Sun, gibi hocalarla çalışmıştır.



**Resim 35: Babür Tongur. (1955) <http://baburtongur.blogspot.com.tr/>**

Besteci, Türkiye'nin kırsal bölgelerinde pek çok alan araştırması yapmış ve derleme çalışmalarında bulunmuştur. Bestecinin kompozisyon, müzikoloji ve müzik eğitimi ile ilgili yazmış olduğu makaleler çeşitli ulusal ve uluslararası sempozyumlarda bildiri olarak sunulmuştur.

Bestecilik çalışmaları içerisinde orkestra, oda müziği, solo çalgı, opera ve tiyatro müziği alanları öne çıkan türlerdir. Tongur, müzikli tiyatro alanındaki beste çalışmalarının nasıl başladığını şu şekilde anlatmaktadır:

İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun 'Cyrano de Bergerac'ında 'Fifreci Bertrandu' olarak yer aldığımda 14, 15 yaşındaydım, rejisörümüz Sami Ayanoğlu idi, kendisi daha önce Cyrano'yu oynadığında onun rejisörü Muhsin Ertuğrul olmuştu. Bu iki dev tiyatro adamının çok güçlü etkileri beni tiyatronun içine çekti. Böylece tiyatronun içinde yaşamaya başladım, bu tiyatro duygum -tiyatro müziği dışındaki- diğer bestelerimin de hepsinde mevcuttur. Daha sonra Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Kompozisyon öğrencisi olduğumda ADK Tiyatro Bölümü'nün sahneye koyduğu Schiller'in 'Haydutlarını besteledim (1974). Ardından Ankara Devlet Tiyatrosu için

1975’de ‘Karagöz ve Hacivat’ı ve 1976’da Edward Gradianus’un ‘İki Kova Su’ oyunlarını besteledim. Tiyatro ve tiyatro besteciliği yaşamım böylece bu profesyonel çalışmalarla başladı (Tongur, görüşme, 2014).

Bestecinin müzikli tiyatro alanındaki belirttiği çalışmaları şunlardır: “Sihirli Fındıklar, Aslanla Tavşan, Hayaletler Sonatı, Pof’la Paf, İki Kova Su, Haydutlar, Jülide ile Ramiz, Çok Uzak Fazla Yakın, Düdükçülerle Fırçacılar, Urfaust, Kısasa Kısas, Deli Dumrul, Cadılar Macbethi, Giordano Buruno.” (Tongur, görüşme, 2014)

Bu eserler içerisinde özellikle Deli Dumrul oyunu elde ettiği başarı ve müzikleriyle ayrı bir öneme sahiptir. İlk seslendirilişi, 1979 yılında Ankara Devlet Tiyatrosu tarafından yapılmıştır. Bu eser gerek yurt içi gerek yurt dışı pek çok temsilde sahnelenmiştir. En son 2012 yılında Polonya’da Teatrze Rozrywki topluluğu tarafından sahneye konulmuştur. Besteci bu oyunun müzikleri ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

Daha önce yazdığım sahne müziklerindeki deneyimlerim, Deli Dumrul oyununun bir bütün olarak kurulmasına ulaştı. Ankara Devlet Konservatuarı’nda öğrenci iken folklor arşivinde üzerlerinde çalıştığım, göçerlerin yaşattıkları geleneksel türkü, ağıt, semah vb. kültür ürünlerimizin genel müziğim üzerinde kaçınmaya gerek ezgisel-tartısal etkileri, daha önceden Oğuzname’ye ve Dede Korkut öykülerine yansıyan kültür geleneğinin çağdaş müzik anlayışı ile yoğrulması ve özümsemesiyle elde edildi. Deli Dumrul müziğinin tümü özgün halk müziği ardışıdır (Süit). Bütün olarak orkestra kadın ve erkek sesleri için dinleti bağdasıdır. (Tongur, 1979, s.13)

Babür Tongur’un, besteci olarak tiyatro müziği yazma konusundaki düşünceleri şu şekildedir: “İnsanı insana dönüştüren manevi gerçeklik sanat, bilim ve felsefeden oluşur. Sahne bütün sanatların buluştuğu en yüksek ortamdır. Benim için tiyatro müziği bestelemek sanat, konçerto, bestelemek ile aynı noktada duyumsadığım kutsal bir yaratısal süreçtir. Tiyatro besteyi yalın ve güçlü bir şekilde seyirciyle defalarca buluşturur. Tiyatro benim için bir sanatçı olarak içinde yaşadığım en yüce evrendir” (Tongur, görüşme, 2014).

Babür Tongur, bestelediği *Viyola- Piyano Sonat*’ı ile 1985 Devlet Konservatuarı Kompozisyon ödülü, *Cadılar Macbeth*’ isimli tiyatro müziği ile 1987 Avni Dilligil Tiyatro Müzik ödülü, solo ses, koro, orkestra ve piyano için bestelediği *Dokuz İle*

Karga isimli eseri ile 1988 Enka Ödülü almıştır. Tongur, bestecilik kariyerini 2009 yılından itibaren Kanada’da devam ettirmektedir.

### 2.1.15. Tolga Çebi

Besteci, Ankara Devlet Konservatuvarı keman bölümünden 1995 yılında mezun olmuştur. Keman alanında konservatuvar solistlik sınavını kazanarak, Prof. Hikmet Şimşek yönetiminde Lalo’nun Symphonie Esspagnole (İspanyol Senfonisi) isimli eserini Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası salonunda, büyük orkestra eşliğinde solist olarak seslendirdi. 1996-1999 yılları arasında Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda, sanatçı öğretim görevlisi olarak keman dersleri verdi. Çebi, bestecilik çalışmalarına nasıl yöneldiğini şu şekilde ifade etmektedir:

Bestecilik üzerine almadım ben keman bölümü mezunuyum, ama bilindiği üzere klasik Batı müziği eğitimi veren konservatuvarlar da solfej armoni ve kontrpuan eğitimi ayrıntılı bir şekilde verilir. Bu eğitim benim besteci olarak çalışmalar yapmam da oldukça sağlam bir temel alt yapı niteliği taşımaktadır. Aynı zaman da öğrenciliğimden beri devam eden bir bestecilik süreci var. Ben kompozisyon eğitimi de almak istemiştim. Hocalarım Türkiye’de kompozisyon eğitimi almamın bana çok büyük katkı sunamayacağını zaten bu konu ile ilgili yeterince eğitim aldığımı belirttiler. Eğer bestecilik üzerine bir eğitim alacaksam bu eğitimin yurt dışında olması gerektiğini tavsiye ettiler. Ben de yurt dışında bir eğitim yerine kendi birikimlerimi kullanarak bu yolda devam ettim. Solfej ve armoni öğretmenim Turgay Erdener, bana bu alanda oldukça katkı sunmuşlardır. Özellikle Turgay Erdener, benim bu alanda örnek aldığım ilk Türk bestecisidir (Çebi, görüşme, 2014).



Resim 36: Tolga Çebi. (1973)

Tolga Çebi, bestecilik kariyeri boyunca pek çok yapımda görev almıştır. Bunlar arasında reklam, dizi, sinema müzikleri önemli çalışmaları arasındadır. Müziğin çok farklı alanlarında tecrübesi olan Çebi, değişik gruplarda icracı ve besteci olarak çalışmalarını devam ettirmektedir. Besteci, tiyatro müziği bestelemeye nasıl başladığını şu şekilde ifade etmektedir:

Okul yıllarımda 10 yıl kadar bir süre yatılı eğitim aldım. Özellikle lise eğitimimden sonra oda arkadaşlarım daha çok tiyatro bölümünde eğitim alan oyuncu arkadaşlardı. Bu arkadaşlıklar beni senaryo üzerinde müzik yazma alanına yönlendirdi. İlk tecrübem okulumuzun tiyatro bölümü öğrencilerinin sahneleyeceği Bertold Brecht'in Üç Kuruşluk Opera isimli eseri oldu. Erdal Beşikçi gibi bu günün tanıdığımız televizyon ve sinema oyuncularının büyük bir kısmı bu oyunda oynuyorlardı. Bu eserin orkestra notaları elimizde mevcut değildi. O günün şartlarında eserin orkestra notalarını edinme imkânımız olamadı. Elimizde sadece piyano notası vardı. Benimle birlikte birkaç arkadaşım, bunların içinde şu an çok başarılı bir orkestra şefi olan Burak Tüzün ile bu eserin orkestra düzenlemesini yaptık. Bu birkaç eski ses kaydını dinleyerek yapmıştık. Bu şekilde müzikli tiyatro ile tanıştım ve bu alanda çalışmalar yapmaya başladım. Mezuniyetimden sonra İstanbul'a yerleştim ve tiyatro müziği ile ilgili çalışmalarım profesyonel olarak devam etmektedir (Çebi, görüşme, 2014).

Tolga Çebi'nin müziklerini bestelediği tiyatro oyunlarından bazıları şunlardır: “Otello, Azrail’in Gözyaşları, Atinalı Timon, Evlilikte Ufak Tefek Cinayetler, Testosteron, Çarli, Büyük Mo Efsanesi, Bahar Noktası, Sezuan’ın İyi İnsanı, Gözü Kara Alaturka, Martı, Tersine Dünya, Kadife Çiçekleri, 7 Şekspir Müzikali. Kıyamet Suları, Caligula, Küçük Prens” (Çebi, görüşme, 2014).

Bestecinin müzikli tiyatro alanında almış olduğu ödüller şunlardır; *Sezuan’ın İyi İnsanları* oyununun müzikleriyle 2015 *Tiyatro Ödülleri* en iyi müzik ödülünü Cahit Berkay ile paylaştı, *Tersine Dünya* oyunu ile 2007 *Afife Jale Tiyatro Ödülleri* kapsamında *Yılın En İyi Sahne Müziği Ödülü*'nü aldı. Testosteron oyununun müzikleriyle, Lions ve Tiyatro Dergisi ödüllerini aldı. 2010 yılında, 7 Şekspir Müzikali isimli oyunla, 2010 *Afife Jale Tiyatro Ödülleri* kapsamında *Yılın En İyi Sahne Müziği Ödülü*'ne layık görüldü.

Bestecinin uluslararası önemli bulduğu İngiltere’de düzenlenen *William Shakespeare Tiyatro Festivali*'ne, Türkiye’den *Oyun Atölyesi* topluluğu olarak davet edilmişlerdir.

Besteci bu temsilin kendisi için önemini şu şekilde açıklamaktadır: “İngiltere’nin meşhur Globe Tiyatrosu’nda Antonius ve Kleopatra’yı sahnelemiştik. Bu festivale günümüze kadar davet edilen tek Türk tiyatrosu Oyun Atölyesi oldu. Bu festival benim için sergilenen farklı anlayışlardaki Shakespeare oyunları ile eşsiz bir tecrübe sağladı diyebilirim” (Çebi, görüşme, 2014). Tolga Çebi, müzikli tiyatro alanında yazdığı eserleri, arşiv oluşturma anlayışı çerçevesinde albüm olarak yayınlamaya özen gösteren bir bestecidir. Sahne Müzikleri 1-2 albüm olarak, 7 Şekspir Müzikali DVD olarak yaptığı çalışmalar arasındadır. Besteci, müzikli tiyatro alanındaki albüm projelerinin devam edeceğini belirtmektedir.

Müzikli tiyatroyu daha çok bir bestecilik okulu gibi değerlendiren Tolga Çebi, halen Bakırköy Belediye Tiyatroları’nın müzik yönetmeni olarak görev yapan Çebi, bestecilik çalışmalarını bağımsız olarak devam ettirmektedir.

Müziklerini bestelediği oyunlar içerisinde Haluk Bilginer’in başrol oyuncusu olarak görev aldığı *7 Şekspir Müzikali*, oldukça olumlu eleştiriler almıştır. Bu oyunun müziklerinden bazı bölümler şu şekildedir.

1 - DİNEN DALGALAR

Dinen Dalgalar

1 - DİNEN DALGALAR

ni hiç bir ye sey yok sa jal n? es ki ler var sa a ca  
ba es ki dün ya ne ler de mağre lim on ler mi üs tün lei 2 mi bu  
i z in us ta si bin yok sa dü nüp do lu z ip ay ni ye re mi gel di k di nen dal ga  
lar gi bi ka ya lik ki yi lar da san la ci na ko zu gur öm rü ni zün an la  
ri hiz la yu var la nır lor çir pi na rak ar di ar di na tui mak is ter  
ce si ne ö ne a ti lac lo ci

Nota 74: Tolga Çebi’nin 7 Şekspir Müzikali için yazdığı Dinen Dalgalar isimli şarkı.

## 13- OLMAK, YA DA OLMAMAK 1

Olmak ya da olmamak 1

1 2 Dm 3 Bb 4 Dm

ne den lot la nır in san 20 me nin sil le si

5 Bb 6 Gm 7 Am 8 Gm 9 A 10 Dm

ne 20 k min zulmü ne qecik mif a da le te mev ki sa hi bi

11 Em-5 12 Dm 13 Em-5 14 Dm

nin ca ka si na yüz sü sü n er de mi ot so la ma sı na gı le li ş u ha y o tın

15 Gm 16 A 17 18 Bb 19 C

ü kü al tın da e zil me ye a ma gel gör ki dö nü tü ol ma yon o meğ rut

20 F 21 A 22 Bb 23 C

ül ke nin o meğ rut ka busu bi zi ma lum be la la ra dot lan ma

24 F 25 Bb 26 Bb 27 C 28 F

ya mec bur e di yor te red dü tü m ka ran lı ğı ka ran lı lı ğın par

29 A 30 Bb 31 F 32 F 33

lak ren ği ni soldu cu yor iş te bu yüz den ni ce e ay ku lu atı lım yo

34 C 35 Bb 36 Bb 37 F 38 F

lun dan vaz ge ciz var lı ğı ni koy be di yor iş te bi ling hep i mi

39 A 40 Bb 41 F 42 F 43 A 44 Bb

zi bö yle kor kek e di yor bi ling hep i mi zi bö yle kor kek e di yor

45

Nota 75: Tolga Çebi'nin 7 Şekspir Müzikali için yazdığı Olmak Ya da Olmamak isimli şarkı.

### 2.1.16. Can Atilla

Besteci 1990 yılında Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı keman bölümünden yüksek lisans derecesiyle mezun olmuştur. 1988-1990 yılları arasında Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda keman sanatçısı olarak görev yaptı. Çok sayıda albüm çalışması bulunan Atilla, kendisini besteci olmanın yanı sıra stüdyo müzisyeni olarak da tanımlamakta ve teknolojinin bütün imkânlarından faydalandığını belirtmektedir. Bestecinin, albüm çalışmalarından bazıları; Osmanlı Dönemi'nden esinlenerek bestelediği İmparatorluk Dörtlemesi olarak düşünülen *Cariyeler ve Geceler*, *1453- Sultanlar Aşkına*, *Aşk-ı Hürrem*, *Altın Çağ*, sahne müziği olarak yazılan *Kuvayı Milliye Destanı*, New Age tarzda yapılmış *Leyla ile Mecnun*'dur. Ayrıca film müziği alanında da çalışmaları olan Atilla, *Çanakkale 1915* filmi için yazdığı müzikleri de albüm olarak yayınlamıştır.



**Resim 37: Can Atilla. (1969)**

Besteci tiyatro için yazdığı müzikleri şu şekilde değerlendirmektedir:

Bu güne kadar pek çok tiyatro müziği yazdım. Birçoğu övünerek söyleyebilirim ki konser salonlarında repertuvara alınabilecek nitelikte müziklerdir. Ben müzik yazarken yazdığım müziği sadece tiyatro müziği kapsamında değerlendirmem, bir defa sahnelenip unutulacak işlere hiçbir zaman imza atmam. Her zaman elimden gelenin en iyisini yapmaya çalışırım ve oyuncuyu hedef alarak beste yaparım. Bu özelliğimin başka bestecilerden ayrılan bir yanımda olduğunu düşünmekteyim. Oyuncuyu müziğimle etkileyerek oyun atmosferinden kopartmamayı hedeflerim (Atilla, görüşme, 2014).

Besteci olarak Can Atilla, ülkemizde müzik sanatı ile bu ülke insanı arasında bir kopukluk olduğunu ifade etmektedir. Bu konuya ilişkin düşünceleri şu şekildedir:

Genç Türkiye Cumhuriyeti'nde çok önemli sanat adamları ülkesi ve insanlarını yüceltecek önemli işler denediler ve yaptılar. Türk bestecileri bu bağlamda hayatlarını vakfettiler. Bana göre gelinen noktada halen toplumun genel anlamda sanat anlayışı ve müziğe bakış açısında bir kopukluk var. Gerçek sanat değeri taşıyan müziği topluma anlatabilmek için farklı bir yöntem denenmeli. Bu yöntem de; kendi köklerimizden ve tarihsel birikimimizden yola çıkarak, batı dünyasının müziğindeki matematik ve anlatım tekniklerini kullanarak kendi kültürümüzü yansıtan bir şeyler üretmek olabilir (Atilla, görüşme, 2014).

Bestelemiş olduğu tiyatro müziklerinde de bu arayış ve anlayışın olduğunu belirten Atilla, müzikli tiyatro yoluyla toplumun gerçek müzik sanatıyla buluşabileceğini düşünmektedir. Can Atilla bu güne kadar pek çok tiyatro oyununa müzik yazmıştır. Bu müzikler içerisinde bestecinin belirttikleri şunlardır:

“Bir Ceza Avukatının Anıları, Gayrı Resmi Hürrem, Dünyanın Ortasında Bir Yer, Romeo Juliet, Çığ, Külhanbeyi Müzikali, Kuruluştan Kurtuluşa, Ferhad İle Şirin, Norte Dame’ın Kamburu, Kadıncıklar, Sarı Naciye, Genç Osman, Bir Hilal Uğruna, Figaro, Güzel ve Çirkin, Üç Şehzade, Kuvayı Milliye Kurtuluş Savaşı Destanı” (Atilla, görüşme, 2014).

### **2.1.17. Nedim Yıldız**

Nedim Yıldız, besteci kimliğinin yanı sıra eğitimci kimliğiyle de ön plana çıkan bir isimdir. Yıldız, müzikli tiyatro alanında yazdığı eserlerinin yanı sıra tiyatro oyuncularının müzik eğitimi alanında da oldukça tecrübeli bir bestecidir.

Nedim Yıldız, 1983 yılında Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nden Mezun olmuştur. 1984 yılında aynı bölümde asistan olarak göreve başlamış, 1986 yılında Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsünde yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. 1995 yılında Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı'nda doktora derecesi ve unvanı almıştır. 1997 yılında Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü Oyunculuk Anasanat Dalı'na öğretim görevlisi olarak atanmış, halen aynı kurumda öğretim üyesi olarak çalışmalarını



devam ettirmektedir. Çocuk şarkıları, televizyon programları, belgeseller ve korolar için eserler yazan Yıldız, ağırlıklı olarak tiyatro müziği alanında çalışmalar yapmaktadır. Yıldız, “Çocuk Tiyatrosunda Müzik” başlıklı doktora tezi ile mezun olmuştur. Doktora süresince, aynı zamanda tez danışmanı olan Prof. Muammer Sun ile bestecilik üzerine çalışmıştır.



**Resim 38: Nedim Yıldız. (1961)**

Nedim Yıldız, tiyatro müziği bestelemeye nasıl başladığını şu şekilde ifade etmektedir: “Tiyatro müziği ile ilişkim bir tiyatro oyunu için yazılmış müzikleri icra etmekle başladı. Ardından asıl mesleğimin yanında tiyatro bölümünde müzik dersleri vermeye başladım ve öğrencilerin hazırladığı oyunlar için müzik yazarak küçük çapta müzik besteleme süreci de başlamış oldu” (Yıldız, görüşme, 2014).

Bestecinin bugüne kadar pek çok sayıda tiyatro oyunu için yazdığı eser bulunmaktadır. Bunlardan bazıları şu şekildedir: “Nasreddin İnadin Sonu, Uçtu Uçtu Midas Uçtu, Çirkin Prensesle Şişko Prens, Yol Ter Gül, Bizim Yunus, Nalınlar, Eşik, Yedi Köyün Yargıcı, İntiharın Genel Provası, Kadınlar Savaşı, Çirkin Ördek Yavrusu, Kazandık, İyi Bir Yurttaş Aranıyor” (Yıldız, görüşme, 2014). Nedim Yıldız, bu güne kadar gerek icracı gerekse besteci olarak müzikli tiyatro alanında önemli çalışmalara imza atmıştır. Almış olduğu ödülleri ve katıldığı etkinlikleri şu şekilde özetlemektedir:

Doğrudan bestelerime verilen ödüller olmakla birlikte, oyundaki iyi icradan dolayı ve iyi yapım olarak çalıştığım oyunlara verilen ödüller de oldu, Bunların hepsine bir göz attığımda dikkat çekilen çalışmalarda yer aldığımı söyleyebilirim. Geçtiğimiz sezon örneğin, Sanat kurumu, özel bir tiyatro için tek kişilik bir oyuna (Hayyam) yazdığım ve Amatör bir tiyatro derneğinin müzikal bir oyunu (Şeyh Bedreddin Destanı) için yazdığım müziklere ödül verdi. Bu oyun müziklerinden birisi aynı zamanda Direklerarası Seyirci Ödüllerinden En iyi müzik ödülüne de uygun bulundu. Diğer yandan Çocuk Müzikali olarak bestelediğim Çirkin Ördek Yavrusu yurtdışındaki bir festivalde en iyi yapım ödülü aldı. Yine bu sezon bestelediğim ve sanat yönetmenliği ve müzik direktörlüğünü yaptığım “Kibritçi Kız” Müzikali de İsmet KÜNTAY yılın çocuk oyunu ödülüne değer bulundu (Yıldız, görüşme, 2014).

Nedim Yıldız, Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda ve Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü’nde akademisyen olarak ders vermenin yanı sıra ödenekli ve çeşitli özel tiyatrolar için müzik yazmaya devam etmektedir. Bestecinin müzikli tiyatro alanında yaptığı bestelerden bazıları şunlardır. Ankara Deneme Sahnesi tarafından sahnelenen *Kadınlar Savaşı* adlı oyun müziklerinden *Kuğuların Şarkısı*.

**Kuğuların Şarkısı** Nedim Yıldız

Moderato

Koro  
E.  
K.

Arp

Fl.

Ob.

Vlin  
I-II

V.Ç.

K. Bass

**Nota 76: Nedim Yıldız’ın Kadınlar Savaşı oyunu için yazdığı Kuğuların Şarkısı isimli parçanın girişi.**

## Yoksulun Sabahı

Söz : Ataol BEHRAMOĞLU  
Müzik : Nedim YILDIZ

P.

Sa bah bü tün gü zel — lik le rin —

— a na sı dır — bi zim sa ba hı mız öy le de gil

bi zim ki ba sı mı zın — be la sı dır —

gi ta rın ag la yı sı du yul du mu — kı rı lır mıs sa ba hın ka de hi

Nota 77: Nedim Yıldız'ın İyi Bir Yurttaş Aranıyor oyunu için yazdığı Yoksulun Sabahı isimli parçanın girişi.

### 2.1.18. Sarper Özsan

Sarper Özsan özellikle tiyatro, film, koro, gitar ve şan-piyano için yazdığı eserlerle anılan bir bestecidir. Bestecinin özgeçmişi kısaca şu şekildedir:

İlk, orta ve lise öğrenimini Ankara’da tamamladı. 1962 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü’ne girdi. Necil Kazım Akses’in sınıfında armoni, kontrpuan, füg ve kompozisyon çalıştı. Ayrıca Kemal İlerici’den Türk müziği ve armonisi dersleri aldı. 1969 yılında kompozisyon yüksek devreden mezun oldu. 1970 yılında girdiği TRT kurumunda müzik uzmanlığı görevini yürüttü ve 1971 yılında siyasi nedenlerle tutuklandı. 1973 yılında cezaevinden çıktıktan sonra İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı öğretim üyeliğine atandı (Cumhuriyet’e Selam, 1998:20).



**Resim 39: Sarper Özsan. (1944) <http://tr.habervesaire.com>**

Devlet Tiyatrolarının yanı sıra çok sayıda özel tiyatro için müzikler yazan Özsan’ın müzikli tiyatro alanında yaptığı çalışmalar şu şekildedir: “*Bozkır Dirliği, Ayyar Hamza, Asiye Nasıl Kurtulur, Saloz’un Mavallı, Ana, Sweik Hitler’e Karşı, Deprem, Küçük Sevinçler Bulmalıyım, Her Şey Satılık, Ne Güzel Yaşamak, Nafile Dünya, Mutlu Ol Nazım*” (Antep, 2006, s. 524).

Bu eserler içerisinde *Maksim Gorki*’nin aynı adlı romanından *Bertold Brecht*’in uyarlamasını yaptığı *Ana* isimli oyun için yazdığı *1 Mayıs Marşı* ayrı bir öneme

sahiptir. Aslında bir tiyatro oyunu için yazılan bu beste zaman içerisinde kitleler üzerinde oldukça etkili olmuş ve *1 Mayıs Marşı* benimsenmiştir.

*1 Mayıs Marşı* Söylenmiş: Sarper ÖZSAN

Hızlı

1. Gün-le-ri-ni bu gün-ge-tir-di-zi-bas-ki-zu-lu-su-ve-kan-dir. Gün-le-der. An-cak bu-ki-yle-ge-tir-mez. ss-mü-rü de-vam et-mez. An- mez. Yep-ye-ni-ki-ka-ğıt-ge-ler. biz-de ve her-ge-er-de. Yep-ye-dü Bir Ma- yıs Bir Ma-yıs iş-ci-nin e-mek-sinin bay-ramı Bir Ma- mi De-ri- min şan-lı yo-lu-da i-ler-le-yen hal-kın bay-ramı De-ri- mi SON

2. Yepyeni bir güneş doğar  
Dağların aruğlarında,  
mutlu bir hayat filizler  
Kavga'nın ufuklarında...  
Yurdumuz mutlu günleri  
Mutlak, gelen gündedir.

Bir Mayıs, Bir Mayıs!  
İşçinin, emekçinin bayramı,  
Devrimin şanlı yolunda  
İlerleyen halkın bayramı!

3. Vermeyin insanın için  
Kanaatı ve susması için  
Hakkını alması için  
Kitleyi bilinlemedirin  
Bizlerin ellerindedir  
Gelen işçilerin günleri.

Bir Mayıs, Bir Mayıs!  
İşçinin, emekçinin bayramı  
Devrimin şanlı yolunda  
İlerleyen halkın bayramı!

4. Uluslara güçleyen sesi  
Yeni güneş taşıyor  
Halkların nasırlı yanruğu  
Bulgar giki patlıyor  
Devrimin şanlı dalgası  
Dünyamızı kaplıyor.

Gün gelir, gün gelir  
Zorbalık kalmaz gider  
Devrimin şanlı yolunda  
Kül gibi saçulur, gider.

Nota 78: Sarper Özsan'ın Ana isimli tiyatro oyunu için yazdığı *1 Mayıs Marşı*.  
<http://www.muze.org.tr>

### 2.1.19. Kemal Günüç

Besteci, 1988 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü'nden mezun olmuştur. Bu kurumda Prof. Sabahattin Kalender ve Prof. Ahmet Yürür'den kompozisyon dersleri almıştır. 1990 yılında Ankara Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası'na girmiştir. Bestecinin senfonik, caz, etnik, film, dizi ve belgesel müziklerine kadar uzanan türlerde eserleri vardır.



Resim 40: Kemal Günüç. (1961)

Besteci, Fransa'da 1991 yılında yapılan Elektronik Müzik Yarışmasında dünyanın en iyi 15 genç bestecisi arasında yer aldı. 1996 yılında kurmuş oldukları Rock müzik grubu 657 ile "Çatlak" adlı albümü çıkarmıştır. Bugüne kadar çok sayıda tiyatro oyununa müzik yazmış olan Kemal Günüç, müzikli tiyatro için beste yapmaya nasıl başladığını şu şekilde ifade etmektedir:

Konservatuvarda öğrenciyken tiyatro bölümünde eğitim alan arkadaşlarımla ders kapsamında müzikli oyun sahnelemeleri gerekiyordu. Bu süreçte bana sahneleyecekleri oyunlar için müzik yazmam konusunda teklif gelince, tiyatro müziği yazmaya başlamış oldum. Özellikle Prof. Bozkurt Kuruç ve Prof. Cüneyt Gökçer hocaların sınıfında bulunan arkadaşlarımla sahnelediği oyunlar için müzikler yazdım. Yani başlangıçta tiyatro bölümünde oyunculuk eğitimi alan arkadaşlarımla sayesinde bu alana yöneldim. Daha sonraki süreçte tiyatro müziği, profesyonel bestecilik kariyerimin bir parçası oldu (Günüç, görüşme, 2014).

Besteci olarak müziğin çok farklı türlerinde çalışmaları olan Günüç, tiyatro müziği yazarken her tür müzikten faydalandığını belirtmektedir. Bestecinin tiyatro müziği alanında almış olduğu ödüller şunlardır. 1994-95 sezonu "Bir Sevda Öyküsü" ve "İyi"

adlı oyunlara yaptığı müziklerle Sanat Kurumu En iyi Oyun Müziği Ödülü, 1998-99 Tiyatro sezonunda “ Akrep” ve “ 5. Frank” adlı oyunlar için yaptığı müziklerle Sanat Kurumu En İyi Sahne Müziği dalında Yılın Sanatçısı ödülü” (Günüç, görüşme, 2014). Ayrıca bestecinin Akrep isimli oyun için yazdığı müzikler albüm olarak basılmış oldukça olumlu eleştiriler almıştır. Bestecinin müzikli tiyatro alanında yaptığı çalışmalardan bazıları şunlardır:

“Bir Sevda Öyküsü, Akrep, Duruşma, Bekleyiş, Madalyon, Bacılarla Yunus, Budala, Gazap Üzümleri, Çalığışu, Gelin Yarışalım, Ne Güzel Bir Gün, Akıllı Soyтары, Geçmiş Zaman Olur ki, Macun Hokkası, Türkmen Düğünü, Burnunu Kaybeden Palyaço, Ben Anadolu, V. Frank, Karaların Memetleri, Fermanlı Deli Hazretleri, Kantocu, Yeşilçam” (Günüç, görüşme, 2014).

### GİRİŞ+1.ŞARKI ÇALIKUŞU

Oboe

Clarinet in Bb

Drum Set

Voice

Piano

Violin 1

Violin 2

Violoncello

Contrabass

pizz

Nota 79: Kemal Günüç’ün Çalığışu oyunu için yazdığı giriş müziğinden bir bölüm.

### 3.BÖLÜM

## MÜZİKLİ TİYATRO VE BESTECİLİĞİNİN GÜNÜMÜZDEKİ DURUMUNUN UZMAN GÖRÜŞLERİ DOĞRULTUSUNDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Bu bölümde görüşme yapılan dokuz bestecinin görüşleri doğrultusunda öne çıkan konular aşağıdaki iki ana başlıkta değerlendirilmiştir. İlk ana başlıkta, bestecileri ilgilendiren konular incelenmiş; ikinci ana başlıkta, ülkemizde müzikli tiyatronun içinde bulunduğu durum ile ilgili konular ele alınmıştır. Müzikli tiyatro alanında uzman olan bestecilerle yapılan görüşmelerin betimsel analiz şeklinde çözümlemesi sonucunda, aşağıda belirlenen başlıklar oluşturulmuştur.

### 3.1. Ülkemizde Tiyatro Müziği Besteciliğinin Durumu Üzerine Değerlendirmeler

#### 3.1.1. Bestecilik Eğitimi ve Tiyatro Müziği Besteciliği

Bestecilik kavramı bugün ülkemizde meslek olarak tanımlanabilecek bir çalışma alanıdır. Terminolojik olarak dilimizde müzikte eser yazan kişiyi tanımlayan, bağdar, besteci, kompozitör gibi aynı anlamda olan farklı kelimeler kullanılmaktadır.

Tanım olarak, “Türkçeye Farsçadan giren “Beste” terimi için bağda önerilmiştir. Bestelemek: bağdamak; besteci: bağdar. Öte yandan, dilimize Fransızca’dan alınan kompozisyon ve kompozitör sözcükleri de kullanılmaktadır. Latince componare: bir araya getirme. 11. Yüzyılda ünlü teorisyen Guido d’Arrezo, bir araya getirilen melodiler için de “Componere” terimini kullanmıştır. 13. Yüzyılda Johannes de Grocheo ise o dönemdeki basit polifoniye “musica composita” olarak tanımlamış, beste yapan sanatçıya “Compositör” denilmiştir” (Acim, 2003, s. 279).



Bestecilik eğitimi, solfej-müzik teorisi, armoni, müzik formları, kontrpuan, füg ve çalgı bilgisi gibi temel derslerin okutulduğu bir eğitim sürecidir. Ama bu bilgilerin edinilmesi bestecilik için sadece temel bir formasyon olma özelliği göstermektedir. Server Acim, bestecilik eğitimi şu şekilde değerlendirmektedir. “Aslında bestecilik öğretilen bir olgu değildir. Çalgı öğrenimi, taklit ile başlar, buna paralel olarak bestecilik eğitimi de ilk adımda taklit temeline dayanır” (Acim, 2003, s. 280). Hemen her bestecinin ilk dönem eserleri, bir başka ustayı taklit etme şeklinde gerçekleşir ve zaman içerisinde besteci kendi üslubunu bulur. Ama bu durum bestecilik eğitiminin tamamen gereksiz olduğunun bir göstergesi değildir. Çünkü bu taklit veya öykünme bestecilik eğitiminin bir parçasıdır. Bestecilik alanı, müzikle ilgili ister geleneksel, ister çağdaş, isterse de popüler müziklere varana kadar her türlü eser üretimini kapsayan bir alandır. Tiyatro müziği besteleme işi ise, bestecilik alanında yapılan çalışmaların bir alt başlığı olarak değerlendirilebilir.

Tiyatro müziği alanı maalesef konservatuvarların kompozisyon bölümlerinde yeterince önemsenmeyen bir alandır. Bestecilik eğitimim esnasında, sinema ve tiyatro müziği alanlarının da eğitim programı içerisinde ele alınması son derece önemlidir. Günümüzde tiyatro müziği besteleyen isimlere baktığımızda hemen hepsi kendi özverili çalışmaları sunucunda bu alanda tecrübe sahibi olmuş ve eserler yazmaya başlamışlardır.

Server Acim bu durumu şöyle değerlendirmektedir: “Evrensel sanat dünyasında ayrı ve ayrıcalıklı bir yere sahip olan Tiyatro Müziği Besteciliği, ne yazık ki konservatuvarlarımızda küçük görülen bir türdür. Ciddi müzik eğitimi almış olan bir kişinin tiyatro müziği bestelemesi gereksiz ve boş olarak değerlendirilmekte, bu sebeple bu alanda çalışan kişiler, birkaç istisna dışında, çoğunlukla bestecilik eğitimi almamış çalıcı kökenli amatör müzisyenlerdir” (Acim, 2003, s. 238). Acim’inde belirttiği üzere, bu alandaki yetişmiş besteci eksikliği nedeniyle, müzikli tiyatro için yapılan besteler amatör müzisyenler ya da müzik birikimi çok zayıf olan kişiler tarafından özensizce yapılabilmektedir. Amatör müzisyenler içerisinde de çok yetenekli kişilere rastlamamıza rağmen, bestecilik alanı olarak müzikli tiyatro son derece karmaşık ve güç bir alandır. Bu nedenle müzikli tiyatro için beste yapma işini tecrübesi olan yeterli donanıma sahip bestecilerin yapması daha başarılı eserler ortaya konulması için önemlidir.

Görüşme yapılan bestecilerin bestecilik eğitimi içerisinde tiyatro müziği alanı ile ilgili görüşleri doğrudan alıntı olarak şu şekilde verilmiştir:

**Server Acim:** *Şayet yetiştirdiğiniz besteci müzikli tiyatro gibi son derece zor bir alanda çalışma yapacaksa bunun eğitimini mutlaka almalıdır. Benim tavsiyem besteciliğin kendi içerisinde anabilim dallarına ayrılarak daha nitelikli bir eğitime kavuşturulmasıdır. Başlangıçta bir müzisyene göre daha fazla müzikal donanıma ihtiyacı olan bestecinin sahip olması gereken temel kuramsal bilgiler verildikten sonra mutlaka uzmanlık alanlarına göre ayrılmalıdır. Bu alanlardan biriside tiyatro/sinema ve sahne müziği olarak düşünülebilir. Önce temel 2 yıllık bir bestecilik formasyonu verilmeli, daha sonra öğrencilerin ilgisi doğrultusunda eğitim verilmelidir. Farklı kategorileri içeren alt bölümler kurulmalı. Şimdiki problem herkes tek tip aynı eğitimi alıyor. Dolayısıyla tiyatro müziği besteleyecekse bu işi alandaki tecrübelerle öğrenmek zorunda kalıyor.*

**Babür Tongur:** *Konservatuvarların Kompozisyon eğitim programları sahne ve film müziği besteleme öğretimlerini kapsamalıdır. Dünyada bestecilik eğitimi verilirken her öğrenci kendi istediği alanda uzmanlaşabilmektedir.*

**Cem İdiz:** *Ben tiyatro müziği bestelemeye öğrencilik yıllarımda başladım ve kendi tecrübelerimle bu alanda bilgi sahibi oldum. Bestecilik boyutumun gelişmesinde çok önemli bir alan olarak gördüğüm müzikli tiyatro, kompozisyon bölümlerinde mutlaka ders olarak okutulmalıdır.*

**Kemal Günüş:** *Bestecilik son derece ciddi bir çalışma alanıdır. Müzikle ilgili donanımınızın oldukça yeterli olması gerekir. Beste yapmak ise zaten zor bir süreçtir. Bu süreç içerisinde tiyatro müziği gibi karmaşık bir işi yaparsanız, bu konunun mutlaka kompozisyon eğitimi veren kurumlarda ele alınmasının önemli olduğunu düşünüyorum.*

**Can Atilla:** *Müzik eğitimini bestecilik üzerine almadım ve dünyada besteciliğin eğitimi olmadığını düşünüyorum, bunun en güzel örneği Mozart'tır. Bestecilik öğretiminde müziğin size orkestrasyonu ile ilgili teknik bilgileri öğretilir, eserlerin teknik yapısı ve omurgası öğretilir. Ama bir bestecinin notaları nasıl sıralayarak ezgi üreteceğinin o sihirli melodiyi nasıl yazacağımızı şu anda dünya üzerinde öğretebilen bir sistem yoktur. Bu durum müzikli tiyatro besteciliği içinde aynıdır. Beyin ameliyatı yapmayı*

*öğretebilirsiniz ama bir melodinin nasıl ortaya çıkaracağını öğretemezsiniz. Keman çalmayı öğretebilirsiniz ama kemanın sesini yaratmayı öğretemezsiniz. Ama bu söylediklerim bestecilik eğitiminin olmaması gerektiği gibi algılanmamalıdır. Sadece bu işin üretim aşaması tamamen bireysel bir durumdur. Tiyatro müziği alanındaki durum daha karmaşık olabilmektedir. Bence kompozisyon eğitimi veren kurumlarda bu alanda tecrübe sahibi olan isimlerden faydalanılmalıdır.*

**Selim Atakan:** *Ben piyano üzerine eğitim aldım, benim bestecilik yönüm kendi geliştirdiğim bir özelliğimdir. Tiyatro müziği besteleme hususunun konservatuvarlarda yeterince önemsendiğini sanmıyorum. Bana göre günümüzde bestecilik eğitimi, çok yönlü bir süreç olmalı ve bu eğitim popüler müzikler, tiyatro ve sahne müziği alanlarını da kapsamalıdır.*

**Tolga Çebi:** *Bestecilik bölümlerinde tiyatro müziği besteleme üzerine bir eğitim verildiğini sanmıyorum. Oysa ki tiyatro müziği, özellikle besteci olmak isteyenler kişiler için üzerine para verip okuyamayacakları kadar kıymetli bir alandır. Tiyatro müziğinden daha iyi drama öğrenebilecekleri bir alan yoktur. Edebiyat anlamında da beslenebilecekleri daha iyi bir alan yoktur. Kısacası tiyatro müziği, bestecilik boyutunda hiçbir yerde öğrenemeyecekleri olağan üstü katkılar sunabilecek bir alandır.*

**Turgay Erdener:** *Ben bestecilik eğitimi almış ve şu anda da bestecilik eğitimi veren biri olarak şunu söyleyebilirim. Tiyatro müziği bestelemeye öğrencilik yıllarımda başladım. Kendi alanımdan beni bu hususta yönlendiren birileri olmadığı gibi caydırma çabalarıyla karşılaştım. Tiyatro müziği çoğu meslektaşımız tarafından ciddi bir çalışma alanı olarak değerlendirilmemektedir. Benim şahsi düşüncem kompozisyon bölümlerinde, sahne müziği- film müziği- tiyatro müziği gibi alanların eğitim programlarına dâhil edilmesi yönündedir.*

**Nedim Yıldız:** *Ben müzik eğitimimi bestecilik üzerine almadım. Doktora öğrenimimin tez başlığı “Çocuk Tiyatrosunda Müzik” idi. Doktora programında, Prof. Muammer Sun hocadan armoni - kontrpuan, çalgı bilgisi, çözümleme ve tiyatro müziği besteleme dersleri aldım. Benim bu konu ile ilgili düşüncem kompozisyon eğitimi içerisinde daha bütüncül bir yaklaşım sergilenerek tiyatro-sinema ve sahne müziği gibi türlerle ilgili derslerin eğitim programlarına dâhil edilmesi yönündedir.*

Bestecilik eğitimi temel müzik kuralları ve tekniklerinin öğretildiği bir süreçtir. Beste yapma işi ise son derece bireysel bir üretim sürecidir. Bestecilik alanı olarak tiyatro müziği son derece geniş bir yelpazeye sahip ve ustalık gerektiren bir iştir.

Görüşme yapılan bestecilerin ağırlıklı olarak görüşleri, bestecilik alanı olarak tiyatro müziği alanının yeterince önemsenmediği ve bu alanın bestecilik eğitimi veren kurumlarda eğitim programlarına dâhil edilmesi yönündedir.

### 3.1.2. Müzikli Tiyatroda Müzik Türü

Bu başlıkta, müzikli tiyatronun herhangi bir tür ya da üslup ile sınırlandırılabilir bir alan olup olmadığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Müzikli tiyatro doğası itibarıyla, herhangi bir zamanda geçen olayı, duyguyu, düşünceyi anlatır. Bu anlatım esnasında da müzik sanatından istifade eder. Bestecilerin bu konu ile ilgili düşünceleri şu şekildedir:

**Server Acim:** *Müzik türü, metnin gösterdiği yola göre belirlenir. Burada da oyunun geçtiği mekân, zaman, oyunun türü gibi etkenlerden yola çıkarak müzik yazarsınız. Yani sıra yönetmenin ne kurguladığı ve nasıl bir müzik istediğini anlayarak beste yapmalısınız. Müzik yazdığınız karakter nasıl biriye onun müziğini yazarsınız. Ben bu doğrultuda yazmış olduğu tiyatro müziklerinde tek sesli arabesk müziklerde yazdım, çünkü müzik yazdığım köyden şehre inen bir karakteri öyle bir rol canlandırıyor. Bu karakteri de bu türlü bir müzikle ifade edebilirsiniz. Önemli olan melodiydi armoni veya başka çoksesli unsurlar çok geri plandaydı. Gerektiğinde tek seslilik gerektiğinde de çok sesli yazabiliyorsunuz. Bu durum tamamen değişkenlik göstermektedir.*

**Babür Tongur:** *Tiyatro müziği zaten bir müzik türüdür. Tiyatro Müziği kendisi belli başına bir tür olarak oyunun ifadesine, yapısına, zamanına, mekânına, stiline göre çoklu bir besteleme alanına açılır.*

**Cem İdiz:** *Müzik türünü belirleyen en önemli unsurlar oyun metni, yazar, oyunda ki atmosfer, dönem, yöre ve oyunun yönetmenidir. Örnek olarak 18 yy Avrupa'sında geçen bir oyuna müzik yapıyorsanız o denemin ruhunu ve atmosferini yansıtan bir müzik yazmalısınız. Yine bir yerli oyuna müzik yazıyorsanız o oyunun gerektirdiği müziği yazarsınız. Daha folklorik yerli müzik türlerine yönelirsiniz. Yani burada baş unsur bestecinin kendisi değildir. Besteci oyunun gereğini yerine getirmekle yükümlüdür. Buna son olarak rejisörün yorumunu da katmak gerekir, onun planladığı atmosfer ne*

ise bu duruma göre müzik yazmalısınız. Besteci burada belirlenen unsurlar doğrultusunda kendi sentezini de katmak suretiyle beste yapar. Ama tiyatro müziğinin yelpazesi o kadar genişti ki çok farklı dönem, tür, atmosferlerde geçtiği için bestecilerin bu konuda oldukça donanımlı ve deneyimli olması gerekmektedir. Dolayısıyla, vals formundan horona, habanera formundan çiftetelliye, tango ve caz müziğine kadar uzanan çok geniş bir yelpazede müzik yazmanızı gerektiriyor. Tiyatro müziğinin belki de en keyif veren tarafı budur. Böylece besteciye müthiş bir deneyim kazandıran bir durum ortaya çıkıyor. Her türlü müzik ile ilgili bir ön araştırma yapmanız gerekiyor ve çok donanımlı bir hale geliyorsunuz. Şahsen ben örnek olarak ilk aklıma gelen Hint müziğini, Malezya müziğini bu şekilde tanıdım. Araştırmalarım doğrultusunda hem bestecilik yönüm hem de müzik kültürüm müthiş derecede gelişti.

**Kemal Günüç:** Müzikli tiyatrodaki müzik türü, oyunun geçtiği zaman, mekân ve oyunun yönetmeninin ne anlatmak istediği ile ilgili şekillenen bir durumdur. Siz besteci olarak bu durumları göz önünde bulundurmak zorundasınız. Dolayısıyla herhangi bir müzik türü ile sınırlı kalmazsınız. Caz müzikten tangoya, geleneksel müziklerimizden çağdaş müziklere kadar her tür müzik sizin çalışma alanınız içerisindedir.

**Can Atilla:** Müzikli oyunlarda müziğin türü yönetmene, oyunun türüne göre değişen bir durumdur. Mesela, *Rain Man* isimli eserim müziklerini Rock tarzında yazdım. Oyunun dönemi ve atmosferi ne tür bir müzik gerektiriyorsa onu yapmaya çalışırım. Bir diğer oyun müziğin *Macbeth*'de ise oyunun doğası gereği bir dönem müziğini günümüz bakış açısıyla ifade etmeye çalıştım.

**Selim Atakan:** Bir oyunun müzik türü ilk bakışta yönetmenin o oyunu nasıl sahneleyeceğine bağlı olarak belirlenir. Dönem oyunudur, eski zamanda yazılmış bir oyundur ama günümüze uyarlanmıştır. Satirik bir oyundur, trajedi yönü ağır basan veya büyük kalabalık sahnelerden oluşan bir efsaneyi anlatan... Müzik bu yaklaşımlara uyum gösterir. Bu aşamada yönetmenin yaklaşım çizgisine uyum gösterirken, tiyatro bir sanat olayı olduğu için, müzik de estetik ve özgün boyutlarını korumaya çalışır. Kişisel karakterlerimi kaybetmeden bu estetik çizgiyi bulmaya çalışırım. Buna ulaşabilmek için de oyun metninin içindeki öğelerin gelişmelerini açıklayan kendimce alt metinler oluştururum, müziklerimi bu alt metinlerin doğrultusunda yapmaya özen gösteririm.

**Tolga Çebi:** Kendi müziğinizi hikâyenizi değil bir başkasının hikâyesini anlatmak üzere müzik yapıyorsunuz. Bu doğrultuda oyunun tam anlaşılması dönemi, türü gibi esas

*belirleyici olan hususları iyi analiz etmek gerekmektedir. Dolayısıyla oyunun yazarı ve yönetmenin ne istediğini anlar ve o doğrultuda müzik yazarsınız.*

**Turgay Erdener:** *Tiyatroda doğal olarak sahne müziği türünde müzik yapıyorum. eğer türden kastedilen müziğin stili ise, stil ise tamamen bestecinin belirleyeceği bir durumdur. Ancak sahne eseri belirli bir döneme ait ise o zaman bestecinin kendi stili dışında çalışması “tercih edilen” olabilir.*

**Nedim Yıldız:** *Tiyatroda, sanılanın aksine belirleyici bir müzik türünden ya da türlerinden bahsetmek olanaksızdır. Her oyun kendi üslubunu hatta her besteci farklı bir eser ortaya koyar. Burada önemli olan oyunun diğer bütün yaratı süreçleri ve sonuçlarıyla bir ortaklık yaratabilmesidir. Hatta bir oyunun içinde birbiriyle ortak paydası bulunmayan müzik uygulamalarından bile söz edilebilir. Bu yüzden, kişisel beğenilerin ya da önceden yapılacak tercihlerin oyun müziklerinde etkili olduğunu ya da doğru olduğunu savunmak yerinde bir durum değildir.*

Müzikli tiyatrodaki müzik, tür ya da üslup olarak herhangi bir müzik çeşidiyle sınırlandırılmayacak bir alandır. Çünkü müzikli tiyatro her hangi bir zamanda geçen olayı, duyguyu, düşüncüyü anlatır. Burada müziğin her türlü imkânından faydalanılmasını zorunlu kılmaktadır. Tiyatro müziğinde tür, caz müziğinden tangoya, klasik müzikten halk ezgilerine varana kadar çok hemen her türde geniş bir yelpazede değerlendirilmesi gereken bir konudur. Burada besteciler anlatılacak bir konunun müziğini şarkılar, enstrümantal müziklerle ya da her ikisini de birlikte kullanarak yapılabilmektedir. Bu durum bir konuyu anlatması açısından sinema müziği ile kısmen benzerlik gösterebilmektedir.

### **3.1.3. Müzikli Tiyatroda Müziğin Rolü**

Müzik ve tiyatro sanatları birbirinden bağımsız ama tarih boyunca da birbirleriyle etkileşim halinde olmuş iki farklı sanat dalıdır. Müzik sanatı, tiyatro sanatı içinde çok farklı amaçlarla kullanılabilir. Bestecilerin, müzikli tiyatrodaki müziğin tiyatro oyununa katkısının nasıl olacağı ile ilgili görüşleri şu şekildedir:

**Server Acim:** *Müziğin rolü oyunun hangi dönem ve stil olduğuna göre değişkenlik gösterebilmektedir. Bir Bertold Brecht örneğine baktığınızda oyunun kurgusu tamamen müzik üzerine kurulu. Dolayısıyla müzik çok ön planda oyunun asli bir unsurudur.*

*Bizde de bir Haldun Taner gibi epik tiyatro örneği müziğin yine çok ön planda olduğu bir türdür. Bu tür örneklerde yönetmen doğal olarak müziği ve müzisyeni çok önemseyecektir. Bu tür oyunlarda, müzik ve tiyatral anlatım neredeyse baş başa aynı önem derecesine sahiptir. Ama bazı oyunlarda, örneğin Maxim Gorki'in bir oyununda müzik geçiş sahnelerindeki bir unsur olarak kullanılabilir. Böylelikle o dönemin ya da oyunun anlatımına destek vermek amacı ile kullanılır. Bu durumda müziğin önemi ve ağırlığı sabit değildir. Oyunu stiline, yazıldığı döneme, anlattığı hikâyeye göre çok farklı derecede öneme sahip olabilir. Burada besteci bütün bu durumları göz önüne alarak müzik yazmalıdır.*

**Babür Tongur:** *Müzik ve tiyatro birbirinden bağımsız iki bağımsız sanattır. İkisi de bir diğerinin katkısına gerek duymaz. Hiçbir sanat bir diğerinin katkısına gerek duymaz. Ama operada olduğu gibi farklı sanatları bir araya getiren sanat birleştirmeleri yapıldığında, bu cins bir sanatlar buluşmasının müzik, oyun, dans, plastik sanatlar, edebiyat öğeleri artık bir diğeri için temel öge niteliğindedir. Tiyatroyla müzik bir araya getirildiklerinde ikisi de bir diğeri için eşit derecede vazgeçilmez ifade ögesi haline gelir.*

**Cem İdiz:** *Tiyatro oyunlarında müziğin üç temel fonksiyonundan bahsedilebilir. Birincisi atmosfer müziği, ortalama katkıda bulunacağınız bir müziktir. Gerginlik, rahatlık, komiklik, korku vb. durumları ifade etmeniz gereken müziklerdir. İkicisi bağlayıcı müzikler, yani oyun metni ile seyircinin bağına kuracak müziklerdir. Zaman zaman da perde, sahne ve dekor değişiminde yönetmen ve oyunculara zaman kazandıracak müziklerdir. Üçüncüsü sahnede icra edilip söylenen müziklerdir. Şarkılı, danslı ve orkestralı müziklerdir. Bu tür daha çok müzikal diye adlandırabileceğimiz türdür. Üçüncü tür müziklerde canlı çalmak esastır. Hangi tür müzik olursa olsun atmosfere vermesi gereken katkıyı verebiliyorsa amacına hizmet eder, Sözlü müziklerde söze yardımcı olmalı ve anlamı güçlendirmeli. Kısacası müzik oyuna hizmet etmelidir.*

**Kemal Günüş:** *Müzik, oyuna hizmet etmek zorundadır diye düşünüyorum. Ne fazla öne çıkmalı ne de altında kalmalı o bütünü içinde dekor, ışık, kostüm ile beraber bütünlük sağlamalıdır.*

**Can Atilla:** *Tiyatroda müzik bir atmosfer yaratma aracıdır. Müzik aynı zamanda dekora, ışığa yardımcı olan bir tamamlayıcıdır. Çünkü müzik tamamlayıcıdır, dekoru oyuncuyu ışık düzenini görürsünüz daha görseldir. Ama müzik öyle değil mutlaka*

*tamamlayıcı olmalı ve oyuna katkı sunmalıdır. Müzik oyunda ki en güçlü psikolojik unsurdur. Eğer müziği doğru kullanırsanız bunun bir tane kazananı vardır, bu da oyunun kendisidir. Oyuncu oyuna sizde oyuncuya hizmet edersiniz bunun sonucunda ortaya bambaşka bir güç çıkar. Seyirci üzerindeki etkisi son derece farklı olur. Müzik anlatılamayanları ve hissedilmesi zor olan şeyleri ifade etmek için vardır. Ama burada dikkat edilmesi gereken en önemli nokta yazmış olduğunuz müzik oyunun önüne geçmemelidir. Yani oyuna hizmet etmeli tiyatrocuların tabiri ile rol çalmamalıdır.*

**Selim Atakan:** *Sözsüz müziğin oyun önüne çıkmaması, ancak müziğin olmaması durumunda farkın anlaşılması... Müziğin sahnede gelişen durumun altını çizmesi, seyircinin arzu edilen duygusal duruma getirilmesine yardımcı olması gibi katkıları vardır.*

**Tolga Çebi:** *Müzik, tiyatro oyununda son derece dengeli olmak zorundadır. Konuyu biraz açacak olursam olması gerekenden fazla ön plana çıkmamalıdır. Ama çıkması gereken yerde de kendisine düşen görevi yerine getirecek özellikte olmalıdır. Tiyatro oyununda rollerin bir dozu veya sınırı varsa müzikte oyunun önemli bir parçasıdır. Bunun ötesine geçecek müziğin fazlaca ön planda tutulduğu örnekler müzikli tiyatro kapsamında başarılı olamayabilir. Çünkü oyunun anlatması gereken bir konu vardır ve müzik bu anlatıma yardımcı olmakla görevlidir. Müzikli tiyatrodaki fazlalık veya abartı oyunun değerini azaltır. Ben hiç şöyle bir şey duymadım, oyun çok başarısızdı ama müzikleri harikaydı gibi bir yorum çok sıklıkla karşılaşacağımız bir şey değildir. Genelde kötü bir iş yapılmışsa kötü olarak kalır. Dolayısıyla müzik olması gerektiği kadar ön planda tutulmalıdır. Sonuçta oyunu izlemeye gelen kişi sizin müziklerinizi elbette ki dinleyecek ve bir yorumu olacaktır. Ama esas olarak sizin müziklerinizi dinlemeye değil sahnelenen oyunu izlemeye gelir.*

**Turgay Erdener:** *Tiyatro müziği, opera ya da operet gibi müziğin daha ön planda olduğu eserlerden farklıdır. Tiyatro müziğinde müzik oyunun üstüne çıkmamalı, çoğu zaman oyunun anlatmak istediği şeye destek olan bir unsur olmalıdır.*

**Nedim Yıldız:** *Oyun içindeki müzik, oyuncu, ışık, dekor kostümün görevleri gibi somut işlevlerin yanında duyuşsal olarak hazırlama, yönlendirme ve sonuçlandırma görevlerini de üstlenir. Müziğin “iyi” veya “kötü” oluşunun temelinde çok farklı işlevler yatmaktadır. Seyirci müzik konusunda beğenisini belirttiğinde aslında müziği*



*değil oyunu kavrayışına yaptığı katkıdan dolayı memnuniyetini belirtmiş olmaktadır. Ya da bu, teknik olarak böyle anlaşılmalıdır.*

Müzikli tiyatrodaki müziğin işlevi oyunun türü ile doğrudan alakalı bir durumdur. Hangi tür olursa olsun müziğin temelde oyuna hizmet etmesi gerekir. Bu yaklaşımın sergilenebilmesi ise, müzikli tiyatro alanında oldukça tecrübeli bestecilerin başarabileceği bir husustur. Tiyatro oyununda müzik genel olarak, oyunun dekoru, ışık düzeni, oyuncuyu motivasyon gibi işlevleri yerine getirir. Bunun ötesinde sözün ve oyunun anlatamadığı duyguları anlatan psikolojik bir unsurdur. Müziğin son derece dengeli ve olması, sadece gereken yerlerde ön plana çıkması oyunun başarısını etkileyen en önemli unsurlardan bir tanesidir.

### **3.1.4. Bestecilik Alanındaki Meslek Birlikleri**

Bestecilerin mesleki anlamda ürettikleri eserlerden telif ücreti alabilmeleri, bestecilik mesleğinin devam ettirebilmesi açısından son derece önemli bir konudur.

Tarihsel gelişimi içerisinde meslek birliklerine öncelikli olarak eser sahibinin, eserlerinin üçüncü kişilerce kullanımını halinde bunların kullanımından kaynaklanan hakları takip ve tahsilde tek başına yetersiz kalması sonucu ihtiyaç duyulmuştur. Günümüzde teknolojinin gelişmesiyle birlikte sınırlar ortadan kalkmakta ve artık dünyanın her yerinde eser sahibinin haklarına tecavüz mümkün hale gelmektedir. Bu nedenle birey olarak eser sahibi, hakların doğru şekilde takibinin, kullanımlarından kaynaklanan bedellerin tahsilinin ve tecavüzün etkin şekilde önlenmesinin sağlanmasında daha da yetersiz kalmaktadır (Erverdi, 2011:8).

Bu anlamıyla meslek birliklerinin kurulması, eser üreten kişilerin haklarının takibi için en etkin yöntem olarak benimsenmiştir. Türkiye’de bestecilerin eserlerinin takibi ve haklarının korunması amacıyla kurulan başlıca meslek birlikleri şunlardır. Müzik Eseri Sahipleri Meslek Birliği (MESAM), Müzik Eseri Sahipleri Grubu Meslek Birliği (MSG), Müzik Yapımcıları Meslek Birliği (MÜ-YAP), Müzik Yorumcuları Meslek Birliği (MÜYOR-BİR) ve ONK ajans. Görüşme yaptığımız bestecilerden Server Acim (MSG), Babür Tongur (MESAM), Cem İdiz (ONK ajans), Can Atilla (MESAM), Kemal Günüş (MESAM), Selim Atakan (MESAM), Tolga Çebi (MESAM), Turgay Erdener (MESAM) üyesi olduklarını belirtmişlerdir. Bestecilerden sadece Nedim Yıldız herhangi bir meslek birliğine üye değildir. Görüşme yapılan bestecilerin eserleri

üzerindeki haklarının takibi ve korunması açısından üye oldukları meslek birliklerinin bulunması, kendileri tarafından da olumlu bulunan bir yapılanmadır.

### 3.1.5. Müzikli Tiyatro Alanındaki Telif Hakları

Yukarıda belirtmiş olduğumuz meslek birlikleri, bestecilerin eserlerinden doğan her türlü haklarının korunması ve takibi ile ilgili kurulmuş olan birliklerdir. Fakat konumuz olan tiyatro müziği alanındaki telif haklarının işletilmesi yönündeki uygulamalarda son derece önemli eksiklikler vardır. Bu konuda yasal düzenlemeler her ne kadar yapılmışsa da tiyatro müziği alanında uygulamada aksaklıklar yaşandığı görülmektedir. Besteciler tiyatro müziği alanındaki telif hakları konusunda düşüncelerini şu şekilde belirtmektedirler:

**Server Acim:** *Yazmış olduğum tiyatro müziklerinden bu güne kadar herhangi bir telif ücreti almadım. Aslında ben bir tiyatroya müzik yazdığım zaman bu eser Msg'ye gidiyor. Yazmış olduğum müziklere bakıldığında özel tiyatro kapsamında sadece Levent Kırcı Oya Başar Tiyatrosu'na müzik yazdım. Ama özel tiyatrolar zaten çok zor şartlarda sahne hayatını devam ettirebildikleri için bu oyun müziklerinden telif ücreti almak mümkün değil. Devlet Tiyatrolarındaki ödeme sistemi sabittir. Dolayısıyla bağlı bulunduğumuz kurumu devreye sokarsanız, Devlet Tiyatrosu sizin müziklerinizi kullanmama kararı verir. Daha sonra kendi şartlarına uyacak başka isimlerle anlaşır. Devlet Tiyatrolarında da ne yazık ki telif yasalarını devreye sokmanız mümkün değildir. Bu gibi durumlar söz konusu olabildiği için besteciler telif haklarından faydalanamazlar. Henüz ülkemiz telif hakkı konusunda gerekli bilinç ve düzenlemelerden uzaktır. Bu konu ile ilgili var olan cezai müeyyideler uygulanmadığı için bu konuda bestecilerimiz emeklerinin karşılığını alamamaktadırlar. Bütün yasalarda olduğu gibi kâğıt üzerinde gerekli düzenlemeleri yapabilirsiniz ama uygulama mekanizmaları doğru çalışmazsa bu düzenlemelerin hiçbir anlamı kalmamaktadır.*

**Babür Tongur:** *Türkiye'de Tiyatro Müziği için kâğıdı ve lafı aşan bir telif hakkı uygulaması yoktur. Üyesi olduğum MESAM bütün sahne müziği çalışmalarında telif anlaşmalarımı sağlamakta bütün iyi niyetine karşın tümüyle işlevsiz ve çaresiz kalmıştır. İstisnalar dışında tiyatro kurumları, yöneticileri ve yazarlar tiyatro*

*bestecilerinin tiyatro müziği telif haklarını sürekli olarak sömürmektedirler, ihlal ve gasp etmektedirler. Türkiye’de seslendirilen tiyatro müziği eserlerin için telif hakları hiçbir zaman işletilmemiştir.*

**Cem İdiz:** *O kadar çok oyuna müzik yazmıştım ki bunların sadece şarkılı olanlarının 250 üzerinde olduğunu söyleyebilirim, bunların dışında fon müziği ve ara müzikleri saymıyorum. Bir arkadaşım bana şaka yollu şunu söylemişti, “bu oyunlardan hepsi değil iki veya üç tanesi yurt dışında temsil edilse ve telif hakları uygulanmış olsa sadece senin değil çocuklarının bile geleceği garanti altına alınmış olurdu. Sen muhtemelen Amerika’da ya da Avrupa’da bu işleri yapsaydın muhtemelen çok rahat bir hayat sürerdin.” demişti. Şimdi şaka yollu söylenen bu düşüncenin gerçeklik payının olduğunu düşünüyorum. Dünya sahnelerinde temsil edilen önemli oyunlardan Batı Yakasının Hikâyesi, Üç Kuruşluk Opera gibi oyunlar dünyanın neresinde sahnelenirse sahnelenen doğru yönetilen telif yasaları kapsamında bestecilerine çok büyük kazançlar sağladığı bir gerçektir. Türkiye de böyle bir anlayış maalesef yok. Türkiye de kurumların iki şekilde ödeme biçimleri var. Ağırlıklı olarak tek seferlik hizmet alımı dedikleri eseri belli bir süreliğine satın alma yoluna gidilmektedir. Süre olarak özellikle Devlet Tiyatroları 5 yıla sınırlandırmış olup bunun karşılığında size 4000- 5000 TL arası bir ücret ödemek suretiyle kullanım hakkını almaktadır. Mesele siz oyun müziğini İstanbul Devlet Tiyatrosu için yapıyorsunuz, aynı oyun İzmir Devlet Tiyatrosunda da sahnelenabiliyor. Bunun için size artı bir ödeme yapılmıyor, yani bütün sahnelerde bir defa ücret ödemek koşulu ile 4-5 yıl arası değişen sürelerde bir daha ödeme yapılmıyor. Bir diğer seçenek eğer oyun Türk oyunuyorsa yüzde almak gibi bir durum söz konusu oluyor. Devlet tiyatroları mevzuatında besteciye ayrı bir telif ödenmesi gibi bir durum söz konusu değil. Sadece oyun yazarına yüzde 40 gibi bir miktar belirlenmiştir. Böyle bir durumda besteci yazarla anlaşmak zorunda bırakılıyor. Yazar ile yüzde 10 veya yüzde 15 gibi bir miktarda anlaşıyorsanız, bu ödemeyi size kurum değil oyun yazarının kendisi yapıyor. Benim Haldun Taner ve Turgut Özakman ile olan telif anlaşmaların yüzde hesabı şeklindeydi. Bu da her oyun da mümkün olamıyor, dolayısıyla bestecilerin yaptıkları işle ilgili hak ettikleri ücretleri alabilmeleri konusunda ciddi problemler olduğunu söyleyebiliriz. Miktar olarak aldığımız ücretler yaptığımız işine karşılığı mı? Diye soracak olursanız elbette ki değil. Çoğu zaman bu işi düşük paralar karşılığı yapıyoruz. Özel tiyatrolara geldiğimizde zaten gişe kaygısı olan kurumlardır. Birçok*

*insanın da geçimini sağlamak durumunda olduklarından telif verme durumları çok daha zor oluyor. Ancak başarılı olan beğenilen bir oyunda yine düşük bir ücret verme yoluna gidiliyor. Özel tiyatroların Devlet Tiyatroları gibi sabit ödeneklerinin olmayışı bunun en önemli nedeni olarak gösterilebilir. Özel tiyatrolar da bir defa olmak üzere belli bir ücret ödemeyi daha tercih ediyorlar. Dolayısıyla oyun kaç yıl sahnelenirse sahnelenir, besteci bu işten bir daha maddi bir gelir sağlayamıyor.*

**Kemal Günüç:** *Biz bu alanda çalışan bir elin parmağını geçmeyecek kadar az sayıda emek veren bestecileriz. Müzikli tiyatro alanında telif hakları emeğimizin karşılığını alamadığımız bir konudur. En kısa zamanda bu sorunun çözülmesi gerekiyor. Sadece bu işten geçinen besteciler için çok zor bir durum.*

**Can Atilla:** *Türkiye için müziğin henüz sektör olamadığını sadece kazanç amaçlı işler yapıldığını düşünüyorum. Dolayısıyla telif konusu bir bilinç ve anlayış meselesidir. Benimde üyesi olduğum MESAM, bu ülke şartlarına göre elinden geleni yapıyor yine de uygulamada eksik olan yönleri var.*

**Selim Atakan:** *Müzikli tiyatro alanındaki telif düzenlemeleri ile ilgili etkili bir uygulamadan söz etmek mümkün değil, çünkü telif hakları konusunda yerleşmiş ve iyi çalışan kurumlar olan MESAM ve MSG'nin tiyatrolarla sağlamaya çalıştığı anlaşmalar askıda kalmıştır. Bunun en baş nedeni ise belediye gibi kurumların MESAM ve MSG gibi sivil toplum kurumlarını tanımak istememesi gelmektedir.*

**Tolga Çebi:** *Düzenlemeler mevcut, belirtmiş olduğum üzere ben de MESAM'a üyeyim fakat tiyatro müziği alanında belirlenmiş işlerliği olan bir telif söz konusu değil. Müzisyenler ve besteciler bu konuda herhangi bir ödeme alamıyorlar. Bestelemiş olduğumuz eserlerin asıl hak sahibi biz olmamıza rağmen telif ücreti alamamamız anlaşılır gibi bir durum değil. Telif hakları konusundaki aynı eksiklik sinema filmleri için yaptığımız müziklerde de devam etmektedir. Unutulmamalıdır ki ister sinema isterse tiyatro müziği olsun, eserin asıl sahipleri yazar, yönetmen ve bestecidir. Bestecinin izni olmadan bir oyunun sahnelenmesi mümkün değildir. Ama yasal düzenlemelerde müzik ya da besteciye ayrılan bir bölüm ne yazık ki mevcut değil. MESAM ve MSG tiyatro müziği ve sinema müziği üzerine yapılacak düzenlemeler ile uğraşılıyor. Umarım önümüzdeki dönemlerde bu problem aşılabacaktır.*

**Turgay Erdener:** *MESAM üyesiyim. Ancak MESAM sadece mekanik haklar (CD vb.) konusunda takipçilik yapmaktadır. Tiyatro müziği alanında telif ile ilgili etkin bir uygulama mevcut değildir. Bu konu ne yazık ki Avrupa Birliği üyelik süreci sayesinde yeni yeni ciddiye alınmaktadır.*

**Nedim Yıldız:** *Türkiye’de telif hakları ile ilgili bilinen birkaç örgüt bulunmakta lakin ben hiç birine üye değilim. Bu konudaki hakların belirlenmesinde üretkenler muhatap alınmaz. Kurumlar ya da kuruluşlar şartlarını belirler siz isterseniz şartlarını kabul ederseniz onlarla çalışırsınız. Eğer kabul etmezseniz ve onlar da sizinle çalışmak isterseniz o zaman şartlarını gözden geçirip sizin için yeni bir kalem yaratabilirler ya da özel maddeleri hayata geçirebilirler. Telif hakları konusunda yasal düzenlemeler genellikle bunların yayınlanması sırasında uygulanabilirler. Örneğin eseriniz bir yerde icra edilecekse sizden kimse izin istemeyebilir. Bunu kendinde hak görebilir. Sizin eseriniz bir bölümünü kendisine aitmiş gibi alıp işleyebilir ya da kendine mal edebilir. Siz bunu fark edip yargı yoluyla hakkınızı aramazsanız hiçbir şey elde edemezsiniz. Örneğin meslek birlikleri sizin eseriniz için kendilerine yatırılan kullanım ücretlerinin bir kısmını size belirli aralıklar öderler. Bunun dışında sizin eserlerinizin takibini yapmazlar.*

Görüldüğü üzere tiyatro müziği alanında telif hakları ile ilgili sağlıklı bir düzenlemenin olduğunu söylemek mümkün değildir. Besteciler bu konuda temel olarak üç yöntemi takip edebilmektedirler.

- İlk yöntem devlet tarafından ödeneği olan Devlet Tiyatroları için geçerlidir. Devlet Tiyatroları, oyun için yazılan müziklerin beş yıl süre ile kullanım haklarının satın alınması şeklinde gerçekleştirilmektedir. Besteciye bir defaya mahsus olmak koşulu ile belli bir miktar ödeme yapılmaktadır. Bu ödenmeden sonra besteci başka herhangi bir maddi talepte bulunamamaktadır.
- İkinci yöntem özel tiyatroları ilgilendiren bir durumdur. Özel tiyatro ile yapacağınız anlaşma sonucu genellikle tatmin edici olmaktan uzak bir ödeme yapılması söz konusudur. Devlet tarafından ödeneği bulunamayan özel tiyatrolar için müzikli oyun sahnelemek çoğu zaman bestecilerin maddi olarak özverili tutumları sayesinde gerçekleşebilmektedir.
- Üçüncü yöntem ise bağlı bulunduğunuz meslek birliği aracılığıyla var olan yasal düzenlemeleri uygulamaya sokmak şeklinde olabilir. Ama bu uygulamaya ne Devlet

Tiyatroları ne de özel tiyatrolar olumlu bakmamaktadır. Çünkü her temsil başına besteciye para ödenmesi gibi bir durum söz konusudur. Besteciler böyle bir uygulamayı devreye sokacak olurlarsa tiyatrolar kendi şartlarına uyacak başka bestecilerle çalışma yöntemini seçebilir veya var olan telif hakları kapsamı dışında kalabilecek anonim eserlerden faydalanabilir. Üçüncü yöntem tiyatrolar için daha büyük bütçeler ödenmesi gibi bir sonuç doğuracağından, besteciler genellikle meslek birliklerini bu işin dışında tutmayı tercih etmektedirler.

### 3.2. Ülkemizde Müzikli Tiyatro Üzerine Değerlendirmeler

#### 3.2.1. Müzikli Tiyatronun Sahnelenmesi

Müzikli tiyatro oyununun sahnelenmesinde iki temel yol izlenebilmektedir. Bunlardan ilki oyun müziklerinin sahnede canlı seslendirilmesi, ikincisi ise önceden yapılacak ses kayıtlarının oyun esnasında kullanılması şeklindedir. Bu iki seçenekte oyunun özelliği ve maddi imkânlar doğrultusunda tercih edilebilir. Bestecilerin bu konu ile ilgili düşünceleri şu şekildedir:

**Server Acım:** *Bu konuda benim tercihim canlı seslendirilmesi yönündedir. Ne yazık ki bu durum çoğu zaman bizim elimizde olamıyor. Maddi imkânsızlıklar tiyatro müziğinin canlı seslendirilmesinin önündeki en büyük engellerden birisidir. Bir diğer önemli unsur çalıştığınız tiyatrodaki müzisyenlerin ve oyuncuların müzik birikimidir. Besteciye bu anlamda sınırlayan durumlar olduğu için bazen kayıt kullanmak zorunluluğu oluşuyor. Bu durumda da oyunun müziklerini banttan kayıt olarak veriyoruz. Ama kayıt kullanmanın da başka riskleri var. Çünkü oyuncular bu bant kaydından gelen müziğe ne derecede adapte olabiliyorlar. Kayıt kullanılan oyunlarda herhangi bir hata yapılırsa bunun geri dönüş şansı yok, çünkü ancak canlı performanslarda yapılabilecek anlık müdahale gibi şansınız ortadan kalkmış oluyor.*

**Babür Tongur:** *Tiyatro sadece canlı oynanabilir, tiyatro müziği de buna bağlı olarak sadece canlı çalınabilir, söylenebilir. Tiyatro ve müzik ikisi de sahnede seyircinin önünde sadece o zamanda ve o mekânda bizzat yapılan sanatlardır, sahnede bu yüzden böylesine güçlü bir şekilde buluşurlar. Bu iki sanattan her ikisinin de söz konusu olabilmemesinin ilk koşulu seyirciye bizzat o anda orada bulunan oyuncu ve müzikçi*

tarafından sunulmasıdır. Canlı seslendirilmenin dışında bir müzik performansı, bir tiyatro performansı, ne de tiyatro müziği performansı söz konusu bile olamaz.

**Cem İdiz:** Müzikli tiyatro eserlerimin mümkünse canlı seslendirilmesini tercih ediyorum. Ama her zaman mümkün olamayabiliyor. En başta gelen sebebi ise tiyatroların maddi yetersizlikleridir. Banttan seslendirmenin belli dezavantajları vardır. Oyuncular bu duruma uyum sağlamakta güçlük çekebiliyorlar. Ayrıca banttan müzik verme bana daha soğuk bir ifadeymiş gibi geliyor. Çok sıcak bulmuyorum ve yazdığınız müzik etkisinde bir düşünüş söz konusu olabiliyor. Ben hiçbir zaman bu tür müziklerin banttan çalınması taraftarı değilim, ben de seyirciyi kaldırıyormuşuz gibi bir izlenim uyandırıyor. Bazen zorunlu olarak bu yöntemi kullandığım olmuştur. Ama seyircinin karşısına müzikli oyun diye çıkıyorsak seyirci bu müziği ve orkestrayı canlı olarak görmelidir. Son olarak bazı modern çağ oyunlarda yönetmen canlı değil banttan müzik isteyebiliyor. Bu durum oyunun nasıl yorumlanacağı ve müzik yazdığınız tiyatronun maddi imkânlarıyla ilgili bir konudur.

**Kemal Günüş:** Müzikli tiyatro eserlerimin canlı veya kayıttan seslendirilmesi oyuna göre değişiyor. Bunun kararını yönetmenle beraber veriyoruz. Canlı müzikler genelde devlet tiyatrolarında olabiliyor özel tiyatrolarda maddi şartlar öne çıkıyor. Canlı müzik her zaman tercihimdir. Bazı oyunlarda elektronik sesler kullanmak gerekiyor o zaman bilgisayar ortamında çalışmam gerekiyor.

**Can Atilla:** Oyun sahnelenirken canlı seslendirme imkânı var ise bu doğrultuda hareket ederim ve ona göre müzik yazarım. Sahnede istenilen nitelikte bu işi başarma imkânınız varsa doğal olarak tercih edilmesi gereken şey canlı seslendirmek olmalıdır. Burada önemli olan eseri seslendirecek gurubun müzik birikimleridir. Canlı seslendirme işi tam anlamıyla yapılamıyorsa yapmamak daha tercih edilmesi gereken bir durumdur. Bu olanaklara sahip değilsem kendim stüdyo ortamının imkânlarını kullanarak bu ihtiyacı karşılarım.

**Selim Atakan:** Fiziksel ve de maddi şartlara bağlı olarak bu dijital ortamdan büyük senfonik orkestra uygulamalarına kadar giden bir yelpaze içerisinde çalışıyorum. Burada “maliyet/etki” prensibini iyi değerlendirmek gerekiyor, küçük bir sahnede ve de az bir seyirciyle buluşacak bir oyuna hem maddi, hem de insan gücü olarak çok fazla harcama yapmak mantıklı bir yaklaşım değildir. Orkestralı bir müzikli oyun her zaman

*çok pahalı bir prodüksiyondur. Ödenekli bir tiyatrodan veya başka bir kurumda, ayrıca oyun başına gider oluşturmayan bir orkestranın var olması durumunda bile bu böyle kabul edilmelidir. İdeal olanı, doğal olarak daha güzel olanı müzik ve şanın sahnede canlı olarak icra edilmesidir. Bunun için eşlik eden orkestranın olması, bu orkestranın ses düzenine sahip olması. Şarkı söyleyenlerin seslerinin seyirciye ulaşması için sahnede kullanılabilen mikrofonlarının olması. Ses düzenini kontrol eden ses teknisyeninin tiyatro ve müzikal deneyiminin olması, sürekli değişen yerleşim parametrelerine göre mikrofonların birbirleriyle ve de genel ses sistemi ile istenmeyen etkileşimlere girmesinden korunmak için önlemler alınması gerekmektedir.*

**Tolga Çebi:** *Ne yazık ki çoğunlukla canlı seslendirilmiyor. Canlı seslendirme konusunda sadece İstanbul değil bizim ülkemizin genel bir sorunu var. Müziğin bu boyutunda kendimizi çok güçlü sanmamıza rağmen, maalesef biraz yetersiz durumdayız. Canlı prodüksiyon yapmak tiyatrolar için çok masraflı bir iştir. Bu duruma şöyle bakabiliriz, Devlet Tiyatrolarında çok uygun bir ücret vererek izlemeye giden kişiler özel tiyatrolara o kadar kolay gidemeyebiliyor. Dolayısıyla özel tiyatrolar bu anlamda çok daha şanssız durumdadır. Devlet Tiyatroları bütçeleri olduğu için kâr amacı gütmeyen müzikli tiyatro sahneleyebiliyorlar. Özel tiyatrolar için ise müzisyenlere fazladan önenmesi gereken bir masraf çıkıyor. Burada devletin de bir hatası var. Tiyatroyu desteklemek Devlet Tiyatroları'nda biletini 1 TL yapmak manasına geliyorsa bu bence çok doğru bir yaklaşım olmuyor. Eğer tiyatroya halkın ilgisini artırmak için bir şeyler yapmak amaçlanıyorsa, özel tiyatrolar da desteklenmelidir. Devlet Tiyatroları'na daha fazla oyuncu alıp bilet fiyatlarını düşürmek bir çözüm olmasa gerek. Devlet Tiyatrolarına daha az oyuncu alın ve oraya harcayacağınız bütçeyi özel tiyatroların gelişimi için harcayın. Böylelikle hem daha kaliteli işler yapılır hem de genel olarak müzikli tiyatroların maliyet yükü azaltılmış olur.*

**Turgay Erdener:** *Sahne müziklerimin kayıtlar vasıtasıyla seslendirilmesine hiçbir zaman izin vermek istemem. Canlı seslendirmede sorumluluk eseri sahneleyen topluluğundur, ancak seslendirilmenin nitelikli yapılması bakımından konuya şahsen de duyarlı olup iyi seslendirilmesine destek veririm, kötü seslendirileceğini düşündüğüm bir durumla karşılaşırsam, seslendirmeye izin verilmemesi seçeneğini aklımdan uzak tutmam.*



**Nedim Yıldız:** *Müzikli tiyatro eserlerimin şayet gereği gibi icra edilemeyecekse, örneğin olması gereken şartlar sağlanamıyorsa, ya da icra acemice yapılacaksa bunu tercih etmem. O zaman kayıtlı müzik kullanılmasını öneririm. Fakat müzikleri yazıldığı gibi icra edilebilecekse oyun içinde canlı seslendirilmesini tercih etmekteyim. Diğer yandan kimi zaman da oyun içinde canlı icra edilebilsin diye var olan olanaklara göre müzik yazdığım da olmuştur.*

Görüşme yapılan besteciler, müzikli tiyatro oyunlarının canlı müzik eşliğinde sahnelenmesi gerektiği konusunda hemfikirlidir. Aslında tiyatro oyunu doğası gereği nasıl canlı sahneleniyorsa tiyatro müziğinin de canlı seslendirilmesi tercih edilmelidir. Ama bestecilerinde belirttiği üzere müzikli tiyatro maliyetli bir iştir. Dolayısıyla oyun müziklerinin canlı seslendirilebilmesi çoğu zaman maddi olanaklarla bağlantılıdır. Ses kayıtlarının kullanılması bazen başvuru ama riskleri olan bir yöntemdir. Çünkü eserin sahnelenmesinde kullanılan kayıtların kalitesi çoğu zaman istenilen düzeyde olamayabilir ve eserin genel başarısını olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Ayrıca ses kaydı kullanmak oyunun sahnelenmesi esnasında yaşanabilecek olası aksaklıklara da anında müdahale etme gibi bir imkânı ortadan kaldırmaktadır.

### **3.2.1.1. Tiyatro Oyuncularının Müzik Birikimleri**

Müzikli tiyatro oyunların sahnelenmesinde en önemli unsurlardan bir tanesi de, bu oyunlarda görev alacak tiyatro oyuncularının müzik alanındaki bilgileridir. Müzikli tiyatro oyununun sahnelenmesinde oyuncuların müzik birikimleri oyunun başarıyla sahnelenmesi için belki de en önemli unsurdur. Oransay, müzikli tiyatro oyunlarında görev alacak kişilerin özelliklerini şu şekilde belirtmektedir: “Opera, operet ve balet gibi musikili sahne eserlerinde görev alacak yorumcu sanatçıların köklü bir musiki geçmiş olması zorunluluğu açıktır. Musiki ile konuşma tiyatrosu arasında kalan pek çok özel birkaç türde görev alacak sanatçıların da tiyatro yeteneği gelişmiş musikici, ya da musiki yeteneği gelişmiş tiyatrocunun olması gerekmektedir” (Oransay, 1976, s. 149).

Müzik sanatı ile tiyatro sanatının bir araya gelmesi ile meydana gelen müzikli tiyatro, oyunculuk açısından olduğu kadar müzik anlamında da oldukça iyi bir altyapı gerektirmektedir. Görüşme yaptığımız besteciler bu konu ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedirler:

**Server Acim:** Genel anlamıyla baktığımızda benim tiyatro müziği yazdığım dönemleri değerlendirecek olursam, müzik birikimi iyi olan tiyatro oyuncularının sayısı yeterli değil. Bu anlamda kendini geliştirmiş olan istisnai oyuncular elbette ki vardır. Ama geneli düşündüğümüz zaman müzik birikimi konusunda oyuncuların ve yönetmenlerin çok büyük eksik yönlerinin olduğunu söyleyebilirim. Dolayısıyla oyuncuların büyük bir kısmı müzikli yapımlar da ben şarkı söyleyemiyorum diyerek bu tür işlerde görev almak istemezler.

**Babür Tongur:** Gerçek bir tiyatro eğitimi aynı zamanda yeterli tiyatro müziği eğitimi sağlayan bir programı da içerir. Türkiye'deki tiyatro eğitim programları müzik eğitimi bakımından gelişme çabası içindedirler.

**Cem İdiz:** Oyuncuların müzik alanındaki birikimleri ciddi bir müzik eğitimi almamış olmalarından dolayı çoğu zaman yetersiz olabiliyor. Bu işi başarabilen oyuncular kendi doğal yetenekleri çerçevesinde başarılı oluyorlar. Bende belli bir dönem Mimar Sinan ve Eskişehir Anadolu Üniversitesi tiyatro bölümlerinde bu müzik dersi verdim. Haftada 2 saatlik bir müzik eğitimi ile oyuncularda belli becerileri kazandırmak mümkün olamıyor. Ben bu dersleri daha işlevsel hale getirmek için tiyatrodaki müzik başlığında bir değişikliğe gitmiştim. Bu anlamda Türk ve dünya tiyatrosunda sahnelenen önemli müzikli oyunların şarkılarının ders materyali olarak kullanıyordum. Müzikle ilgili öğretmek istediğim konuları bu şarkılar aracılığı ile çalıştırıyordum. Bu sayede şarkı söyleme deneyimi kazanmalarına yardımcı olduğumu düşünüyorum.

**Kemal Günüş:** Oyuncuların genelde şarkılı danslı oyunlarda çok zorlandıklarını görüyoruz. Oyunculuk eğitimi programlarında müzik eğitimi gerçekten çok ihmal edilen bir boyut olarak karşımıza çıkmaktadır. Bazı oyuncular yetenekleri ve özel çalışmaları doğrultusunda kendilerini yetiştirebiliyor, ama bu genelde istisnai bir durumdan ibarettir. Oyuncuların müzik alanındaki yetersizlikleri nedeniyle birçok oyunda oyuncunun durumuna göre müziklerimi değiştirmek zorunda kalmışım.

**Can Atilla:** Oyuncuların müzik birikimleri çok değişkenlik gösterebiliyor, oyuncuların kendi işleri ve entelektüel birikimleri ile doğru orantılı bir durum. Her türlü oyunculuk özelliğini kendisinde birleştirebilen kendini işine adanmış ve sürekli gelişim içinde olan oyuncular ne yazık ki sayı olarak son derece azdır. Müzik birikimi de bu özelliklerin bir boyutunu oluşturmaktadır. Bazı oyuncular tiyatroyu bir yaşam biçimi olarak görür ve

*başarılı olurlar, bazıları ise devlet memuru zihniyeti ile bu işi yapmaya çalışır ve 657 sayılı kanun çerçevesinde tiyatroyu sadece bir iş olarak görürler. Dolayısıyla devlet memuru anlayışıyla oyuncu olmak için gereken birikimlere sahip olamazsınız. Bu tür oyuncuların müzik birikimi de ne yazık ki çok sınırlıdır. İyi oyuncuların sanatla ilgili görüşleri daha bütüncül bir yaklaşım sergiler, sanatın her boyutu ile ilgili geniş bir bakış açısına sahiptirler. Bence sanatla ilgili gelinebilecek en doğru noktada bu olmalıdır.*

**Selim Atakan:** *Maalesef bu soruya yanıtım çok parlak olmayacak. Uzun bir süredir, belki de tiyatro eğitiminin başından bu yana oyunculuk eğitimi veren okullardaki müzik eğitimini hem yanlış, hem de yetersiz buluyorum. Bu yetersizliğin bence en baş nedeni performans sanatı dallarının birbirinden çok ayrı tutulması ve her bir dalın kendine özgü eğitim kurallarının olması. Oyunculuk okulunda oyunlar, tiratlar, fonetik, duygu, ritim çalışılırken bir oyuncunun çok sıklıkla müzikli bir oyunda şarkı söyleyeceği, hatta bir enstrüman çalması gerekeceği gerçeği hiç düşünülüyor. Hem oyunculukta, hem de müzikte duyduğunu doğru duyan bir kulak gerekmede, bunu geliştirecek hiç bir modern teknik kullanılmamaktadır. Bir opera sanatçısının klasik tarzda şarkı söyleme teknikleri üzerinde o denli durulurken oyunculuk açısından modern kavramlar, tiyatro teknikleri es geçiliyor. Oyunculuk eğitimi yapan okullarda verilen müzik eğitimi son derece sıkıcı, daha çok teorik ağırlıklı olup oyuncuların müzikten daha çok soğumalarını sağlıyor. İlkokulda, eskiden mandolin dersi verilir, müziğe yeteneği olan çocukların dışında herkes baskıya dayanamayıp müzikten ilelebet soğurdu. Artık okullarda müzik eğitimi nerdeyse hiç verilmediği için müziğe karşı “agnostik” (algısız, duyarsız) yetişiyor çocuklarımız.*

**Tolga Çebi:** *Bu durum bakıldığında çok değişkenlik gösterebilen bir eğitim meselesidir. Bazı yıllar mezun olan tiyatro oyuncuları çok iyi olabiliyor ama bunun tam tersi de mevcut. Genel olarak istisnalar dışında çok iyi bir müzik eğitim sürecinden geçtiklerini söyleyemem. Buna rağmen elimizde müzik ve tiyatro işini yürütebilecek oyuncu sayısına sahibiz. Bu durum biraz da kişisel bir durumdur. Oyuncuların da bedenini, sesini kullanabilmesi gerekiyor. Çok iyi şarkı okuması gerekmez ama şarkıyı çok iyi anlatabilmesi gereklidir. Aynı zamanda müzisyenlerde tiyatro alanında belli bir oranda bilgi sahibi olmalı. Dolayısıyla müzikli tiyatro gibi bir sanat alanından bahsedeceksek, sanatları daha bütüncül bir bakış açısıyla ele almamız gerekmektedir.*

**Turgay Erdener:** *Genellikle üniversitelerin tiyatro bölümüne öğrenci alımında tahminimce müzik kulağının payı çok düşük olduğundan, ne kadar iyi bir eğitim verilirse verilsin, başarılı olmak bireysel bir durum olmakta.*

**Nedim Yıldız:** *Tiyatro Tarihi ve Teorisi, Dramatik Yazarlık ve Oyunculuk Dalları olan bir okulda çalışıyorum 26 yıldır. Yukarıdaki derslerin bir kısmı sadece oyunculuk dalı programında yer almaktadır. İlk iki yıl haftada 2 saat bireysel adı altında toplu (10-12 kişi) şan dersi; İlk iki yıl solfej ve ritim eğitimi adı altında haftada 2 saat bir başka ders; son iki yıl da müzikli oyunlar ve müzikaller adı altında haftada iki saatlik bir başka ders bulunmaktadır. Bunun dışında haftada 4 saat olmak üzere seçimli bir oyunda müzik dersi bulunmaktadır ki müzikli oyun çalışılacağı zaman sadece o oyuna ait müziklerin hazırlanması amacıyla açılmaktadır. Enstrüman dersi uzun zaman önce uygulamaya kondu fakat gereklerini yerine getirmek konusunda zorlanıldığı için kaldırıldı. Eğer öğrenciler, tiyatro programlarına müzikal açıdan hazırlıklı ve donanımlı gelmiyorlarsa, mevcut programlarla bu donanımı sağlamaları güç görünüyor. Zira programa kabul sınavlarındaki müzikal yeteneklerinin ölçüldüğü sınav sonuçları belirli oranda belirleyici olabiliyor. Yani müzikal duyarlılık konusunda olağandan çok düşük bir öğrenci programa dâhil olabiliyor.*

Müzik birikimi bir tiyatro oyuncusunun sadece müzikli oyunlar için sahip olması gereken bir özellik değildir. Tiyatro oyuncusunun müzik ile ilgili birikimi yalnız müzik yapmaya değil aynı zamanda oyun içerisinde söylediği kelimeleri de daha doğru ve etkili bir şekilde kullanmasına yardımcı olur. Tiyatro oyuncusu; ritim, dans ve sesini kullanma gibi beceriler için mutlaka müziğe ihtiyaç duyar. Dolayısıyla tiyatro oyuncusunun müzikli olmayan oyunlarda bile müzik birikimine ihtiyacı vardır. Sahnede düzgün-anlaşılır konuşabilme (diksiyon), dans edebilme, doğru şarkı söyleyebilme ve hatta çalgı çalabilme gibi becerilerin hepsini müzik eğitimi sayesinde daha doğru ve etkili gerçekleştirebilir. Tiyatro eğitimi kapsamında müzik eğitiminin dâhil edilmediği bir programda ideal oyuncu profilinin yetiştirilemeyeceği bir gerçektir. Besteciler, oyuncuların müzik alanındaki yetersizlikleri nedeniyle yazdıkları eserlerde değişiklik yapma yoluna gidebilmektedirler. Bu nedenle tiyatro eğitiminde bütüncül eğitim programlarının uygulanması ve müzik eğitiminin önemsenmesi müzikli tiyatro alanında yapılacak çalışmaların daha nitelikli olmasında yardımcı olacaktır.

### 3.2.1.2. Müzikli Tiyatroda Müzisyen

Müzikli tiyatro oyunlarının sahnelenmesinde önemli olan unsurlardan biri de, oyunda görev alacak olan müzisyenleridir. Müzikli oyunun sahnelenmesinde müzikler, ister canlı olarak seslendirilsin isterse ses kayıt kullanılsın, her şekilde müzisyene ihtiyaç vardır. Bu bakımdan bestecilerin müzikli tiyatro için yazdıkları eserin başarısı, oyuncuların müzik becerilerinin yanı sıra, bu müzikleri seslendiren müzisyen topluluğunun niteliği ile oldukça alâkalıdır. Bestecilerin bu müzikli tiyatrodaki görev yapan müzisyenlerle ilgili düşünceleri şu şekildedir:

**Can Atilla:** *Müzikli oyunlarda görev alan müzisyenler bizim en önemli yardımcılarımızdır. Müzisyenlerin müzik bilgisinin yanı sıra tiyatro kültürü gelişmiş kişilerden oluşması oyunun başarısı için hayati önem taşımaktadır. Biz nasıl bir müzik yazarsak yazalım kâğıt üzerindeki müzik seslendirilemediği zaman bir anlam içermez. Zaten müzikli tiyatro doğası gereği icracıları olan oyuncular, müzisyenler ve seyircilerle anlam kazanan bir sanattır.*

**Server Acim:** *Tiyatro müziği alanında çalışan icracılarında son derece donanımlı olması gerekmektedir. Yani tiyatro müziği çalacak müzisyenlerin son derece disiplinli prova ve turne gibi durumlara adapte olabilmesi gerekir. Başka bir özellik olarak müzikleri seslendirecek kişilerin, müziğin hemen her türü ile ilgili tecrübe sahibi olması çok yönlü bir bakış açısına sahip olması gerekmektedir. Caz müziğinden tangoya, arabesk müzikten halay havasına varana kadar her türlü müziği icra edebilecek tecrübeye sahip olmalıdır. Bu anlamıyla başka bir istihdam alanı daha çıkıyor. Tiyatroların müzikli tiyatro oyunlarında müzikleri seslendirecek donanımlı müzisyenlere de ihtiyacı var. Çünkü bu alanda icracılık amatörlerin yapacağı bir iş değil tam tersine çok yönlü profesyonel müzisyenlere ihtiyaç vardır.*

**Babür Tongur:** *Tiyatroda müziklerimi oyunculara ve çalgıcılara kendim çalıştırmayı tercih ediyorum. Bu bir yazarın kendi oyununun rejisörlüğünü yapmasına benziyor. Ama bu farklı coğrafyalarda yapılan performanslarda müziklerimi içeren her prodüksiyona ulaşmam mümkün olmuyor. O zaman tiyatro müziklerimi başka bir orkestra şefi, müzik direktörü ya da korrepetitör çalıştırıyor. Burada da müzisyenlerin tecrübeli olması son derece önemli bir durumdur.*

**Cem İdiz:** *Müzikli oyun sahnelemek istiyorsak buna uygun altyapımızın olması gerekir. Bu kapsamda çalıştığımız müzisyenler müzikli tiyatronun sahnelenmesinde en önemli unsurlardan birisidir. Müzikli tiyatrodaki görev alan müzisyenler eserimizi emanet ettiğiniz kişilerdir. Yazmış olduğunuz eseri en iyi anlaması gerekenler müzisyenlerdir. Çünkü oyunun ilk sahneleneceği ana kadar besteci, müzisyenler ve oyuncular dâhil herkesi çalıştırabilir. Sonrasında yazmış olduğunuz eseri müzisyenlere emanet edersiniz. Uzun süre hem müzisyenleri hem oyuncularını yıllar kendim çalıştırdım. Ama son zamanlarda genç nesil müzisyenler geliyor ve bunlar içinde asistan edindiğim isimler mevcut. İlk zamanlar bu da bana tecrübe kazandıran ve hoşuma giden bir yöntemdi. Artık bazen kendim çalıştırmaya gidebiliyorum ama çoğu zaman asistanlarım yardımıyla bu ihtiyacı karşılıyorum. Ama son aşamada kontrol etmek amacıyla bir defada olsa yapılan işi görmeyi tercih etmekteyim. O yüzden müzisyenler, bizim her şekilde en önemli yardımcılarımızdır.*

**Kemal Günüş:** *Müzikli tiyatrodaki müzisyenler son derece önemlidir. Eserlerim sahnelenirken müzisyenlerden farklı bir öneri geldiğinde onu değerlendirip kullanmayı çok seviyorum. Eserlerimin canlı seslendirildiği performanslarda duruma senfoni veya opera orkestralarından yardım alabiliyorum. Eğer yerel sazlar kullanacaksam Kültür Bakanlığı ve TRT sanatçılarından istifade ediyorum. Ama oyun taşrada bir yerde seslendirilecekse profesyonel müzisyenler bulmak biraz daha zor oluyor.*

**Selim Atakan:** *Müzikli oyun sahnelemek pahalı bir iştir. Bu anlamıyla çalıştığınız tiyatro, müzisyenlerin maliyetini finanse edebilmesi gerekmektedir. Büyük şehirlerde nitelikli orkestralar kurmak mümkün olabiliyor ama taşrada bir oyun sahneleyecekseniz müzisyen konusu ciddi bir problem oluşturabilir.*

Bestecilerden Nedim Yıldız, Turgay Erdener ve Tolga Çebi, bir müzikli tiyatro eseri sahnelenecekse, ilkesel olarak bu topluluğa müzikleri çalıştıracak bir kişinin olması gerektiğini savunmaktadırlar. Sahnelenecek oyunda bestecinin sadece müziğin daha iyi anlaşılmasına destek vermesi gerektiği, bunun dışında sorumluluğun eseri seslendirecek olan topluluğa ait olduğunu belirtmektedirler. Müzikli tiyatro oyunlarında görev alan müzisyenlerin, çok değişik müzik türlerine hâkim olmaları bir zorunluluk teşkil etmektedir. Çünkü bir müzikli oyun içerisinde çok farklı türlerde müziklerin icrası söz konusudur. Dolayısıyla müzikli tiyatro oyunlarında görev alan müzisyenler geniş bir müzik kültürüne sahip olmaları büyük bir öneme sahiptir. Ayrıca müzikli tiyatrodaki

görev yapan müzisyenlerin, belli bir oranda oyunculuk ve tiyatro üzerine birikim sahibi olması çok büyük bir avantaj olacaktır. Bazı durumlarda yönetmenler müzisyenleri sadece müzikleri icra ile sınırlandırmayıp, oyunda rol almaları şeklinde de görevlendirebilmektedir.

### 3.2.2. Müzikli Tiyatroda Yazar ve Yönetmen

Tiyatro sanatının en önemli unsurlarından birisi yazar diğeri de yazarın yazdığı oyunu yorumlayan yönetmendir. Müzikli tiyatro oyunları için de bu durum aynı şekilde düşünülmelidir. Bu durumda besteci kendi başına hareket eden bir unsur değildir. Müzikli tiyatro için yazılacak müzikler, yönetmenin istediği yorumu ortaya koyacak nitelikte olmalıdır. Müzikli tiyatro, yönetmen, yazar ve bestecinin ortak çalışması sonucunda ortaya çıkan kolektif bir üründür. Görüşme yapılan besteciler bu konu ile ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklamaktadırlar:

**Server Acim:** *Müzikli tiyatro oyunlarında beste yaparken kesinlikle fikir almanız lazım çünkü siz kendi müziğinizi değil bir konu ya da bir olayın müziğini yazıyorsunuzdur. Dolayısıyla yönetmen bu durumda en önemli kişi konumundadır. Bir tiyatro müziği yazdığınızda yönetmenin beğenisi ve onayını almanız gerekir. Burada sıklıkla karşılaşılan problemlerden bir tanesi yönetmenlerin müzik konusundaki bilgi eksikliğidir. Yönetmen dediğimiz kişi sonuçta oyunun her şeyinden sorumludur. Fakat genellikle istedikleri müziğin ne olduğunu ve türünü anlatmakta çok büyük güçlükler çekiyorlar. Kısacası aynı dili konuşmuyoruz. Müzik terminolojine hâkim değiller, genel müzik kültürü açısından donanımları istenilen düzeyde değil. Bu durum da doğal olarak bestecinin işini zorlaştırmaktadır. Gerek tiyatro gerekse sinema yönetmenlerinin mutlaka müzik kültürü konusunda eğitilmeleri gerekiyor. Eğitimin içeriğinde hem Avrupa müzik kültürü hem de bizim kendi müziklerimiz konusunda eğitilmeleri gerekiyor.*

**Cem İdiz:** *Müzikli tiyatro eserlerine müzik yazarken oyunun anlaşılması için fikir alışverişinde bulunduğunuz bir süreçtir. Çünkü tiyatro toplu bir sanat dalıdır. Tek başınıza yaptığınız bir sanat dalı değildir. Tiyatro içerisinde birçok farklı disiplinleri barındıran bir sanattır. Ben bir keman konçertosu yazacak olsam kimseye danışma gibi bir ihtiyacım olmaz. Konçertoyu besteler ve bir keman sanatçısına yorumlaması için*

*götürürüm. Oysaki tiyatro müziğinde bir şeye katkıda bulunuyorsunuz. Bestecinin içinde bulunduğu bir süreçten bahsediyoruz. Başta yazara, anlatılan konuya, sahneleyen yönetmen ve oyunculara katkıda bulunuyorsunuz. Bütün bunlar birleştiğinde zaten bu iletişimi kurmak zorundasınız. Aslında sahneye konulan bir oyunun baş sahibi yazarın yanı sıra oyunun yönetmenidir. Dolayısıyla sizde kendi önerilerinizi sunar ve müziklerinizle oyunun başarısı için katkı sağlarsınız.*

**Cam Atilla:** *Mutlaka ortak akıl çerçevesinde hareket ederim. Bu anlamda yazar ve yönetmen ile iletişim her şeyi belirler. Ben bu anlamda tanıdığım isimlerle çalışmayı tercih edenlerdenim. Tercih ettiğim yönetmenler müziğin nasıl olması gerektiği ile ilgili entelektüel birikimi olan tecrübeli isimlerdir. İşi bilmeyen yönetmenlerle müzikli tiyatronun başarılı olma şansı çok azdır. Böyle bir durumda yönetmen, besteci ve müzisyenle aynı dili konuşamazlar. Eğer tecrübeli yetkin isimlerle çalışırsanız işiniz çok kolaylaşır ve arkasından başarı kediliğinden gelir. Yönetmenle oyunu başarısı için neler yapılması gerektiğini konuşursunuz. Zaten bu esnada yönetmen size nasıl bir müzik olması gerektiğini anlatıyordur. Eğer siz yönetmeni anlayabiliyorsanız, herşey doğru şekilde ilerler ve oyunun kaderini paylaşmaya başlarsınız.*

**Babür Tongur:** *Tiyatro ve sinema müziği bestelerken, tüm yaratıcı kadro ile birlikte yoğun iletişim halinde çalışırım, mümkünse yazarla görüşürüm, yönetmenle bütün yaratı sürecinde birlikte çalışırım, ayrıca çalışmalara etkin olarak katılıyorsa dramaturgla da çalışırım, ayrıca ışık, dekor, kostüm çalışmalarını tasarım aşamasından sahneye ulaşına kadar yakından gözlemlerim. Ayrıca her oyuncunun özelliklerini tek tek gözlemlerim. Şarkı bestelerken her şarkıyı özel olarak onu söyleyen oyuncuya, o oyuncunun oyuncu olarak sahip olduğu kişisel özelliklere ve rolünün yorumlama özelliklerine göre bestelerim. Kısacası müzikli tiyatro bestecinin yönetmen yazar vb. ile ortaklaşa ortaya koyduğu bir üründür.*

**Turgay Erdener:** *Kaçınılmaz olarak bilhassa oyunun yönetmeniyle uzlaşmak durumundasınız. Sahnede yaratmak istediği durumu çok iyi bilmelisiniz. Sizin yazmış olduğunuz müzik yönetmenin istediği durumu yansıtmaya yardımcı olur, bu anlamıyla tiyatro müziği ortak çalışmanın bir ürünü olarak karşımıza çıkar.*



**Kemal Günüç:** *Müzikli tiyatrodan en çok yönetmen ile ortak bir çalışma yürütürsünüz. Yönetmenin oyunu kurgularken kafasındaki planladığı durumu anlatır bana anlatır ben de bunların doğrultusunda müziği yapmaya başlarım.*

**Nedim Yıldız:** *Tiyatro dediğimiz metnin ilk cümlesinden başlayıp, sahnede oyunu izleyen seyircinin salonu terk ettikten sonra oyunun üzerinde bıraktığı etkinin sürdüğü ana kadar devam eden bir uzun süreçtir. Bu nedenle büyük bir özen ve paylaşım gerektirir. Yani sadece yaratıcı ve uygulayıcı kişilerin yapabildikleri ile sınırlı değildir. Onların bir sentezini ve bu sentezden doğacak yeni bir ürünü kapsar. Bu nedenle oyunu metni derinlemesine ve yatay olarak iyi anlayıp-kavramak, ona uygun araçları yerinde saptamak ve bunları etkili kullanmak gerekir. Yönetmenin önemli ve belirleyici bir ağırlığı olmakla birlikte, her yaratım sürecinde yapılacak katkılar da oyunun tamamlanmışlık sürecini daha iyiye götürebilecektir.*

**Selim Atakan:** *Oyun tasarlanırken muhakkak yönetmen ile birlikte ön yaratıcı çalışmalar yapmak gerekir. Bunun sonunda çalışmalarımızı biraz daha aynı yönde yoğunlaştırma olanağı doğar. Bu çalışmalarda değişik görüşler çerçevesinde bazen besteci olarak yönetmeni etkileyip oyunun sahnelenmesinde değişiklik yapılabilir. Yani karşılıklı bir iletişim söz konusudur.*

**Tolga Çebi:** *Anlatılan konunun müzik kurgusunu yapıyoruz. Tiyatro müziği besteleyen kişi, yönetmenin, yazarın oyunun döneminin ne istediğinin müzikteki karşılığını araştırır ve o doğrultuda müzik besteler. Oyun müziğinin türünü belirlerken provaları takip etmek yönetmenle diyalog halinde bulunmak bu işin en önemli boyutlarıdır. Müzikli tiyatro oyunlarında yönetmen, besteci, sahne görevlileri ve oyuncuların bir arada olduğu ön çalışmalar mutlaka yapılmalı ve sanat yönetmenlerine çok büyük sorumluluk düşüyor. Oyundaki her şey yönetmenle doğrudan ilişkilidir.*

Bestecilerinde belirttiği üzere müzikli tiyatro ortak bir çalışma ile sahnelenen bir sanattır. Bu anlamda bestecinin en yoğun iletişime geçtiği kişi yönetmendir. Burada müzikli tiyatro sahneleyecek yönetmenin besteci ile aynı dili konuşuyor olması kaçınılmaz bir zorunluluktur. Yani yönetmenlerin müzik kültürü olan ve besteciye ne istediğini anlatabilen kişiler olması gerekmektedir. Oyunun yazarı eğer yaşıyorsa bu sürece dâhil olur ama birinci sorumluluk yönetmene aittir. Aslında ortaya çıkan müzikli

oyunun ilk sahibi yönetmenidir. Bu bağlamda besteci, ortak çalışmanın bir ürünü olan müzikli tiyatroya destek veren unsurlardan birisi olarak değerlendirilebilir.

### 3. 2. 3. Müzikli Tiyatro Alanındaki Arşiv Çalışmaları

Türkiye’de tiyatro müziği alanında arşiv çalışmalarının son derece yetersiz ve eksik olduğu bir başka önemli konudur. Araştırmamız esnasında geçmişte yazılmış olan oyun müzikleri ile ilgili sağlıklı bir arşiv çalışmasının yapılmadığını görmekteyiz. Geçmişte yazılmış olan müzikli oyunların nota ve ses kayıtlarına ulaşmak bu alanda çalışan ya da araştırma yapan kişilerin karşılaştığı önemli bir güçlüktür. Bazı eserlerle ilgili hiç arşiv çalışması yapılmamış bazıları ise tam olarak muhafaza edilememiştir. Bunun için Tanzimat ve Meşrutiyet tiyatrolarına kadar uzanan bir süreç değerlendirilmiş ama Cumhuriyet Dönemi’nde dahi eserlerin muhafaza edilmediği gözlemlenmiştir. Eserlerin büyük bir çoğunluğu bestecilerin kendilerinde bile mevcut değildir. Müzikli tiyatro alanında sadece *Devlet Tiyatroları Belgelik* biriminin çalışma yaptığını gözlemlemiş bulunmaktayız. 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri kapsamındaki yasa çerçevesinde Devlet Tiyatroları’nın yaptığı arşiv çalışmasının araştırmacılar dâhil hiç kimseye açılmaması nedeniyle bu arşivin niteliği konusunda fikir sahibi değiliz. Sadece görüşme yapılan besteciler Devlet Tiyatroları Arşivi’ne oyun için besteledikleri müziklerin notalarını ve ses kayıtlarını teslim ettiklerini belirtmişlerdir. Bu ses kayıtlarının niteliği çoğu zaman profesyonel değildir.

Ülkemizde bugüne kadar yapılması gereken geç kalınmış önemli çalışmalardan biriside nota yayıncılığıdır. Nota basımının eksikliği Cumhuriyet Dönemi’nin ilk zamanlarından beri önemsenmemiş bir konudur. Türk bestecilerinin önde gelen sıkıntılarında biri eserlerin telif ve basımı konularıdır. Notalarının basılmaması nedeni ile bestelenen birçok eser ya tamamen kaybolmuş ya da eksik günümüze ulaşabilmiştir. Belli girişimler olmasına rağmen Türk bestecilerinin miras bıraktıkları eserlerinin büyük bir çoğunluğunu basamamışlar ve teliflerini alamamışlardır. Çoğu eserimiz ulusal ve uluslararası kütüphanelerde yer alamamış ve seslendirilememiştir. Birçok eser el yazmasından kopya edilerek ve oldukça zarar görerek günümüze ulaşmıştır. İcracılar Türk bestecilerinin eserlerini edinmekte zorluk çekmiş ve bulunamayan eserlerin seslendirilmesi ve kayıt altına alınmasını imkânsız kılmıştır.

Besteci Tolga Çebi arşiv konusunda yaptığı kişisel çalışmalarını şu şekilde açıklamaktadır: *Eserlerin profesyonel stüdyolarda kayıt altına alınması çok önemlidir. Ben kendi çabalarımla bu zamana kadar yapmış olduğum tiyatro müziklerini 2 CD'lik albüm olarak çıkardım. Ayrıca Haluk Bilginer'inde rol aldığı ve İngiltere dâhil yurt içinde de sahnelenen 7 Şekspir müzikalinin DVD kaydını yaptık. Bu anlamda gerekli maddi imkân ve donanımına sahip olduğum için kendimi daha şanslı görüyorum. Ne yazık ki genel olarak tiyatro müziklerinin ya amatör kayıtları yapılıyor ya da hiç ses kaydı yapılmıyor. Tiyatro müziklerinin notalarının basımı ve arşivlenmesi bestecilerin bu alandaki işini oldukça zorlaştırmaktadır.*

Cem İdiz, arşiv konusunu şöyle değerlendirmektedir: *Benim yazmış olduğun eserlerimin hemen hepsini son zamanlarda kendi çabalarım doğrultusunda arşivlemeye çalışıyorum. Ama bu başka bir uzmanlık alanı, ileriki dönemde bu eserlerime ne olur bilemiyorum. Zira bizden önceki kuşak besteciler bu konuda oldukça şanssızlar, eserleri ya kaybolmuş ya da yasal varisleri tarafından muhafaza edilememiştir. Bu konunun ayrıntılı bir şekilde ele alınıp değerlendirilmesinde çok fayda görüyorum. Zira Türk tiyatrosu bu anlamda birçok müzikli tiyatro eserini notaları olmadığı için icra edemiyor veya aynı oyuna yeni müzikler yazma yoluna gidiliyor. Server Acim'in müzik alanında yapılması gereken arşiv çalışmaları ile ilgili düşünceleri şu şekildedir: *Biz ne yazık ki arşiv çalışmaları yapma hususunda çok becerikli bir millet değiliz. Ancak özel belli şirket ya da kurumların bu konu üzerinde sınırlı çalışmaları olduğunu söyleyebilirim. Ama arşiv oluşturma bilinci bizde bir devlet politikası haline gelmemiştir. Oysaki arşivcilik çok önemli toplum bilincini, kültür hafızasını temsil eden bir uzmanlık alanıdır. Arşivcilik ortak bir akılla başarılabilir bir iştir. Bu sayede hem müzik tarihimiz hem de müzikli tiyatro tarihimiz ve bestecilerinin ileriki dönemlerde tanınması ve ne tür işler yaptığının anlaşılması açısından arşiv çalışmaları önemsenmesi gerekir.* Arşiv oluşturma bilinci sadece tiyatro müziği alanında değil, üretilen her türlü müzik eserinin çoğaltılması anlamında karşılaşılan bir problemdir. Dünyada ki örneklerine bakıldığında nota basımı son derece gelişmiş bir sektördür. Ticari açıdan da hem besteciye hem de yayınlayan firmalara ciddi gelir sağlamaktadır. Yurtdışında nota basımı ve çoğaltılması konusunda nota basımevleri oldukça etkin olmakla beraber, başarılı olan müzikaller dâhil her türlü eser mutlaka nota olarak basılmaktadır. Nota yayıncılığının yaygınlaşması, sağlıklı bir arşiv çalışması yapabilmek için zorunluluk teşkil etmektedir.*

## 4. BÖLÜM

### SONUÇLAR

#### 4.1. Geleneksel Türk Tiyatrosunda Müzikli Oyunlara İlişkin Sonuçlar

Geleneksel tiyatro oyunlarında, Türk müziğinin kendine özgü zenginlikleri ve çeşitliliğinden yararlanarak, çok geniş bir repertuvar oluşturacak derecede eserler verildiği sonucuna ulaşılmıştır. Anonim eserlerin yanı sıra, kullanılan müzikler geleneksel tiyatro oyunlarında karşımıza çıkan hayali karakterlere göre şekillenmiş besteleri de içerisinde barındırmaktadır. Geleneksel tiyatro türlerimiz olan gölge oyunu, karagöz, orta oyunu, tulûat tiyatrosu her zaman müzik eşliğinde sahnelenmiştir. Ayrıca bugün karagöz müziği, orta oyunu müziği, tulûat tiyatrosu müziği olarak nitelendirebileceğimiz kavramlardan bahsetmemiz mümkündür. Geleneksel Türk tiyatrosu; Türk müziğinin hemen her türünde çok çeşitli makam dizileri ve değişik formlarda sözlü ve sözsüz (enstrümantal) örneklerin kullanıldığı çok zengin bir repertuvara sahiptir. Geleneksel tiyatro oyunlarımızda müzik, oyunun vazgeçilmez unsurlardan birisidir. Dönemleri içerisinde bu türlerin hepsi Türk toplumunun popüler eğlence hayatının vazgeçilmez birer parçası olmuş, halkın yanı sıra saray ve çevresinin de rağbet gösterdiği eğlence türleridir. Türk müziğinin zenginliklerini içinde barındıran bu oyunlar, toplumumuzun müzikli tiyatro ile bağlantısının Batılılaşma hareketlerinden çok önce olduğunun ispatı niteliğindedir.

#### 4.2. Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosunda Müzikli Oyunlara İlişkin Sonuçlar

Tanzimat Dönemi, Batılılaşma hareketleriyle birlikte müzik ve dolayısıyla sahne sanatlarımızda batılı anlamda ilk müzikli oyunların üretildiği dönem olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Başlangıçta Avrupa'dan gelen topluluklar ve azınlıkların sergilediği opera ve operet türü eserler, zaman içerisinde Türk bestecileri tarafından da benimsenmiştir. Batılılaşma sürecinin müzik alanındaki bir yansıması, dönemin askeri müzik topluluğu olan Muzikay-ı Hümayun'dur. Muzikay-ı Hümayun askeri bir müzik topluluğu olmanın yanı sıra dönemin müzik anlayışını doğrudan etkilemiş bir kurumdur. Sadece askeri bir bando topluluğu olarak değerlendirilmeyeceğimiz Muzikay-ı Hümayun, verdikleri konserlerde döneminin önemli opera ve operet parçalarını da seslendirmişlerdir. Bu kurumda görev alan Donizetti ve Guatelli gibi yabancı uzmanlar, Osmanlı müzik kültüründe batılı bir anlayışın yerleşmesine öncülük etmişlerdir. Tanzimat Dönemi'de yazılan müzikli oyunlara ağırlıklı olarak operet adı verilmiştir.

Tanzimat Dönemi bestecileri olarak karşımıza çıkan Çuhacıyan ve Kemani Haydar Bey, müzikli tiyatronun batılı anlamda ilk önemli örneklerini bestelemişlerdir. Ayrıca Naum Efendi ve Güllü Agop'a tiyatro alanında verilen imtiyazlar döneminin en kapsamlı tiyatro yönetmelikleri niteliğindedir. Müzikli tiyatro alanında Türkçe operet ve opera sahneleyebilme kapsamında ilk resmi imtiyaz bu dönemde besteci Dikran Çuhacıyan'a verilmiştir. Çuhacıyan'ın bestelediği Arif'in Hilesi isimli oyun, tiyatro ve müzik tarihimizde seslendirilen ilk çok sesli Türk operetidir. Yine bu dönemde yazılmış olan müziklerini Kemani Ali Haydar Bey'in yazdığı Pembe Kız opereti Türk bir besteci tarafından tek sesli müzik geleneğimizin benimsendiği ilk Türk operetidir. Tanzimat döneminin önemli entelektüellerinden Ahmet Midhat Efendinin yazdığı *Zeybekler*, *Çengi* gibi hikâye kitapları, Haydar Bey ve Lavtacı Hristo'nun besteleriyle operet olarak adlandırılan döneminin önemli müzikli oyunları arasındadır.

### **4.3. Meşrutiyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Müzikli Oyunlara İlişkin Sonuçlar**

Meşrutiyet Dönemi tiyatrosuna bakıldığında Tanzimat Dönemi'nde sahnelenen oyunların bu dönemde de kendisine yer bulduğunu görmekteyiz. Meşrutiyet Dönemi müzikli tiyatro açısından kendi repertuarını oluşturacak kadar esere sahiptir. Meşrutiyet Dönemi'nde yetişmiş, geleneksel müziklerimizin önemli temsilcilerinden Muallim İsmail Hakkı Bey, Leon Hancıyan, Kaptanzâde Ali Rıza Bey, Udi Fahri Kopuz, Dr. Suphi Ezgi, Muhlis Sabahattin gibi isimler özellikle operet türünde eserler vermişlerdir. Bu eserlerin isimleri her ne kadar operet olarak adlandırılmış olsa da, aslında tek sesli geleneksel müzik anlayışının benimsendiği ve ince saz heyeti eşliğinde

sahnelenen müzikli şarkılı oyunlardır. Bu dönemin en önemli oyun yazarı Musahipzâde Celal'in hemen hemen bütün oyunları Türk musikisi eşliğinde sahnelenmiş operet adı verilen şarkılı oyunlardır. Meşrutiyet Dönemi tek sesli operet örneklerinin yanı sıra batılı anlamda bestelenen opera örneklerinin de karşımıza çıktığı bir dönemdir. Celal Esad'ın Victor Radeglia ile birlikte ortaya koydukları Şaban Operası ve Halide Edip'in Kenan Çobanları isimli oyunu Vedi Sabra Bey'in müzikleriyle opera olarak sahnelenmiştir. Celal Esad'ın Şaban Operası Viyana'da yapılan temsili ve aldığı olumlu eleştirileri ile yurt dışında sahnelenen ilk opera olarak karşımıza çıkmaktadır.

#### **4.4. Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Müzikli Oyunlara İlişkin Sonuçlar**

Cumhuriyet'in ilânı ile müzik alanında daha akademik bir yapılanmaya gidilmiş Osmanlı'dan devralınan Darülelhan ve Darülbedayi gibi eğitim kurumları isim değiştirerek faaliyetlerine devam etmişlerdir. 1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi dönemin ilk akademik eğitim veren eğitim kurumudur. Daha sonra müzik ve tiyatro alanında kurulan Ankara Devlet Konservatuarı'nın ve Tatbikat Sahnesi kurulacak olan Devlet Tiyatrolarının hazırlığı niteliği taşımaktadır. İstanbul'da kurulan İstanbul Belediye Konservatuarı, Darülelhan'ın devamı niteliği taşımaktadır. İlerleyen süreçte İstanbul Belediye Konservatuarı, İstanbul Üniversitesi'ne bağlanarak İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı adını almıştır. Ankara ve İstanbul'da kurulan bu konservatuarlar, müzikli tiyatro kapsamında çalışmalar yapan bestecilerin önemli bir kısmının müzik eğitimi eğitim aldığı kurumlardır. Ankara ve İstanbul'da müzik ve sahne sanatları ilgili yapılan çalışmalar tiyatromuza yeni bir anlayış getirmiş, katkısı büyük olmuştur. Ayrıca bu dönemde yetişen oyun yazarları yazdıkları oyunlarda daha sosyal ve siyasal konuları da işlemeye başlamışlardır. Kendisinden önce gelen tiyatro oyunlarını da repertuarına katan Cumhuriyet Dönemi, kendi repertuarını oluşturmuş hemen her konu tiyatro sahnesinde kendisine yer bulmuştur. Bu oyunların önemli bir kısmı müzikle sahnelendiği için müzikli tiyatro kapsamında değerlendirilmektedir.

Cumhuriyet Dönemi'nde yetişen besteciler müzikli tiyatro türünde oldukça önemli eserler bestelemişlerdir. Çalışmamızda müzikli tiyatro alanında eserleriyle öne çıkan 19 besteci tespit edilmiştir. Bu besteciler Cemal Reşit Rey, Muhlis Sabahattin Ezgi, Sabahattin Kalender, Nevit Kodallı, Yalçın Tura, Muammer Sun, Turgay Erdener, Cem İdiz, Server Acim, Atilla Özdemiroğlu, Timur Selçuk, Melih Kibar, Selim Atakan,

Babür Tongur, Tolga Çebi, Can Atilla, Nedim Yıldız, Sarper Özsan, Kemal Günüş şeklinde.

Araştırma kapsamında dokuz besteciyle yapılan görüşmeler doğrultusunda şu sonuçlara ulaşılmıştır.

#### **4.4.1. Bestecilik Alanı Olarak Tiyatro Müziği Besteciliği**

İlk olarak karşımıza çıkan temel konulardan birisi, müzikli tiyatronun bestecilik açısından ciddi bir çalışma alanı olarak görülmemesidir. Bu alanda çalışan bestecilerin kendi çabaları ile müzikli tiyatro türüne yöneldiği ve sistemli bir eğitimin olmadığı görülmektedir. Konservatuarların bestecilik bölümlerinde müzikli tiyatro ve sahne müziği alanını da içine alan bir eğitim programının düzenlenmesi bu alanda çalışmalar yapacak bestecilerin yetişmesine katkı sunacaktır. Bestecilik eğitimi alan öğrencilerin istedikleri alanda uzmanlaşmalarını sağlayacak bir yaklaşımın daha faydalı olacağı düşünülmektedir.

#### **4.4.2. Müzikli Tiyatroda Müzik Türü**

Müzikli tiyatro müzik türü; oyunun konusu, geçtiği zaman, oyundaki karakterler gibi hususlar doğrultusunda şekillenen bir konudur. Dolayısıyla müzikli tiyatro herhangi bir müzik türü veya üslubu ile sınırlandırılmayacak bir alandır.

#### **4.4.3. Müzikli Tiyatroda Müziğin Rolü**

Müzikli tiyatrodaki müziğin rolü, besteciler açısından ustalıkla değerlendirilmesi gereken bir konudur. Burada dikkat edilmesi gereken konu müziğin her zaman oyuna hizmet ediyor olmasıdır. Burada müziğin olması gerektiği kadar ön planda tutulması yani tiyatrocuların tabiri ile rol çalmaması, oyunun başarısı açısından son derece önemlidir.

#### **4.4.4. Meslek Birlikleri**

Bestecilik alanındaki meslek birlikleri, bestecilerin eserlerinden doğan haklarının korunması açısından son derece önemsedığımız bir konudur. Günümüzde bestecilik alanında birtakım eksiklikleri olmasında rağmen MESAM, MSG, MÜ-YAP, MÜYO-

BİR, ONK ajans gibi önemli meslek birlikleri kurulmuştur. Görüşme yapılan bestecilerin hemen hepsinin bestecilik alanında bir meslek birliğine üye olması, ürettikleri eserlerden doğan haklarının korunabilmesi için olumlu bulduğumuz bir gelişmedir.

#### **4.4.5. Telif Hakları**

Bir diğer önemli konu ise müzikli tiyatro alanındaki telif hakları konusudur. Telif hakları sadece müzikli tiyatro kapsamında değil genel anlamda bestecilerin karşılaştığı bir problemdir. Üretilen eserlerin mutlaka yasal güvence altına alınması hem besteciye hem de o müziği kullanan kişileri koruyan bir mekanizmadır. Müzik eserleri ve bu kapsamda değerlendirilen müzikli tiyatro besteleri ile ilgili telif yasalarının işletilmesi, bestecilerin yazdıkları eserlerden doğan haklarının korunmasını sağlayacaktır. Günümüzde bestecilik alanında kurulan meslek birliklerinin, müzikli tiyatro için yazılan müziklerle ilgili telif haklarının takibi konusunda yetersiz olduğunu söyleyebiliriz.

#### **4.4.6. Müzikli Tiyatro Oyununun Sahnelenmesi**

Müzikli tiyatro oyunlarında, yazılan müziklerin iki şekilde sahnelenmesinden söz edilebilir. Birincisi kurulacak bir orkestra ile canlı performans olarak sahnelenmesi, ikicisi ise daha önceden kaydedilen ses kayıtlarının kullanılması şeklindedir. Bestecilerin bu konu ile ilgili tercihleri müziklerin canlı seslendirilmesi şeklindedir. Kayıt kullanılan durumlar daha çok maddi ödeneği olmayan özel tiyatrolar için geçerlidir. Müzikli tiyatro oyunlarının temsil edilmesi maddi anlamda oldukça maliyetli bir iştir. Kültür Bakanlığı'nın, başta ödeneği olmayan özel tiyatrolar ve devlete bağlı tiyatro kurumlarına daha fazla maddi destek vermesi, müzikli tiyatro oyunlarının da müziklerin canlı sahnelenmesine katkı sağlayacaktır.

#### **4.4.7. Oyuncuların Yetiştirilmesi ve Müzik Birikimleri**

Müzikli tiyatro oyunlarında görev alacak tiyatro oyuncularının yetiştirilmesi konusu bir diğer önemli başlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda tiyatro eğitimi veren konservatuvarlar ve güzel sanatlar fakültelerinin yeniden yapılandırılması gerekmektedir. Müzikli tiyatronun ayrı bir alan olarak değerlendirilmesi ve seçilecek



öğrenci adaylarının tiyatro yeteneğinin yanı sıra müzik alanında ki yeterliliklerini de göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Konservatuarların bestecilik bölümlerinde olduğu gibi bu tiyatro eğitimi verilen bölümlerde de müzikal tiyatro kapsamında bir bölüm ya da anabilim dalı oluşturulabilir. Ayrıca tiyatro bölümünde eğitim alan tüm öğrencilerin müzik eğitimi önemsenmeli ve ders saatleri bu doğrultuda düzenlenmelidir. Unutulmaması gereken bir diğer nokta müzik birikimi her tür tiyatro oyununda oyuncunun başarısını ve temsil yeteneğini etkileyen bir unsurdur. Ritim algısı, şarkı söyleme, dans edebilme hatta çalgı çalabilme gibi becerilerin yanı sıra müzik eğitimi kapsamında verilecek diksiyon (güzel ve etkili konuşma) derslerinin oldukça faydalı olabileceği düşünülmektedir.

#### **4.4.8. Müzikli Tiyatroda Müzisyen**

Müzikli tiyatro oyunlarında görev alacak müzisyenlerin istihdamı yine bu oyunların sergilenmesinde karşılaşılan önemli bir problemdir. Bu kapsamda özellikle Devlet Tiyatrosu bulunan bölgeler ele alınarak bölge tiyatro orkestralarının kurulması profesyonel anlamda müzisyen ihtiyacını karşılamaya çözüm olabilir. Unutulmamalıdır ki müzikli tiyatro oyunlarında görev alacak müzisyenler de özel bir eğitim sürecinden geçerek bu oyunlarda görev alacak donanıma sahip olmalıdır. Çünkü müzikli tiyatro oyunları herhangi bir müzik türüyle sınırlı bir sanat dalı değil her müziğin türünün seslendirildiği bir türdür. Müzisyenler, hem oyunun temsilinde hem de müziklerin oyunculara çalıştırılması süreçlerinde besteci ve yönetmene oldukça yardımcı olabilir.

#### **4.4.9. Müzikli Tiyatroda Yönetmen**

Müzikli tiyatro oyunlarında yönetmen oyunun nasıl yorumlanacağı ve müziklerin hangi doğrultuda yazılacağı konusunda belirleyici olan en önemli isimdir. Bu nedenle müzikli tiyatro oyunu sahneleyecek yönetmenlerin müzik kültürü açısından kendisini yetiştirmiş kişiler olması besteciler ile kuracağı iletişim açısından son derece önemlidir.

#### **4.4.10. Arşiv Çalışmaları**

Ülkemizde eksikliği hissedilen önemli konulardan biriside müzik alanındaki yapılması gereken arşiv çalışmalarının yetersizliğidir. Çalışmamız esnasında yazılmış olan müzikli

tiyatro eserleri ile ilgili arşiv çalışmalarının yetersiz olduğu gözlemlenmiştir. Sağlıklı bir arşiv çalışması yapabilmek için öncelikli olarak nota basım sektörünün gelişmesi bir zorunluluk teşkil etmektedir. Nota yayıncılığının besteciler, icracılar ve arşiv çalışmaları açısından sağlayacağı pek çok fayda vardır. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz:

- Eserlerin kaybolmamasına,
- Eserlerin kütüphaneler, kitapevleri ve sanal ortamlarda temin edilebilmesine,
- Besteci ve eserlerinin uluslararası alanda temsiline kolaylık sağlamasına,
- Eser teliflerinin hak sahiplerine ulaşmasına,
- Eserlerin ve bestecilerin tanıtımına,
- Yazılan eserlerin icra edilebilir olmasına,
- Bestecilerin yeni eserler üretip maddi anlamda getiri elde etmesine katkıları vardır.

Bu anlamda yapılabilecek en sağlıklı çözüm devlet ve özel sektör bünyesinde sadece nota basımı ile ilgilenecek birimlerin kurulmasıdır. Müzik eserleri kapsamında özellikle müzikli tiyatro eserlerinin basımı ve çoğaltılması bu eserlerin muhafazası ve seslendirilebiliyor olması açısından son derece önemlidir. Ayrıca telif haklarının korunabilmesi ve eserlerin kayıt altına alınabilmesi için de nota yayıncılığına ihtiyaç vardır. Tiyatro müziği eserlerinin daha geniş kitlelere ulaşması için teknolojik imkânlardan faydalanarak eserlerin ses ve görüntü kayıtlarının alınması, hem besteci hem de oyunlarda görev alan kişilerin tanıtımı açısından da önemlidir.

Son olarak dünyadaki örneklerine bakıldığında, müzikli tiyatro oldukça önemsenen bir tür olduğu karşımıza çıkmaktadır. Ülkemizde bu alanda eksiklikler olmasına rağmen çok başarılı çalışmalar yapıldığı da unutulmamalıdır. Müzikli tiyatro alanında yukarıda belirtmiş olduğumuz konular üzerinde yapılacak iyileştirmelerin müzikli tiyatro alanında yazılacak yeni eserlerin üretimine, sahnelenecek oyunların uluslararası ve ulusal temsilinde başarılarımızı oldukça olumlu yönde etkileyeceği düşünülmektedir.

## KAYNAKLAR

- Acim, Server. (2003). “Bestecilik ve Eğitimi” (*Cumhuriyetimizin 80. Kuruluş Yılında Müzik Sempozyumu*, 30-32 Ekim 2003), Bildiriler, PegemA Yayıncılık, Malatya 2003, s.283.
- Akalın, Ş. H. (2011). *Türkçe Sözlük* (11. Baskı). içinde. (1818, 2383). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü* (4. Basım). içinde. (64, 619). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- And, M. (1961). “Eski Türk Kuklası”. *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergisi*, 13, 2.
- And, M. (1964). “Tulûatçılar ve Kantocular Üzerine Notlar I”. *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergisi*, 24, 36- 38.
- And, M. (1969). “Tulûatçılar ve Kantocular Üzerine Notlar III”. *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergisi*, 44, 32.
- And, Metin. (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu* (1. Basım). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- And, Metin. (1970). *100 Soruda Türk Tiyatrosu* (1. Basım). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- And, Metin. (1971). *Meşrutiyet Döneminde Türk Tiyatrosu 1908- 1923*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, M. (1972). “Bir Tanzimat Opereti Penbe Kız” *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 3, 1.
- And, Metin. (1972). *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839- 1908*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, Metin. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- And, Metin. (1983). *Atatürk ve Tiyatro* (1. Basım). Ankara: Maya Matbaacılık Yayıncılık Limited Şirketi.
- And, Metin. (1989). *Türkiye’de İtalyan Sahnesi- İtalyan Sahnesinde Türkiye*. İstanbul: Metis Yayınları.
- And, Metin. (2011). *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatrosu Tarihi*. (5. Basım) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Andaç, Feridun. (1997). *Aydınlanmanın Işığında Sanat İnsanlarımız Timur Selçuk*. İstanbul: İde Yayınları.
- Andak, S. (1964). “Keşanlı Ali Destanı.” *Cumhuriyet Gazetesi*, 06.04.1964, 5.
- Antep, E. (2015). *Türk Bestecileri Eser Kataloğu*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Aracı, Emre. (2010). *Naum Tiyatrosu 19. Yüzyıl İstanbul’unun İtalyan Operası* (1. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aracı, E. (2003). “Giuseppe Donizetti Osmanlı Saray’ında Lavanten Bir Hayat I” *Andante*, 4, 61-62
- Aracı, Emre. (2014). *Donizetti Paşa Osmanlı Sarayında Bir İtalyan Maestrosu*. (2. Baskı) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arpad, B. (1947). “Muhlis Sabahattin Hayatı ve Eserleri”. *Türk Tiyatrosu Dergisi*, 203, 3.
- Arpad, Burhan. (1962). *İlk Gece Tiyatro Tenkitleri*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Arpad, Burhan. (1964). *Operet 8 Tablo*. İstanbul: İzlem Yayınları.
- Arpad, Burhan. (2001). *Perde Arkası*. İstanbul: Doğan Kitapçılık A.Ş.
- Arseven, C. E. (1947). *Muhlis Sabahattin ve Sahne Musikimiz*. İstanbul: Horoz Basımevi.
- Arseven, C. E. (1993). *Sanat ve Siyaset Hatırlarım*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arseven, C. E. (1994). *Sanat Ansiklopedisi* 4. Cilt. (5. Basım) içinde. (1994). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Arslan, F. ve O. Levendoğlu Öner, (2009). “Celal Esad Arseven’in Musiki Çalışmaları Üstüne” *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 182, 219-240.
- Aristoteles. (2010). *Poetika*. (Çev. İsmail Tunalı) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Atakan. S. (2006). “Muhlis Sabahattin’in Ayşe Opereti Müzikal”. *Bağımsız Tiyatro Dergisi*, 1, 8.
- Ataman, A. M. (1947). *Musiki Tarihi* (2. Basım) Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

- Ayas, Güneş. (2014). *Mûsiki İnkılâbının Sosyolojisi Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim* (1. Basım). İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Aydın, M. B. (2004). *Âlem-i Mûsikî (Çeviriyazım ve İnceleme)*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilimdalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir.
- Aydoğan, A. (1991). *1904.1985 Cemal Reşit Rey*. İstanbul: Mergraf Basımevi.
- Aytaş, Gıyasettin. (2010). *Tanzimatta Tiyatro Edebiyatı*. (2. Basım). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Baronyan, A. (2013). *Tiyatro*. (Çev. İsmail Dönmez, Sinan Bülbül). İstanbul:Dörtbudak Yayınları.
- Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA)*, Dosya:B2, Fon Kodu: 30.1.0.0 Yer No:40.241.4.
- Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA)*, Dosya:5. Büro, Fon Kodu: 490.1.0.0 Yer No: 968.746.2.
- Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi (BCA)*, Dosya:150-21, Fon Kodu: 30..18.1.1 Yer No: 26.61..12.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA)*, Dosya:18, Fon Kodu: İ.ŞD. (İrade-Şura-yı Devlet Evrakı). Gömlek No:777.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA)*, Dosya:41, Fon Kodu: İ.HR.. (İrade Hariciye). Gömlek No:1915.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA)*, Dosya:80, Fon Kodu: A.}DVN (Sadaret Amedi Kalemi). Gömlek No:33.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA)*, Dosya:58, Fon Kodu: MF.MKT. (Maarif Nezareti Mektubi Kalemi.) Gömlek No:119.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA)*, Dosya:111, Fon Kodu: A.}DVN. (Sadaret Divan Kalemi Evrakı.) Gömlek No:22.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA)*, Dosya:147, Fon Kodu: C..SM.. (Cevdet Saray). Gömlek No:7373.

- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA)*, Dosya:478, Fon Kodu: İ.MVL (İrâde- Meclis-i Vâlâ). Gömlek No:21655.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA)*, Dosya:501, Fon Kodu: ŞD. (Şura-yı Devlet Evrakı). Gömlek No:3.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA)*, Dosya:517, Fon Kodu: İ.DH (İrade Dahiliye). Gömlek No:35179.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA)*, Dosya:519, Fon Kodu: İ.DH (İrade Dahiliye). Gömlek No:35330.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA)*, Dosya:977, Fon Kodu: İ.DH (İrade Dahiliye). Gömlek No:77186.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA)*, Dosya:1154, Fon Kodu: MF.MKT (Maarif Nezareti Muktubi Kalemî). Gömlek No:5.
- Baydar, E. K. (2010). “Osmanlıda Görevli İki İtalyan Müzisyen: Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli” *Journal of World of Turks*, Vol.2, No:1, 288
- Bengi, D. ve Ç. Öztürk. (2011). *Yapı Kredi Afife Jale Ödülleri 1997-2010* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Buttanrı, Müzeyyen. (2011). *Çeşitli Yönleriyle Tiyatro* (1. Baskı). Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi Basımevi.
- Cumhuriyet’e Selam. (1998) Ankara Üniversitesi D.T.C.F. Tiyatro Bölümü 2. Bölüm Gösteri Özel Sayısı, s.20.
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi* (1. Baskı) içinde. (148, 305) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Çalışlar, A. (2004). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü* (3.Baskı) içinde. (57, 207). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Danişmend, İ. H. (1999). “Eski Osmanlılarda Tiyatro ve Opera”. *Musiki Mecmuası*, 465, 40.
- Durgun, Şenol. (2005). *Türkiye’de Devletçi Gelenek ve Müzik*. Ankara: Alter Yayıncılık.

- Ersel, H., D. Kocaoğlu ve A. Pınar. (2014). 100. *Doğum Yılında Cemal Reşit Rey*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Erverdi, Z. (2011) *Eser Sahipleri Meslek Birlikleri İle Üyeleri Arasındaki İlişki - Müzik Meslek Birlikleri Üzerinden Bir Değerlendirme*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Fuat, Mehmet. (2010). *Tiyatro Tarihi* (3.Baskı). İstanbul: Msm Yayınları (Müjdat Gezen Sanat Merkezi).
- Gazimihal, M. R. (1939). *Türkiye- Avrupa Musiki Münasebetleri* (1. Basım) İstanbul: Numune Matbaası.
- Gazimihal, M. R. (1957). *55 Opera*.(1. Basım) İstanbul: Maarif Basımevi.
- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk Askerî Muzikaları Tarihi* (1. Basım) İstanbul: Maarif Basımevi.
- Gökalp, Ziya. (1968). *Türkçülüğün Esasları* (7.Basım) Varlık Yayınevi. Ankara.
- Gökyay, O. Ş. (1941). *Devlet Konservatuvarı Tarihçesi*. Ankara: Maarif Matbaası
- İlyasoğlu, E. (1998). *Çağdaş Türk Bestecileri Contemporary Turkish Composers*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İrtem, S. K. (1999). *Osmanlı Sarayı ve Haremin İçyüzü*. İstanbul: Temel Yayınları.
- İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi* (İUNEK), Franz Liszt Tarafından Sultan Abdülmecit için bestelenen Grand Parafraz giriş bölümü, Yer No: 781-124.
- İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi* (İUNEK), Callisto Guatelli tarafından bestelenen (Marche de l'Exposition Ottomane) Osmanlı Sergi Marşı'nın giriş bölümü, Yer No: 781-104-2.
- İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi* (İUNEK), Dikran Çuhacıyan tarafından Sultan Abdülmecit için bestelenen (Garande Marche) marşın giriş bölümü, Yer No: 781-209.

- İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi* (İUNEK), Lelebici Horhor Ağa Opereti'nden Büyük Vals bölümünün başlangıcı, Yer No: 781-68.
- İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi* (İUNEK), Lelebici Horhor Ağa Opereti'nden Oryantal Potpuri bölümünün başlangıcı, Yer No: 781-210.
- İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi* (İUNEK), Lelebici Horhor Ağa Opereti'nden Lelebici Dansı bölümünün başlangıcı, Yer No: 781-210.
- İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi* (İUNEK), Vedi Sabra tarafından bestelenen Marche Orientale, Yer No: 781-136.
- Karabulut, Z. (1994). *1960-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Oynanan Müzikli Oyunlar*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınlanmamış Lisans Bitirme Tezi. İzmir.
- Karadağlı, Ö. (2006). *Türkiye'ye Müzikli Sahne Sanatlarının Girişi- Dikran Çuhacıyan Öncesi ve Sonrası*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Anabilim Dalı Genel Müzikoloji Bölümü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Kaygusuz, Nermin. (2006). *Muallim İsmail Hakkı Bey ve Mûsiki Tekâmül Dersleri*. İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.
- Koçak, D. Ö. (2008). *19. Yüzyıl Sonunda İstanbul'un Dönüşümü ve Uygarlaşmanın İletişim Ortamı Olarak Osmanlı Tiyatrosu*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Bilim Dalı. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul.
- Koçak, O. (2006). *Cemal Reşit Rey*. İstanbul: Kastaş Yayınevi.
- Kodallı, N. (1968). "Yedekçi'nin Müziği". *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergisi*, 43, 11-12.
- Kudret, Cevdet. (2007). *Ortaoyunu* 1. Cilt. (1. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kudret, Cevdet. (2013). *Karagöz* 1. Cilt. (2. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kurtuluş, Hilmi. (1987). *Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Toker Yayınları.



- Kutluk, F. (1989). *Darülbedayi'de Operet*. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir.
- Kütahyalı, Ö. (1999). "Osmanlı İmparatorluğu ve Avrupa Müziği". *Musiki Mecmuası*, 465, 30.
- Mardin, Şerif. (2009). *Türk Modernleşmesi* (19. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mestyan, A. (2011). *(A Garden With Mellow Fruits Of Refinement) Music Theatres And Cultural Politics in Cario And Istanbul 1867- 1892*. Central European University Department of History Yayınlanmamış Doktora Tezi. Budapest.
- Musahipzade. C. (1932). "Bizde İlk Operet Bestekârı". *Darülbedayi Dergisi*, 32,7.
- Musahipzade Celâl Hayatı ve Eserleri. (1968, Ekim). Devlet Tiyatroları Dergisi. 43, 15.
- Nutku, Özdemir. (1969). *Darülbedayi'in Elli Yılı*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Nutku, Ö. (1982). "Tanzimat'tan Günümüze Türkiye' de Müzikli Oyunlar". *Milliyet Sanat Dergisi*, 58, 11.
- Nutku, Özdemir. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*. Cilt. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nutku, Özdemir. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*. Cilt. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Papazyan, Hrant. (1975). *Yüz Yılda Türk Opereti (1872-1972)*. İstanbul: Oya Matbaası.
- Papazyan, Hrant. (1986). *Dikran Çuhacıyan (1837-1898)*. İstanbul: Oya Matbaası.
- Pekman, Yavuz. (2010). *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik* (2. Basım). İstanbul: Mitos- Boyut Yayınları.
- Rey, C. R. (2007). *Orkestra Yazıları* (1. Basım). İstanbul: Pencere Yayınları.
- Rey, C. R. ve E. R. Rey. (1932). "Niçin Operet Bir Operet Besteledim, Niçin Bir Operet Yazdım". *Darülbedayi*, 34, 2-4.
- Rey, C. R. ve E. R. Rey. (1933). "Üç Saatten Sonra <<Lüküs Hayattan>> Evvel". *Darülbedayi*, 43, 8.
- Rey, C. R. ve E. R. Rey. (1934). *Adalar Revüsü*. İstanbul: Matbaacılık ve Neşriyat A. Ş.
- Rona, Mustafa. (1960). *50 Yıllık Türk Musikisi* (2. Basım). Ankara: Türkiye Yayınevi.

- Sanal, Haydar (1964). *Mehter Musikisi* (1. Basım). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Saygun, A. A. (1940). *Halkevlerinde Musiki*. Ankara: Receb Usluoğlu Basımevi.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü* (1. Baskı). içinde. (414) Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selanik, Cavidan. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni* (1. Basım). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Sevengil, R. A. (1934). *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu I. Cilt*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi Yayınları.
- Sevengil, R. A. (1959). *Türk Tiyatrosu Tarihi, I Eski Türklerde Dram San'atı*. (1. Basım) İstanbul: Maarif Basımevi.
- Sevengil, R. A. (1959). *Türk Tiyatrosu Tarihi II, Opera San'atı İle İlk Temaslarımız* (1. Basım) İstanbul: Maarif Basımevi.
- Sevengil, R. A. (1961). *Türk Tiyatrosu Tarihi III, Tanzimat Tiyatrosu* (1. Basım) İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sevengil, R. A. (1962). *Türk Tiyatrosu Tarihi IV, Saray Tiyatrosu* (1. Basım) İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sevengil, R. A. (1968). *Türk Tiyatrosu Tarihi V, Meşrutiyet Tiyatrosu* (1. Basım) İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sevengil, R. A. (1981). *İstanbul Nasıl Eğleniyordu?* (2. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sincer, G. H. (2009). *Müzik Tiyatrosunda Müziğin Kullanımı*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği Ve Dramaturji Bölümü. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Sokullu, Sevinç. (1979). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi* (1. Basım). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sun, S. A. (2011). *Karnında Güneş Olan Adam Muammer Sun* (1. Basım). Ankara: Seveda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Sururi. G. (2006). "Muhlis Sabahattin'in Ayşe Opereti Müzikal". *Bağımsız Tiyatro Dergisi*, 1, 5.

- Şenel, Süleyman. (2009). *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları 1. Cilt.* (2. Basım). İstanbul: Kayhan Matbaacılık.
- Şener, S. (1966). "Musahipzade Celal". *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergisi*, 33, 25.
- Okyay, Erdoğan. (1998). *Türkülerden Oratoryaya*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Oral, Z. (1982). "Dünyada Müzikalin Doğuşu ve Gelişimi". *Milliyet Sanat Dergisi*, 43, 2-7.
- Oransay, G. (1976). "Tiyatro Eğitiminde Musiki". *Ankara Üniversitesi DTCTF. Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 7, 149.
- Öncel, Mehmet. (2014). *Türkiye'nin Birikimleri Müzisyenler* (1. Baskı). İstanbul. İlke Yayıncılık.
- Özalp, Nazmi. (1986). *Türk Musikisi Tarihi Derleme I. Cilt.* Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı.
- Özalp, Nazmi. (1986). *Türk Musikisi Tarihi Derleme II. Cilt.* Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı.
- Özdemiroğlu, A. (2008). "Teşekkürler Gülriz Sururi" *Ankara Devlet Tiyatrosu Fosforlu Cevriye Oyun Broşürü*, 19-21.
- Tura, Y. (2007). "Keşanlı Ali Destanı'nın Müziği Hakkında". *Ankara Devlet Tiyatrosu Keşanlı Ali Destanı Oyun Broşürü*, 13.
- Öztuna, Y. (1969). "Dr. Subhi Ezgi" *Türk Bestecileri Ansiklopedisi* (1. Baskı) içinde. (37, 39). İstanbul: Hayat Neşriyat Anonim Şirketi.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi I* (1. Baskı) içinde. (51, 424). Ankara: Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri Dizisi.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi II* (1. Baskı) içinde. (159, 160). Ankara: Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri Dizisi
- Taner, H., M. And ve Ö. Nutku. (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü* (1. Baskı) içinde. (74). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tanrıkörür, Cinuçen.(2003). *Osmanlı Dönemi Türk Müsikişi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Taraç, Berrak. (2005). Operet Kralının Gizli Dünyası Muhlis Sabahattin 1889-1947. İzmir: Meta Basım.
- Taşkın, M. (1969). "Macun Hokkası". *Devlet Tiyatrosu Aylık Sanat Dergisi*, 15, 36.
- Taşpınar, A. (2011). *Identity and the Ottoman Empire: A Musical Synthesis at the Crossroads of East and West*. University of California Musical Arts Department. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Los Angeles.
- Tebiş, C. ve B. Kahraman. (2014). *Mahmut Râgıp Gâzimihal'den Seçme Müzik Makaleleri- I*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Tuğlacı, Pars. (1986). *Mehterhane'den Bando'ya*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tuncay, M. (2010). "Cemal Reşit Rey ile Yayınlanması 37 Yıl Geciken Görüşme Notları". *Yedi Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 3, 43-48.
- Tuncel, Bahattin. (1938). *Tiyatro Tarihi* 1. Cilt (1. Basım). İstanbul: Devlet Basımevi.
- Tura, Y. (2007). "Keşanlı Ali Destanı'nın Müziği Hakkında". *Ankara Devlet Tiyatrosu Keşanlı Ali Destanı Oyun Broşürü*, 13.
- Turan, O. (2009). *1980 Sonrası Müzikal Tiyatroda Yeni Yaklaşımlar Ve Megamüzikaller*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı Opera Sanat Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Türe, Fatma. (1997). *Bir Usta, Bir Dünya: Cemal Reşit Rey*. İstanbul: Promat Matbaası.
- Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi (TRTTMA)*, Ey Gaziler Yol Göründü Yine Garip Serime, (İsfahan Şarkı). Notası. Def. No: 219, Eser No: 57.
- Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi (TRTTMA)*, Kemani Sarkis, Beyim Yüzüme Güler, (Rast Kanto) Notası. Def. No: 25, Eser No: 9.
- Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi (TRTTMA)*, Blanş Hanım, Yaktı Hicrin Yaktı Beni, (Sazkâr Kanto) Notası. Def. No: 33, Eser No: 43.
- Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi (TRTTMA)*, Klarnetçi İbrahim Efendi, Matem Kantosu, (Rast Kanto) Notası. Def. No: 25, Eser No: 1.
- Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi (TRTTMA)*, Şamram Hanım, Kumru Kantosu, (Rast Kanto) Notası. Def. No: 25, Eser No: 5.

- Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi (TRTTMA)*, Artaki Candan, Sevda Kantosu, (Nihavend Kanto) Notası. Def. No: 279, Eser No:8.
- Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi (TRTTMA)*, Bülbül-i Salih Efendi, Mahzun Kantosu, (Segâh Kanto) Notası. Def. No: 25, Eser No:15.
- Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi (TRTTMA)*, Muallim İsmail Hakkı Bey, Gül Kantosu, (Rast Kanto) Notası. Def. No: 380, Eser No:95.
- Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi (TRTTMA)*, Muallim İsmail Hakkı Bey, Yedekçi Opereti, (Giriş Bölümü) Notası. Def. No:27, Eser No:1.
- Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi (TRTTMA)*, Muallim İsmail Hakkı Bey, Kaşıkçılar Opereti, (Giriş Bölümü) Notası. Def. No:194, Eser No:1.
- Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi (TRTTMA)*, Muallim İsmail Hakkı Bey, Lale Devri Opereti'nden 3. Perde, (Açılış Müziği Bölümü) Notası. Def. No:4, Eser No:1.
- Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi (TRTTMA)*, Leon Hancıyan, İstanbul Efendisi Opereti'nden bir bölüm. Def. No:138, Eser No:3.
- Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi (TRTTMA)*, Dr. Suphi Ezgi, Lale Devri Opereti, (Giriş Bölümü) Notası. Def. No:305, Eser No:1.
- Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi (TRTTMA)*, Udi Fahri Bey, Atlı Ases Opereti, (Giriş Bölümü) Notası. Def. No:47, Eser No:16.
- Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi (TRTTMA)*, Kaptan-zâde Ali Rıza Bey, Macun Hokkası Opereti, (Giriş Bölümü) Notası. Def. No:143, Eser No:1.
- Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi (TRTTMA)*, Giuseppe Donizetti, (Şevkefza Peşrev) Notası. Def. No: 291, Eser No:48.
- Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi (TRTTMA)*, Dikran Çuhacıyan, Bahar Geldi Ah Oldu Yaz, (Nihavent Şarkı) Notası. Def. No: 269, Eser No:6.
- Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi (TRTTMA)*, Kemani Ali Haydar Bey, Binbirdirek Opereti, (Nihavent Şarkı) Notası. Def. No: 398, Eser No:53.
- Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi (TRTTMA)*, Lavtacı Hristo, Zeybekler Opereti, Çalırma Bak Efede (Rast Şarkı) Notası. Def. No: 297, Eser No:49.

- Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi (TRTTMA)*, Lavtacı Hristo, Zeybekler Opereti, Karşıyaka İzmir'in Gülü (Kürdilihicazkâr Şarkı) Notası. Def. No: 193, Eser No:55.
- Türkiye Radyo Televizyonu Türk Müziği Arşivi (TRTTMA)*, Vedi Sabra Bey, Güftesi Tevfik Fikret'e ait olan Osmanlı Marşı, Biz Feday-ı Milletiz Mert Oğlu Mert Osmanlı'yız (Çargâh Marş) Notası. Def. No: 218, Eser No:54.
- Tongur, B. (1979). "Deli Dumrul'un Sahne Müziği" *Devlet Tiyatroları Deli Dumrul Oyun Broşürü*, 9, 13.
- Tütüncüyan, S. (2008). *Türkiye Ermenileri Sahnesi ve Çalışanları*. (Çev. Bağos Çalgıcıoğlu) İstanbul: Bgts Yayınları.
- Utku, A. (2005). *Lüküs Hayat Opereti'nin Çağdaş Türk Müziğindeki Yeri ve Önemi*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir.
- Üngör, E. R. (1989). *Karagöz Musikisi* (1. Basım). Ankara: Mas Matbaacılık.
- Ünlü, Cemal. (1998). *Geçmişten Günümüze Türk Müziği: Bir Opereti Yaşatmak*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Ünlü, Cemal. (1998). *Geçmişten Günümüze Türk Müziği: Direklerarası'ndan Pera'ya*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Ünlü, Cemal. (1998). *Geçmişten Günümüze Türk Müziği: Yıldızlar Düşerken*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Yalçın, Alemdar. (2002). *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yarman, O. U. (2001). *Türk Musikisi ve Çok Seslilik*. İstanbul Üniversitesi Konservatuvarı Kompozisyon Anasanat Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Yazgan, Teoman. (2009). *Örnek Bir Cumhuriyet Kurumu Devlet Tiyatrosu "Tatbikat Sahnesi ve Sonraki Yıllar"*. Ankara: Mrk Baskı ve Tanıtım Hiz. Ltd. Şti.
- Yıldırım, A.ve H. Şimşek. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yüksel, Ayşegül. (2013). *Haldun Taner Tiyatrosu*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Zavros, D. (2008). Music- theatre as music: A practical exploration of composing theatrical material based on a musiccentric conceptualisation of myth. The University of Leeds School of Performance and Cultural Industries Doctor of Philosophy. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Leeds. UK.

### **KİŞİSEL GÖRÜŞMELER**

Acim, Server. Kişisel Görüşme, 20 Haziran 2015, Malatya.

Atakan, Selim. Kişisel Görüşme, 29 Ekim 2014, İstanbul.

Atilla, Can. Kişisel Görüşme, 30 Mayıs 2014. Ankara.

Çebi, Tolga. Kişisel Görüşme, 26 Ekim 2014. İstanbul.

Erdener, Turgay. Kişisel Görüşme, 29 Mayıs 2014. Ankara.

Günüç, Kemal. Kişisel Görüşme, 2 Haziran 2014, Ankara.

İdiz, Cem. Kişisel Görüşme, 5 Ağustos 2014. İzmir.

Tongur, Babur. Kişisel Görüşme, 14 Ağustos 2014, Kanada.

Yıldız, Nedim. Kişisel Görüşme, 28 Mayıs 2014, Ankara.

## İNTERNET KAYNAKLARI

- WEB\_1.(2015).Altar's web site. <http://cevadmemduhaltar.com/karma-rapor.html> (03.08.2015)
- WEB\_2.(2015).dtgm'swebsite.[http://95.0.22.114:8088/userPandtgm/user\\_home\\_dtgm.php](http://95.0.22.114:8088/userPandtgm/user_home_dtgm.php) (07.08.2015)
- WEB\_3.(2015).Lebenese'swebsite.<http://www.snipview.com/q/Lebanese%20composers> (01.08.2015)
- WEB\_4.(2015).osmaligazeteleri'swebsite.<http://osmanligazeteleri.com/haber/guatelli-pasa-oldu/499/> (01.07.2015)
- WEB\_5.(2015).Bursa\_dergileri'swebsite.[http://www.bursadakultur.org/bursa\\_dergileri.htm](http://www.bursadakultur.org/bursa_dergileri.htm) (28.03.2015)
- WEB\_6.(2015). Selçuk's web site. <http://timurselcuk.net/timur-selcuk/biyografi/> (30.07.2015)
- WEB\_7.(2015).mavinota'swebsite.<http://www.mavinota.com/index.php?link=yazi&no=4952> (28.08.2015)
- WEB\_8.(2015).wikipedia'swebsite.[https://es.wikipedia.org/wiki/Tigran\\_Chukhache%CA1n](https://es.wikipedia.org/wiki/Tigran_Chukhache%CA1n) (20.07.2015)
- WEB\_9.(2015).habervesaire'swebsite.<http://tr.habervesaire.com/haber/2198/> (01.08.2015)
- WEB\_10.(2015). muzed's website. <http://www.muzed.org.tr/?m=201505> (30.07.2015)
- WEB\_11.(2015).baburtongur'swebsite. <http://baburtongur.blogspot.com.tr/>(19.07.2015)
- WEB\_12.(2015). selimatakan's website. <http://www.selimatakan.com/>(09.07.2015)
- WEB\_13.(2015). ykultursanat's website. <http://www.ykultursanat.com/kategori/timur-selcuk-biyografi> (08.07.2015)
- WEB\_14.(2015).timurselcuk'swebsite.<http://timurselcuk.net/notalarmuzikler/> (07.08.2015)
- WEB\_15.(2015).hurriyet'swebsite.<http://fotogaleri.hurriyet.com.tr/galeridetay/30097/2/3/gecme-ten-bugune-atilla-ozdemiro-lu>(07.08.2015)



WEB\_16.(2015).operaturkiye'swebsite.<http://www.operaturkiye.com/wp1/index.php/haberler/ulkemizden/muammer-suna-iki-odul.html/> (07.08.2015)

WEB\_17.(2015). onkagency'swebsite. <http://www.onkagency.com/artists/view/tural-yalcin/153> (07.08.2015)

WEB\_18.(2015). devletkorosu'swebsite. <http://devletkorosu.com/index.php/d-g#fahri-kopuz> (06.06.2015)

WEB\_19.(2015).turkmusiki'swebsite.<http://www.turkmusiki.com/suphi%20z%C3%BCht%C3%BC%20ezgi.htm> (07.06.2015)

WEB\_20.(2015).eksd'swebsite.[http://eksd.org.tr/bestecilerimiz/leon\\_hanciyan.php](http://eksd.org.tr/bestecilerimiz/leon_hanciyan.php) (07.06.2015)

WEB\_21.(2015).adanamusikidernegi'swebsite.<http://adanamusikidernegi.com/?&Bid=452274> (07.06.2015)

WEB\_22.(2015).adanamusikidernegi'swebsite.<http://adanamusikidernegi.com/?&Bid=562678> (07.06.2015)

## **EKLER**

**EK-1 Michel Naum'un tiyatrosu için imtiyaz talebi.**

**EK-2 Michel Naum'un tiyatrosu için imtiyazı ile ilgili konunun Meclis-i Vâlâ'da gündeme alınması.**

**EK-3 Michel Naum'un tiyatrosu için imtiyazı konusunun mütalaa edilmesi.**

**EK-4 Michel Naum'un tiyatrosu için imtiyazı ile ilgili emsal olan önceki evraklara bakılması**

**EK-5 Michel Naum'un tiyatrosu için imtiyaz konusunun karara bağlanıp padişahın yüksek iradelerine sunulması**

**EK-6 Michel Naum'un tiyatrosu için imtiyazı ile konunun karara bağlandığını gösteren ilgili padişah fermanı**

**EK-7 Dersaadet ve Bilad-ı Selase'de Türkçe Olarak icra edeceği tiyatro oyunları için Güllü Agop'a imtiyaz itası.**

**EK-8 Dersaadet ve Bilad-ı Selase'de Türkçe Olarak icra edeceği tiyatro oyunları için Güllü Agop'a imtiyazın içeriği ile ilgili maddeler.**

**EK-9 Dersaadet ve Bilad-ı Selase'de Türkçe Olarak icra edeceği tiyatro oyunları için Güllü Agop'a imtiyaz verilmesine ilişkin ferman.**

**EK-10 Dikran Çuhacıyan'ın Türkçe olarak ihtira ettiği operaların icrası için on sene müddetle imtiyaz istemesine ait dilekçe.**

**EK-11 Dikran Çuhacıyan'ın Türkçe olarak ihtira ettiği operaların icrası için on sene müddetle imtiyaz istemesine ait mazbata.**

**EK-12 Dikran Çuhacıyan'ın Türkçe olarak ihtira ettiği operaların icrası için on sene müddetle imtiyaz istemesine ait mazbatanın devamı.**

**EK-13 Dikran Çuhacıyan'ın Türkçe olarak ihtira ettiği operaların icrası için on sene müddetle imtiyazı ile ilgili inceleme.**

**EK-14 Dikran Çuhacıyan'ın Türkçe olarak ihtira ettiği operaların icrası için on sene müddetle imtiyazı ile konunun kıraat ve mütalaa edilmesi ile ilgili hususlar.**

**EK-15 Dikran Çuhacıyan'ın Türkçe olarak ihtira ettiği operaların icrası için on sene müddetle imtiyaz verilmesi.**

**EK-16 Müzikli Tiyatro Alnında Uzman Besteciler İle Yapılan Görüşme Formu Örneği**

**EK-17 Sayın Nedim Yıldız İle Araştırma Kapsamında Yapılan Görüşmeden Bir Fotoğraf (Ankara – 28. 05. 2014)**

**EK-18 Sayın Turgay Erdener İle Araştırma Kapsamında Yapılan Görüşmeden Bir Fotoğraf (Ankara – 29. 05. 2014)**

**EK-19 Sayın Can Atilla İle Araştırma Kapsamında Yapılan Görüşmeden Bir Fotoğraf (Ankara – 30. 05. 2014)**

**EK-20 Sayın Kemal Günüç İle Araştırma Kapsamında Yapılan Görüşmeden Bir Fotoğraf (Ankara – 02. 06. 2014)**

**EK-21 Sayın Cem İdiz İle Araştırma Kapsamında Yapılan Görüşmeden Bir Fotoğraf (İzmir – 05. 08. 2014)**

**EK-22 Sayın Tolga Çebi İle Araştırma Kapsamında Yapılan Görüşmeden Bir Fotoğraf (İstanbul – 26. 10. 2014)**

**EK-23 Sayın Selim Atakan İle Araştırma Kapsamında Yapılan Görüşmeden Bir Fotoğraf (İstanbul – 29. 10. 2014)**

**EK-24 Sayın Server Acim İle Araştırma Kapsamında Yapılan Görüşmeden Bir Fotoğraf (Malatya – 20. 06. 2015)**

**EK-1**

Kıymeti 1 kuruş

Mukaddemâ semere-i lütf ve âtifet-i seniyye-i âsafâneleri olarak inşâsına muvaffak olduğum tiyatrohâne-i âcizâneme ihsân buyrulan imtiyâz-ı seniyyenin müddet-i iktizâsı tekarrüb etmekte olup ve çâkerleri ise tiyatrohâne-i mezkûri çün dûçâr olduğum düyûnu henüz îfâ edemeyip aldığım icâr düyûn-ı vâkı‘ama îfâ olunmakta bulunduğundan ve imtiyâz-ı mezkûre daha münkaziye olmaksızın şurada burada tiyatro inşâsına mübâşeret olunmakta olup inkızâ-yı müddet imtiyâzında her biri mahalde birer tiyatro inşâsı melhûz olduğundan ve kulları ise el-yevm medyûn bulunduğum cihetle bu bâbda şefkat ve merhamet-i seniyye-i cenâb-ı vekâletpenâhîlerine dehâlet eylediğimden lütfen ve merhameten tiyatrohane-i âcizânem imtiyâzının birkaç sene daha temdîdi ve yapılmakta olan tiyatroların men‘iyle müceddeden ihyâ ve ...buyrulmaklığım bâbında ve kâffe-i hâlde emr ü fermân hazret-i veliyyü'l-emrindir

Bende

Michel Naum

**EK-2**

Mikail veled Naum'un geçende Beyoğlu'nda vukû' bulan harîkde tiyatrohaneşi mahrûk olmasıyla sâye-i şevket-vâye-i hazret-i şâhânedede müceddeden inşâ edecek ise de bu husûsdan dolayı dûçâr olduğu mesârif-i kesîresi cihetiyle Beyoğlu civârında âhar tiyatro inşâsına dâir diğer tarafdân istid'â vukû'unda müsâ'ade buyrulmayıp kendüye yirmi sene imtiyâz ihsân buyrulmasını merkûm bâ-arz-ı hâl istid'â etmiş ve fi'l-hakîka merkûm bu uğurda masraf edeceğinden bu makûle şeylere imtiyâz i'tâsı mesbûkû'l-emsâl bulunmuş idiğine mebnî kendisine on beş sene müddet imtiyâz verilerek fakat aralıkta teb'a-i Devlet-i Aliyye'den ve....Avrupa cânibinden fevka'l-âde bir yeni oyun ve sâireye dâir şeyler zuhûruyla istid'â vukû'unda o makûlelerin beş on gün zarfında muvakkaten icrâ-yı hüner eylemek üzere inşâsını derciyle merkûma iktizâsına göre bir kıt'a imtiyâz senedi i'tâsı meclis-i vâlâ müzâkeresi ve ol bâbda müte'allik ve şeref-sudûr buyrulan emr ü irâde-i seniyye-i hazret-i mülûkâne mantûk-ı celîli iktizâsından bulunmuş olmağla ber-mûceb-i irâde-i seniyye iktizâsının icrâsı husûsuna himmet buyrulup fi 11 ca sene 63 tarihinde şeref-sâdır olan buyruldı-i âlî üzerine fi 25 Ş. Sene 63 tarihinde ilmühaberi verilmiştir

**EK-3**

Bâb-1 Âlî Dâire-i meclis-i vâlâ-yı ahkâm-ı adliye

Aded 199

Altıncı dâire-i belediye riyâset-i behiyyesine

Sa'âdetlü Efendim hazretleri

Michel Na'um'un Beyoğlu'nda kâin tiyatrohânesi için mukaddemâ ihsân buyrulmuş olan imtiyâz müddetin inkızâsı tekarrüb etmiş olduğundan bahisle müddet-i mezkûrenin birkaç sene daha temdîdi istid'âsına dâir takdîm eylediği arzihâl meclis-i vâlâ-yı ahkâm-ı adliyeye lede'l-havâle ba'dehû icâbı mütâla'a kılınmak üzere evvel emirde bu bâbda olan mütâla'a-i saadetlerinin istifsârı lâzım geleceği dâire-i kavânin ve nizâmâtdan ifâde olunmuş ve mezkûr arzihâl leffen irsâl kılınmış olmağla keyfiyetin iş'ârıyla arzihâlin iâdesi siyâkıında tezkire-i muhibbî terkîm kılındı

Fî selh-i Safer sene 1279 ve fî 14 Ağustos sene 1278 m.

Ma'rûz-ı çâker-i kemîneleridir ki

Mefâd-ı emr ü fermân-ı vekâletpenâhîleri ve arzihâl-i mezkûr mü'eddâsı ma'lûm-ı çâkerânem olup mûmâ ileyh altmış üç tarihinden itibaren on beş sene müddet imtiyâz ihsân buyrulmuş ise de bazı sebeplerden nâşî tiyatrosu hâsılâtının tedennîsi cihetiyle bu yolda etmiş olduğu deynini te'diye ve ifâ edemediği halde müddet-i mezkûre münkaziyye olduğundan ve kendisi buraca tiyatro küşâd edenlerin birincisi olarak şâyân-ı taltîf olduğu gibi müddet-i imtiyâzın bir az vakit daha temdîdiyle muhâfazası şân-ı âlî iktizâsından olduğundan iltimas üzere imtiyâzın on sene müddet daha hükmü mu'teber olmak üzere müsâ'ade buyrulur ise dâirece dahi iktizâsı icrâsında bulunur ise şu kadar ki bunun imtiyâzına karşı açılması zarûriyâtdan olan bazı oyun mahallerinin ashâbı geçenki irâde-i aliyye vekâletpenâhîleri vechle hakk-ı imtiyâz olarak mûmâ ileyh biraz akçe i'tâsıyla irzâsı maddesi mukarrer ise de bu sûretle te'attî olunacak akçenin mikdarı bir dâire-i mahdûde içine alınması ileride muhtemel olan sadâ'ın zuhûr ve vukû'una mâni' olmuş olacağından verilecek ihtiyâr-ı emr-i âlîsine bunun ve ne nisbet üzerine alınacağının dahi derci münâsib mütâla'a kılınmağla arz ve beyâna ictisâr olundu ol bâbda emr ü fermân hazret-i men lehü'l-emrindir fî 14 Rebiülevvel sene 1279 fî 27 Ağustos sene 1278

**EK-4**

## Bâb-ı Âlî

Meclis-i vâlâ-yı ahkâm-ı adliye

Ticâret nezâret-i celîlesine

Atûfetlü Efendim hazretleri

Michel Naum'un Beyoğlu'nda kâin tiyatrosanesi için mukaddemâ ihsân buyrulmuş olan imtiyâz müddetinin inkızâsı tekarrüb ettiğinden birkaç sene daha temdîdi istid'â olunmuş ve keyfiyet altıncı dâire idâresiyle bi'l-muhâbere iktizâsı meclisce derdest-i tezker bulunmuş olduğuna ve imtiyâz-ı mezkûre dâir fi 11 Ca. Sene 63 tarihinde meclis-i nâfi'adan mûmâ ileyhe verilmiş olan ilmühabere müracaat olunması lâzım geldiğine binâen bir sûretinin ihrâc ettirilerek irsâl buyrulması husûsunun nezâret-i Celîlelerine iş'ârı dâire-i kavânin ve nizâmât müzâkeresi îcâbından bulunmağın icrâ-yı îcâbı bâbında emr ü irâde efendim hazretlerindedir fi 3 Rebiülâhir sene 1279 ve fi 14 Eylül sene 1278

Kâmil

Devletlü Efendim hazretleri

Enâmil-ârâ-yı ta'zîm olan işbu tezkire-i aliyye-i riyâsetpenâhîleri mefâd-ı âlîsi rehîn-i îkân-ı âcizânem olup zikir olunan ilm ü haber bulundurulmadığından ol bâbda şeref-sâdır olan buyruldu-ı âlînin sûret-i ihrâc ettirilerek mazbût olan ilmühaber tarihi dahi gösterilerek leffen takdîm-i huzûr-ı âlî-i âsafâneleri kılınmış olmağla her halde emr ü femân hazret-i men lehü'l-emrindir fi an Cemaziyelûlâ sene 1279 ve fi 23 Teşrin-i evvel sene 1278

**EK- 5**

Michel Naum'un Beyoğlu'nda kâin tiyatrosu için mukaddemâ i'tâ buyrulmuş olan müddet-i imtiyâziyenin inkızâsı cihetiyle birkaç sene daha temdîdi tarafından istid'â olunmuş ve keyfiyet altıncı dâire-i belediye riyâsetiyle bi'l-muhâbere müddet-i mezkûrenin on sene daha temdîdi sûreti iş'âr kılınmış olup müzâkere-i keyfiyet olundukda müddet-i mezkûre istiksâr olunmasıyla beraber ale'l-ittlâk temdîdi dahi her nev' oyunların kendisine inhisârını mutazammın olduğundan İtalyan ve Fransız lisanları üzere opera yani melâ'ib-i musikiye ve komedyâ yani melâ'ib-i taklidiyeye mahsûs olmak ve edeb ve tâbi'iyete ve usûl ve nizâmât-ı belediyeye muhâlif hareketde bulunmamak ve devletçe icrâsı tecvîz olunmayan oyunlar men' olunmak şerâitiyle müddet-i münkaziyyesinin beş sene temdîdi ve Türkçe oyunlar icrâsına dahi inhisâr sûretiyle olmayarak me'zûn bulunması muvâfık-ı maslahat gibi görünerek evrâk-ı müteferri'a leffen pişgâh-ı âlî-i vekâletpenâhîlerine takdîm kılınmış ise de her halde emr ü fermân hazret-i men lehü'l-emrindir fî 2 Cemaziyelâhire sene 1279 ve fî 12 Teşrin-i sani sene 1278

Ahmed Cevdet, Es-seyyid Ahmed Kemal, Es-seyyid Ali Rıza, İbrahim Edhem, Seyyid Mehmed Nuri, Kamil Yusuf



**EK-6**

Atûfetlü Efendim hazretleri

Meclis-i vâlâ-yı ahkâm-ı adliye kavânîn ve nizâmât dâiresinden kaleme alınıp manzûr-ı âlî-i cenâb-ı pâdişâhî buyrulmak için melfûfuyla beraber arz ve takdîm kılınan mazbata meâlinden müstefâd olduğu üzere Michel Naum'un Beyoğlu'nda kâin tiyatrosu için mukaddemâ i'tâ buyrulmuş olan müddet-i imtiyâziyenin inkızâsı cihetiyle edeb ve tâbi'iyete ve usûl ve nizâmât-ı belediyyeye muhâlif hareketde bulunmamak ve devletce icrâsı tecvîz olunmayan oyunlar men' olunmak şerâitiyle müddet-i mukteziyesinin beş sene daha temdîdi ve Türkçe oyunlar icrâsına dahi inhisâr sûretiyle olmayarak me'zûn olması tezker olunmuş ise de ol bâbda her ne vechle emr ü femân-ı isâbet-nişân-ı hazret-i cihanbânî şeref-sünûh ve sudûr buyrulur ise ona göre hareket olunacağı beyânıyla tezkire-i senâverî terkîm kılındı Efendim fi 11 C. Sene 1279

Ma'rûz-ı çâker-i kemîneleridir ki

Resîde-i dest-i tebcîl olan işbu tezkire-i sâmiye-i sadâretpenâhîleriyle mârû'l-beyân mazbata ve melfûfu manzûr-ı meâli-mevfûr-ı cenâb-ı pâdişâhî buyrulmuş ve müddet-i münkaziyyenin tezker ve istîzân olduğu vechle temdîdi ve mezkûr oyunlar için dahi me'zûn olması müte'allik ve şeref-sduûr buyrulan emr ü irâde-i seniyye-i hazret-i şehinşâhî muktezâ-yı münîfinden olarak mezkûr mazbata ve melfûfu yine savb-ı sâmi-i âsafânelerine iâde ve tesyîr kılınmış olmağla ol bâbda emr ü fermân hazret-i veliyyü'l-emrindir Fî 12 C. Sene 1279

**EK-7**

Dersa'adet ve bilâd-ı selâsede Türkçe olarak icrâ edeceği tiyatro oyunları için Güllü Agob'a imtiyâz i'tâsına dâir şûrâ-yı devlet nâfi'a dâiresinden tanzîm olunan mazbata melfûf şartnâme lâyihasıyla beraber heyet-i umûmiyede mütâla'a olundu.

İstinbât olunan fezlekeye göre mûmâ ileyhî icrâ-yı la'biyât edeceği mahaller İstanbul'da Gedikpaşa'da ve Üsküdar'da Bağlarbaşı'nda mevcûd olan tiyatrolar ile Beyoğlu ve Tobhâne taraflarının bir münâsib mahallinde küşâd edeceği tiyatro olup zikr olunan Gedikpaşa tiyatrosu için nefis-i Dersa'adet'e mahsûs olarak mukaddemâ on beş sene müddetle verilmiş olan imtiyâzın on seneden ziyâdesi güzêrân etmiş ise de dört beş sene daha müddeti bulunduğu cihetle bunun inkızâsından evvel mûmâ ileyhe imtiyâz i'tâsı uyamayacağından ve mûmâ ileyhî Agob'un icrâ edeceği la'biyât lisân-ı Türkî

üzere te'lîf veya tercüme olunan komedyâ ve tragedya ve dram ve vodvilden ibaret olup opera musikili şarkı ile icrâ olunan oyunlar müstesnâ bulunduğu cihetle bunun istediği imtiyâzın Beyoğlu tiyatrolarına dokunur yeri olmadığından Üsküdar ve Beyoğlu cihetleri için şimdiden ve İstanbul tarafı için dahi Gedikpaşa tiyatrosunun inkızâ-yı müddet-i imtiyâziyesi tarihinden itibaren onar sene müddetle mûmâ ileyh Agob'a imtiyâz i'tâsı dâirece ekseriyetle kararlaştırılmış ve İstanbul ve Üsküdar cihetlerinde imtiyâzı tarihinden muteber olmak üzere nihâyet altışar ay ve Galata ve Beyoğlu ve Tophane tarafları için dahi yine tarih-i imtiyâzdan itibaren üç sene zarfında bir tiyatro küşâdına mûmâ ileyh mecbûr olup bu müddetler içinde tiyatro küşâdıyla la'biyâta devâm eylemez ise hak-ı imtiyâzdan sâkıt olması ve tiyatro için intihâb olunacak mahallerle tercüme veya te'lîf olunan oyunların evvelce hükûmete irâesiyle istihsâl-i ruhsat olunması lâyiha-i mebhûsede mûnderic şerâit cümlesinden bulunmuş olduğundan ve bu misillü oyunların tehzîb-i ahlâka hizmet edeceği derkâr olup mûmâ ileyh Agob bir vakitden beri şu işe teşebbüs ederek eser-i terakki göstermeğe ikdâm eylemekte idüğine binâen dâirenin kararı vechle Üsküdar ve Tobhâne tarafları için şeref-tastîr buyrulacak fermân-ı âlî ve İstanbul ciheti için dahi Gedikpaşa tiyatrosunun inkızâ-yı müddet-i imtiyâzı tarihlerinden itibaren mûmâ ileyh Güllü Agob'a onar sene müddetle imtiyâz i'tâsı tensîb olunmuş ve mebhûsün anh olan şartnâme lâyihası dahi leffen takdîm kılınmış olmağla îcâb eden imtiyâz fermân-ı âlisinin bi'l-isdâr icrâ-yı îcâbı zımında şehremânet-i behiyyesine tesyâr olunması ve zabtiye müşîriyet-i celîlesine dahi beyân-ı keyfiyet buyrulması tezker kılındı ise de ol bâbda emr ü fermân hazret-i men lehü'l-emrindir fî 15 Safer sene 287 ve fî 4 Mayıs sene 286

**EK-8**

**Birinci madde** Dersa'âdet ve Bilâd-ı selâsede lisân-ı Türkî üzere dram trajedyâ komedyâ ve Vodvil oyunları icrâ kılınmak üzere İstanbul ciheti için bin iki yüz doksan bir senesi Ramazanından ve Üsküdar ve Galata tarafları için dahi şeref-sâdır olacak fermân-ı âlf tarihinden itibaren teb'a-i Devlet-i Aliyye'den Güllü Agob'a şerâit-i âtiye ve onar sene müddetle imtiyâz verilmiştir

**İkinci madde** imtiyâz-ı mezkûr yalnız lisân-ı Türkî üzere te'lîf veya tercüme olunan oyunlar hakkında olup opera misillü şarkı ile icrâ edilecek oyunlara şâmil olmayacaktır

**Üçüncü madde** el-hâletü hâzihî mevcûd olan ve bundan sonra açılacak olan sâir tiyatrolarda envâ'ı bâlâda beyân olunan oyunların Türkçe olarak icrâsı için müddet-i imtiyâziye zarfında sâirine ruhsat verilmeyecektir

**Dördüncü madde** sâhib-i imtiyâz mûmâ ileyh Üsküdar'da nihâyet altı ay zarfında ve Galata ve Tobhâne ve Beyoğlu tarafları için nihâyet üç sene zarfında ve İstanbul'da imtiyâz tarihinden itibaren nihâyet altı ay zarfında birer tiyatro küşâdına mecbûr olup bu müddetler içinde tiyatro küşâd etmez ve devam eylemez ise hak-ı imtiyâzdan sâkıt olacaktır

**Beşinci madde** mûmâ ileyh tiyatro için intihâb edeceği mahalleri evvelce hükûmete irâe edecek ve bi'l-mu'âyene zâbita ve idâre-i belediyece bir gûne mahzûru olmadığı tahakkuk ettikten sonra icrâ-yı la'biyât eyleyecektir

**Altıncı madde** Tercüme veya te'lîf olunan oyunlar evvelâ şehremânetine verilip ruhsat olunmadıkça tiyatrodâ oynatılamayacaktır

**Yedinci madde** birinci sene lâ-ekal on türlü oyun tertîb olunup ileride tezyîd edilecektir

**Sekizinci madde** kâr ve zarar bakılmayıp beher sene lâ-ekal Üsküdar'daki tiyatrodâ otuz ve Galata ve İstanbul cihetlerindeki tiyatrolarda ellişer defa oyun icra kılınacaktır

**Dokuzuncu madde** bir oyunun üç kere icrasından sonra her kaçınıcı murâd olunur ise fukarâ menfa'ati için oynattırılıp mesârifî çıktuktan sonra hâsılâtı belediye tarafına teslim olunacaktır

**Onuncu madde** muvâfık-ı nizâm bir maslahat ve yâhud imtiyâzına âid mevâd hakkında hükûmet-i seniyyeye dâir mürâca'atı vukû'unda teshîlât-ı lâzime ifâ buyrulacak ve oyun

vakitleri tiyatronun derûn ve hâricinde lüzûmu mikdar neferât-ı zabtiye bulundurulacaktır

**On birinci** madde tiyatroda mevâki'-i muhtelifenin fiyatı zîrde mikdardan ziyâde olmayacaktır

Fî 15 Safer sene 287 ve fî 4 Mayıs sene 286

Şûrâ-yı devlet

60	birinci mevki' locası
40	ikinci mevki' locası
20	üçüncü mevki' locası
06	duhûliye
20	kanepe ve koltuk
15	numaralı kanepe
10	daha arkası
05	asâkir-i şâhâne neferâtından mülâzım rütbesine kadar nısf ücret
06	Predi (bunun dahi nısfı asâkir içündir
=00	

**EK-9**

Atûfetlü Efendim hazretleri

Dersa'âdet ve Bilâd-ı selâse'de Türkçe olarak icrâ edeceği tiyatro oyunları için Güllü Agob'a imtiyâz i'tâsı husûsuna dâir şûrâ-yı devlet umûmiyesinden kaleme alınan mazbata ve şartnâme lâyihası arz ve takdîm kılındı fezleke-i karara nazaran mûmâ ileyhın icrâ-yı la'biyât edeceği mahaller İstanbul'da Gedikpaşa ve Üsküdar'da Bağlarbaşı'nda mevcûd olan tiyatrolar ile Beyoğlu ve Tobhâne taraflarının bir münâsib mahallinde küşâd edeceği tiyatroya münhasır olup zikr olunan Gedikpaşa tiyatrosu için nefsi Dersaadet'e mahsûs olarak mukaddemâ on beş sene müddetle verilmiş olan imtiyâzın on seneden ziyâdesi güzerân etmiş ise de dört beş sene daha müddeti bulunduğu cihetle bunun inkızâsından evvel İstanbul ciheti için mûmâ ileyhe imtiyâz i'tâsı uyamayacağından Üsküdar ve Beyoğlu cihetleri için şimdiden ve İstanbul tarafı için dahi Gedikpaşa tiyatrosunun inkızâ-yı müddet-i imtiyâziyesi tarihinden itibaren onar sene müddetle mûmâ ileyhe imtiyâz i'tâsı ve İstanbul ve Üsküdar cihetlerinde imtiyâzı tarihinden muteber olmak üzere nihâyet altışar ay ve Galata ve Beyoğlu ve Tobhâne tarafları için dahi yine tarih-i imtiyâzdan itibaren üçer sene zarfında birer tiyatro küşâdına mûmâ ileyh mecbûr olup bu müddetler içinde tiyatro küşâdıyla la'biyâta devâm eylemez ise hakk-ı imtiyâzdan sâkit olması ve tiyatro için intihâb olunacak mahallerle tercüme veya te'lîf olunan oyunların evvelce hükûmete irâesiyle istihsâl-i ruhsat olunması lâyiha-i mebhûsede mûnderic şerâit cümlesinden bulunmuş olduğuna ve lisân-ı Türkî üzere icrâ-yı la'biyât edecek tiyatroların küşâdı muhannâtdan olup mûmâ ileyh Agob'un şu işe eser-i terakkî göstermeye ikdâmı dahi meşhûd idiğine binâen mezkûr şartnâme ahkâmı mûcibince mûmâ ileyhe imtiyâz i'tâsı rehîn-i müsâ'ade-i seniyye buyrulur ise iktizâ eden bir kıt'a fermân-ı âlînin isdâr ve icrâ-yı icâbı zımında Şehremânet-i behiyyesine tesyârı ve zabtiye müşîriyet-i celîlesine dahi beyân-ı keyfiyet olunması hakkında her ne sûretle emr ü fermân-ı isâbet-beyân-ı cenâb-ı şehinşâhî şeref-sünûh ve sudûr buyrulur ise infâz mantûk-ı âlîsine mübâderet olunacağı beyânıyla tezkire-i senâverî terkîm kılındı Efendim fi 6 Receb sene 287

Ma'rûz-ı çâker-i kemîneleridir ki

Resîde-i dest-i ta'zîm olan işbu tezkire-i sâmiye-i âsafâneleriyle zikr olunan mazbata lâyiha manzûr-ı âlî-i hazret-i pâdişâhî buyrulmuş ve istîzân olduğu vechle mezkûr şartnâme ahkâmı mûcibince mûmâ ileyhe imtiyâz i'tâsıyla mezkûr fermân-ı âlînin isdârı

ve teferru'âtının dahi icrâ-yı îcâbı müte'allik ve şeref-sudûr buyrulan emr ü irâde-i seniyye-i hazret-i şehinşâhî mantûk-ı münîfinden olarak mezkûr mazbata lâyiha yine savb-ı sâmi-i sadâretpenâhîlerine iâde kılınmış olmağla ol bâbda emr ü fermân hazret-i veliyyü'l-emrindir Fî 7 Ra. Sene 287

**EK-10**

Ma'rûz-ı çâker-i kemîneleridir ki

Sâye-i muhassenât-sermâye-i cenâb-ı cihandârîde esbâb-ı medeniyyenin terakkiyât-ı âsârına bezl-i inâyet ve âtifet-i seniyye buyrulmakta olmasına ve tiyatro dahi ümmü'l-asr medeniyetin nevzâdesi olup tehzîb-i ahlâkî istilzâm eder bir eğlence ve ahvâl-i eslâfi tecessüm ettirircesine bir hikâye bulunmasına nazaran bunun manzara-i lisân-ı Osmânî'de dahi cilve-nemâsı olması umûr-ı medeniyyeden görülmesiyle Osmanlı lisânında bir dereceye kadar yapılan Türkçe tiyatronun mücerred terakkîsi zımında mukaddemâ Güllü Agob Efendi'ye bir imtiyâz verilmişti saltanat-ı seniyyenin fütüvvet-i mahsûsasından olarak ihsân buyrulan imtiyâza binâen Osmanlı tiyatrosu az zamanda çok terakkî gösterip o günkü günde tiyatro sâyesinde geçinir ve geçinecek yüzden ziyâde familya mevcûddur şimdi ise bu imtiyâzın bi'l-akîs mâni'-i terakkî olmakta olup çünkü bir kumpanya yüzden mütecâviz adamın familyalarıyla beraber def'-i ihtiyâclarına kâmil olamayacağı ve şöyle bir imtiyâz meydanda iken âhar bir kumpanyanın teşekkül edemeyeceği ve böyle bir imtiyâz meydanda iken sâhibinin bi't-tabî' menâfi'-i zâtîyesini emr-i terakkîye takdîm eyleyeceği emr-i âşikâr gerçi Güllü Agob Efendi'nin şimdiye kadar şu tiyatro uğrunda ikdâmâtı münkir değilse de bu güne kadar istifâdesi dahi buna belğ-i mâ-belğ tekâbül edeceği emr-i âşikâr ve şahs-ı vâhidin istifâdesi için yüzden mütecâviz adamın çoluk çocuğu ile perişan olması tecvîz buyrulamayacağı derkâr bulunmasına ve ale'l-husûs bu imtiyâzın i'tâsı bir oyunu üç defa oynadığı halde dördüncü defasını şehremâneti nezâretiyle fukarâ i'ânesi için oynamak ve müte'addid mahallerde tiyatro yapmak ve kendisinden daha iyi bir kumpanya meydana çıktığı takdirde o kumpanyaya dahi ruhsat verilmek gibi şerâite merbût bulunmasına ve Güllü Agob ise şerâit-i mebhûseye ri'âyet eylemekten başka meydana çıkan kumpanyalar kendi kumpanyasından a'lâ mıdır değil midir onu manzara-ı umûma arz eylemekten dahi men' eylesine ve şart yerini bulmadıkça şürûtun hükmü sâkit olmak umûr-ı ma'lûmeden görünmesine nazaran ve bir çok familyaların dûçâr oldukları hâl-i zarûrete merhameten imtiyâz-ı mezkûrun fesh buyrulacağında iştibâh olunamaz ez-cümle çâker-i kemîneleri müddet-i medîde mûsikî ta'lîm ve ta'allümüyle meşgûl olarak âsâr-ı ma'ârifin bir güzîdelerinden olan muntazam tiyatro bestelemek gibi bir emr-i asîre çalışarak mahzâ her cihetden âsârı nemûdâr olan terakkiyât-ı asriye-i pâdişâhî cümle-i cemîlesinin bir küçük eseri olmak üzere Türkçe

lisanında ve Türkî şîvesinde opera tanzîm eylediğim halde Güllü Agob Efendi buna dahi rekabet edip Fransızca lisanından mütercim ve bestesi aynen menkûl bir takım opera oynamaya başlamıştır. Hâlbuki Güllü Agob'un imtiyâzında opera ve opere-buffo oynamak imtiyâzı musarrah değil iken rekabete bunu oynamağa ibtidâr ve çâkerleri gibi âcizleri familyalarını iâşe zımnında dram trajedi ve Vodvil ve komedi oyunları oynayacak oldukları halde imtiyâza istinâden men'ine ictisâr eylemektedir ma'lûm-ı âlî-i sadâretpenâhîleri buyrulduğu üzere ma'ârif her yerde serbest olduğu ve gerek opera olsun ve gerek dram olsun tiyatronun envâ'-ı la'biyâtı edebiyât cümlesinden bulunduğu halde yalnız Güllü Agob Efendi'nin yed-i inhisârında kalmasına ve bir çok familyanın dûçâr-ı müzâyaka olmasına hükûmet-i seniyye hiçbir vechle cevâz-bahş olamayacağına ve şerâiti îfâ olunmayan bir imtiyâzın hükmü bi't-tabi' meftûh olacağına ve tahsîsi Güllü Agob Efendi çâkerlerinin min gayr-i haddin îcâr eylediğim opera üzerine Avrupalıların yaptıkları operaları Türkçe'ye nakl ile rekabete ve bu yüzden dahi ticâreti kendisine harsan oynatmağa salâhiyeti olamayacağına ve merkûmun imtiyâz-i ilâhîyi bunca zaman olmuşken çâkerleri operayı icâd edip meydana koymadıkça böyle bir eser yapmadığına binâen merkûmun garazkârlığı meydanda bulunmağla lütfen ve merhameten her nev' tiyatro oynamak üzere çâkerlerine dahi ruhsat ihsân buyrulması ve yâhud çâkerlerine dahi opera ve opera-komik ve opera-buffa ile Vodvil tarzında oynamak üzere Güllü Agob'un şerâit-i imtiyâziyesi vechle imtiyâz i'tâ ve bir takım bî-çâregân ve âcizânın şu vechle dahi zarûretten vikâyesiyle ez-ser-nû ihyâ buyrulması husûsuna müsâ'ade-i celîle-i hidîv-efhamîleri bî-derîğ buyrulmak bâbında ve her halde emr ü fermân hazret-i men lehü'l-emrindir

Bende

Muzika mürekkebi Dikran Çuhacıyan



**EK-11****Mazbata**

Türkçe olarak ihtirâ‘ ve tanzîm eylemiş olduğu operaların icrâsı için muzika mu‘allimi Dikran Çuhacıyan Efendi’ye imtiyâz i‘tâsına dâir Şehremânetinden vukû‘ bulan iş‘âr üzerine meclis-i umûr-ı nâfi‘adan kaleme alınan mazbata nâfi‘a nezâretinin ol bâbdaki tezkiresi ve evrâk-ı müteferri‘a ile 15 Rebiülevvel sene 93 tarihinde şûrâ-yı devlete havâle buyrulmağla lede’l-kırâe hulâsa-i meâllerinde Osmanlı tiyatrosu sâhib-i imtiyâzı Güllü Agob Efendi’ye verilen imtiyâzın operaya şümûlü olmadığı halde mûmâ ileyh opera oynamakda olduğundan ve kendisine operanın mü’ellifi olmak hasebiyle bu sûret hakkında gadri mûcib görüldüğünden bahisle her nev‘ tiyatro oynamak üzere tarafına dahi ruhsat irâesi ve yâhud opera ve opera komik ve opera buffo ile vodvil tarzında oyunlar için kendisine dahi imtiyâz verilmesi mûmâ ileyh Çuhacıyan Efendi tarafından istid‘â olunup mûmâ ileyh Agob Efendi’nin imtiyâzını dâir olan fermân-ı âlî ile şartnâmenin birinci ve ikinci maddelerinde işbu imtiyâz Dersa‘âdet ve bilâd-ı selâsede lisân-ı Türkî üzere te’lîf veya tercüme olunan dram ve trajedi ve komedi ve vodvil oyunlarına mahsûs olup opera misillü şarkı ile icrâ edilecek oyunlara şâmil olamayacağı muharrer bulunduğu ve opera için şimdiye kadar kimesneye imtiyâz verilmemiş olduğu gibi opera envâ‘ının yani opera ve opera buffo ve opera-komik tarzında olan la‘biyâtın taht-ı inhisâra alınması nâ-münâsib olacağından yalnız kendi te’lifâtı diğer taraftan oynatılmamak üzere mûmâ ileyh Çuhacıyan Efendi’ye on sene müddetle imtiyâz i‘tâsı muvâfakatiyle kararlaştırıldığı beyânıyla icrâ-yı icâbî iş‘âr kılınmıştır.

İcâbî lede’l-mülâhaza mü’ellifâtın hak-ı telîfden dolayı hukûk ve menâfi‘i mü’elifine âid olmak lâzım geleceğinden mûmâ ileyh Dikran Çuhacıyan Efendi’nin dahi mahsûl cem‘ ve tebdîli olan operaların mûmâ ileyh Agob Efendi tarafından mevki‘-i temâşâyâ vaz‘ edilmesine hak ve salahiyet olamayacağı cihetle ba‘demâ mûmâ ileyh Dikran Efendi’nin asârından olarak mevâki‘ini istihsâl olunmaksızın mevki‘-i icrâyâ konularak opera oyunlarının men‘i iktizâ edeceğinin mûmâ ileyh Agob Efendi’ye ve kendi tarafından te’lîf olunmuş olan oyunların hukûku tabî‘i kendüye âid olması cihetle bu bâbda imtiyâz i‘tâsı lüzûm ve icâb görülemeyip ancak kendi te’lifâtından olarak mûmâ ileyh Güllü Agob Efendi tarafından mevki‘-i icrâyâ konulacak la‘biyâtın men‘i istid‘â olduğu halde men‘ edileceğinin mûmâ ileyh Dikran Efendi’ye ifâde ve tefhîm

olunması husûsunun emânet-i müşârun ileyhle iş'ârıyla nezâret-i müşârun ileyhâya dahi beyân-ı hâl buyrulması tezker kılındı ise de ol bâbda

### **EK-12**

Huzûr-ı fehâmet-mevfûr-ı cenâb-ı vekâletpenâhîye

Ma'rûz-ı çâker-i kemîneleridir ki

Türkçe olarak ihtirâ' ve tanzîm eylemiş olduğu operaların icrâsı için muzika mu'allimi Dikran Çuhacıyan Efendi'ye imtiyâz i'tâsına dâir şûrâ-yı devletden mevrûd evrak üzerine meclis-i umûr-ı nâfi'adan tanzîm olunan mazbata melfûfâtıyla beraber leffen takdîm kılındı fezleke-i mü'eddâsından ma'lûm-ı sâmi-i cenâb-ı vekâletpenâhîleri buyrulacağı vechle mûmâ ileyh Dikran'ın talebinde bulunduğu imtiyâz opera ve opera-buffo ve opera-komik tarzında şarkı ile icrâ olunan la'biyâta münhasır olup Osmanlı tiyatrosu sâhib-i imtiyâzı Güllü Agob Efendi'nin imtiyâzına dokunamayacağından yalnız kendisinin te'lîf ve tertîb edeceği opera envâ'ı oyunlara şâmil olmak üzere on sene müddetle mûmâ ileyh Dikran'a imtiyâz i'tâsı meclis-i mezkûrca tezker ve tensîb kılınmış ve sûret-i mezkûre muvâfık îcâb-ı maslahat bulunmuş ise de icrâ-yı iktizâsı irâde-i aliyye-i cenâb-ı hidîv-a'zamîlerine mütevakıf olmağla ol bâbda emr ü fermân hazret-i veliyyü'l-emrindir

Fî 10 Rebiülevvel sene 93 ve fî 24 Mart sene 292

Bende Server

**EK-13**

Türkçe olarak ihtirâ' ve tanzîm eylemiş olduğu operaların icrâsına Osmanlı tiyatrosu sâhib-i imtiyâzı Güllü Agob Efendi'nin vâki' olan mümana'atdan dolayı musiki mürettibi Dikran Çuhacıyan imzasıyla takdîm olunan arzihâl üzerine sebkât eden emr ü iş'âr-ı sâmiye cevâben şehremânet-i behiyyesinden bi'l-vürûd şûrâ-yı devlete havâle buyrulan tezkire ile emânet meclisinin mazbatası mefsûh nâfi'a dâiresinden devren meclis-i umûr-ı nâfi'ada lede'l-kırâ'e mazbata-i mezkûrenin hulâsa-i meâlinde merkûm Dikran'ın esas istid'âsı Güllü Agob Efendi'ye verilen imtyâzın operaya şümûlü olmadığı halde mûmâ ileyh opera oynamakta olduğundan ve kendisi operanın mü'ellifi olmak hasebiyle bu da hakkında gadri mûcib görüldüğünden bahisle her nev' tiyatro oynamak üzere kendisine dahi ruhsat i'tâsı ve yâhud opera ve opera-komik ve opera-buffo ve Vodvil tarzında oyunlar oynatmak üzere Agob Efendi'ye verilen şerâit-i imtiyâziye vechle kendisine dahi imtiyâz ihsân buyrulması husûsunda ibâret bulunmasına ve mûmâ ileyh Agob Efendi'ye verilen imtiyâz fermân-ı âlîsiyle şartnâmenin birinci ve ikinci maddelerinde Dersa'âdet ve bilâd-ı selâsede lisân-ı Türkî üzere dram trajedi ve komedi ve Vodvil oyunları icrâ kılınmak üzere mûmâ ileyhe imtiyâz verildiği ve imtiyâz-ı mezkûr yalnız Türkçe te'lif veya tercüme olunan oyunlar hakkında olup opera misillü şarkı ile icrâ edilecek oyunlara şâmil olmayacağı muharrer olmasına nazaran mûmâ ileyh Agob Efendi'ye verilen imtiyâzın operaya şümûlü olamayacağı ve opera için şimdiye kadar kimesneye imtiyâz verilmemiş olduğundan bunu herkesin ve mûmâ ileyh Agob Efendi'nin icrâ edebileceği bedfihiyâtdan bulunduğu cihetle merkûm Dikran'ın sûret-i muharrire vechle taleb ettiği imtiyâzın i'tâsı re'ye menût idiği gösterilmiştir

İktizâsı lede'l-müzâkere opera nev'inden olan oyunların te'lif ve musikalarının tertîbiyle cihet-i icrâiyyesi Avrupaca bir büyük sanat hükmünde olup birkaç yüz senelerden beri bunun erbâbı hayli emek ve himmetler sarfiyla bu...pek çok terakkiyât göstermiş olduklarından ve âtîde zikr olunan tarzda oyunların lisân-ı Osmânî'de te'lif ve tertîbiyle fen-i mezkûrun buraca dahi husûl-i terakkiyatı bazı âsârı delâletıyla me'mûl ve melhûz olduğundan işbu opera envâ'ının yani opera ve opera-buffo ve opera-komik tarzında olan oyunların istid'â-yı vâki' cihetiyle taht-ı inhisâra alınması nâ-münâsib olup ma'amâfih müsted'î-i merkûm fen ve musikada kesb-i mûmârese ve mahâret ederek bazı oyunlar dahi tertîb ve te'lif eylemesine binâen yalnız kendi

te'lifâtının diğêr taraıdan oynatılmamak üzere bir müddet-i münâsibe ile imtiyâz i'tâsı sûreti bi't-tensîb müsted'î-i mûmâ ileyh meclise celb olunarak keyfiyet ol vechle tebliğ ve beyân kılındıkta Güllü Agob Efendi'ye verilmiş olan müddet-i imtiyâziye derecesinde yani on sene müddetle ber-vech-i karar vâki'-i te'lif ve tertîb edeceği opera envâ'ına şümûlü olmak ve bunlar diğêr taraıdan icrâ edilmemek üzere kendisine imtiyâz ihsân buyrulması sûretine muvâfakat eylemiş olmağla muvâfik-ı irâde-i aliyye buyrulduğu halde müddet-i mezkûre ve şerâit-i mezbûre ile merkûm Dikran Efendi nâmına olarak divan-ı hümâyûn kaleminden bir kıt'a imtiyâz fermân-ı âlisi tasdîr ile merkûme i'tâ kılınmak üzere Şehremânet-i behiyyesine irsâl buyrulması husûsunun cânib-i Bâb-ı Âlî'ye arz ve iş'ârı tezker ve evrâk-ı mebhûse leffen takdîm kılındı ise de ol bâbda emr ü fermân hazret-i men lehü'l-emrindir fî 24 Safer sene 93 ve fî 8 Mart sene 92

Serkez

Ali Fâzıl

Mehmed Celâleddin

Pavlaki

**EK-14**

Türkçe olarak ihtirâ‘ ve tanzîm eylemiş olduğu operaların icrâsına Osmanlı tiyatrosu sâhib-i imtiyâzı Güllü Agob’un vâki‘ olan mûmâna‘atı üzerine bazı müsted‘iyâtı hâvî Dikran Çuhacıyan imzâsıyla takdîm kılınan arz-ı hâlin leffen irsâl buyrulduğu beyân-ı âlîsiyle meâline nazaran iktizâsının bi‘l-icrâ arz ve ifâdesi fî 27 Cemâziyelûlâ sene 292 tarihi ve dokuz yüz yetmiş yedi numarası ile şeref-vârid olan tezkire-i sâmiyede emr ü fermân buyrulmuştur

Mezkûr-ı arz-ı hâl kıraat ve mütâla‘a olunarak merkûm Dikran’ın esâs istid‘âsı ve melfûf vekâletnâme mûcibince vekîl ta‘yîn olunup celb edilen Tankarzâde Simon Efendi’nin netîce-i ifâdâtı Güllü Agob Efendi’ye verilen imtiyâzın operaya şümûlü olmadığı halde mûmâ ileyh opera oynamakta olduğundan ve kendisi operanın mü‘ellifi olmak hasebiyle bu da hakkında gadri mûcib görüldüğünden bahisle her nev‘ tiyatro oynamak üzere kendisine de ruhsat i‘tâsı veyâhud opera-komik ve opera-buffo ile vodvil tarzında oyunlar oynamak için Güllü Agob Efendi’ye verilen şeât-i imtiyâziye vechle kendisine dahi imtiyâz ihsân buyrulması husûslarından ibârettir

Tafsîlât-ı ma‘rûzaya ve mûmâ ileyh Agob Efendi’ye verilen imtiyâz fermân-ı âlîsiyle şartnâmenin birinci ve ikinci maddelerinde Dersaadet ve bilâd-ı selâsede lisân-ı Türkî üzere dram trajedyâ komedyâ ve vorvil oyunları icrâ kılınmak üzere mûmâ ileyh imtiyâz verildiği ve imtiyâz-ı mezkûr yalnız Türkçe te‘lif veya tercüme olunan oyunlar hakkında olup opera misillü şarkı ile icrâ edilecek oyunlara şâmil olmayacağı muharrer olmasına göre mûmâ ileyh Agob Efendi’ye verilen imtiyâzın operaya şümûlü olamayacağı anlaşılmış ve opera için şimdiye değin kimseye imtiyâz verilmediği cihetle bunu herkesin ve mûmâ ileyh Agob Efendi’nin icrâ edebileceği bedfihâtdan bulunup fakat merkûm Dikran’ın sûret-i muharrire vechle taleb ettiği imtiyâzın i‘tâsı her halde re‘y-i âlîye menût mevâddan bulunmuş olmağla keyfiyetin cevâben arz ve iş‘ârî tezker kılındı ise de ol bâbda fermân hazret-i men lehü‘l-emrindir

Fî 28 Şaban sene 292 ve fî 16 Eylül sene 91

Ahmed

Osman Tevfik

Mehmed Nâil

**EK-15**

Huzûr-ı meâli-mevfûr-ı hazret-i sadâretpenâhîye

Ma'rûz-ı çâker-i kemîneleridir ki

Türkçe olarak ihtirâ' ve tanzîm eylemiş olduğu operaların icrâsına Osmanlı tiyatrosu sâhib-i imtiyâzı Güllü Agob'un vâki' olan mûmâna'atından dolayı muzika mu'allimi Dikran Çuhacıyan imzâsıyla takdîm olunan arzihâl bi'l-irsâl icâbının icrâsını âmir 27 Cemâziyelûlâ sene 92 tarih ve yüz on beş numara ile sadâret-uzmâ dâire-i celîlesinden şeref-vârid olan tezkire-i sâmiye emânet meclisine lede'L-havâle Osmanlı tiyatrosu için takdîr buyrulan imtiyâz fermân-ı âlîsinin operaya şümûlü olmadığından mûmâ ileyh Agob'un men' ve müdâhaleye salâhiyeti olmadığını ve fakat müsted'î-i merkûmun opera için talep ve istihâm etmekte olduğu imtiyâzın i'tâsı re'y-i âlîye mütevakıf bulunduğunu hâvî tanzîm olunan mazbata mezkûr arz-ı hâlin iâdesiyle beraber leffen takdîm olunmağla emr ü fermân hazret-i veliyyü'l-emrindir

Fî 5 Ramazan sene 92 ve fî 23 Eylül sene 91

Bende Hâlid

**EK-16**

**T.C.**  
**ERCIYES ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**

**CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK TİYATROSUNDA MÜZİKLİ OYUNLAR,  
TİYATRO MÜZİĞİ BESTECİLİĞİ VE BU ALANIN GÜNÜMÜZDEKİ  
DURUMU ÜZERİNE DEĞERLENDİRMELER KONUSU ÇALIŞMADA  
BESTECİLERLE YAPILAN GÖRÜŞME FORMU ÖRNEĞİ**

**Türker EROL**

**DANIŞMAN**

**DOÇ. DR. Fazlı ARSLAN**

**Kayseri, 2015**

## GÖRÜŞME SORULARI

- 1) Hangi müzik okulundan kaç yılında mezun oldunuz?
- 2) Müzik eğitiminizi bestecilik üzerine mi aldınız?
- 3) Bestecilik eğitimi aldıysanız hangi hocalarla çalışma fırsatınız oldu?
- 4) Hangi çalgı ya da çalgıları icra ediyorsunuz?
- 5) Su an nerede çalışıyorsunuz?
- 6) Şu anki çalıştığınız yer dışında her hangi bir kurumda ya da sektörde çalışıyor musunuz?
- 7) Sadece tiyatro müziği üzerine mi çalışıyorsunuz, yoksa başka çalışmalarınızda var mı? Bilgi verir misiniz?
- 8) Sahne veya tiyatro müziği bestelemeye nasıl başladınız? Sizi bu konuda yönlendiren birileri oldu mu?
- 9) Tiyatro için yapmış olduğunuz bestelerinizde müzik türünü nasıl belirliyorsunuz?
- 10) Tiyatro oyunlarına müzik yaparken oyunun yönetmeni, yazar ve dramaturg ile iletişim kurup fikir alışverişinde bulunuyor musunuz? Bulunuyorsanız bu konuda bilgi verir misiniz?
- 11) Tiyatro müziği bestelerken yazmış olduğunuz eserin form ve güçlük düzeyini neye göre belirliyorsunuz?
- 12) Sizce çalıştığınız oyuncuların müzik hakkındaki birikimleri (şan eğitimi- nota bilgisi- çalgı çalma-ritmik duygu) konusunda düşüncelerinizi belirtir misiniz? Eğer üniversitelerin tiyatro bölümünde eğitim veriyorsanız daha ayrıntılı bilgi verir misiniz?
- 13) Çalışmış olduğunuz müzisyenlerin müzikli tiyatro alanındaki birikimleri konusunda düşüncelerinizi belirtir misiniz?
- 14) Yazmış olduğunuz tiyatro müziklerini oyuncular ve müzisyenlere kendiniz mi çalıştırıyorsunuz bu konuyla ilgili bilgi verir misiniz?



- 15) Tiyatro ya da sahne eserlerinde müziğin oyuna katkısı ne olmalıdır?
- 16) Eserleriniz canlı mı seslendiriliyor yoksa bilgisayar, cd çalar vb. araçlar yardımıyla mı? Bu durumu nasıl belirliyorsunuz ya da neye göre belirleniyor? Fiziksel, maddi vb. şartlara mı bağlı?
- 17) Yazmış olduğunuz tiyatro müziklerini albüm olarak çıkarıp daha geniş kitlelere ulaşıyor musunuz?
- 18) Tiyatro müziği bestelemek manevi haz ve maddi açısından size ne tür katkılar sağlıyor bilgi verir misiniz?
- 19) Tiyatro müziği alanında ulusal ya da uluslararası almış olduğunuz ödül veya ödüller var mı? Varsa hangi ödülleri aldınız?
- 20) Tiyatro müziği alanında çalışan başka meslektaşlarınızla bilgi, fikir alışverişi ve bu alanın sorunları üzerine diyalog kuruyor musunuz?
- 21) Bestecilik ve telif haklarınız üzerine bir kurum veya birlik var mı? Varsa isim/isimleri nelerdir?
- 22) Ülkemizde tiyatro müziği yazan bir besteci olarak telif hakları konusunda ki yasal düzenlemeleri yeterli buluyor musunuz bu konuyla ilgili görüşlerinizi belirtir misiniz?
- 23)Türk tiyatrosunda tiyatro müziği bestelemiş bestecilerden geçmişten ve günümüzden örnek verebileceğiniz isimler var mı? Varsa hangi isimlerdir?
- 24) Ülkemizde müzikli tiyatro ile ilgili arşiv çalışmaları konusunda düşüncelerinizi belirtir misiniz?
- 24) Sizce Türk tiyatrosu dünyadaki ve Türkiye'deki tarihsel sürecine bakıldığında müzikli oyunlar açısından nasıl bir durumdadır?
- 25) Son olarak belirtmek istediğiniz düşünceleriniz var mı?

**EK-17**



**(TÜRKER EROL- NEDİM YILDIZ)**

**ANKARA**

**EK-18**



**(TÜRKER EROL- TURGAY ERDENER)**

**ANKARA**

**EK-19****(TÜRKER EROL- CAN ATILLA)****ANKARA****EK-20****(TÜRKER EROL- KEMAL GÜNÜÇ)****ANKARA**

**EK-21****(TÜRKER EROL- CEM İDİZ)****İZMİR****EK-22****(TÜRKER EROL- TOLGA ÇEBİ)****İSTANBUL**

EK-23



(TÜRKER EROL- SELİM ATAKAN)

İSTANBUL

EK-24



(TÜRKER EROL- SERVER ACİM)

MALATYA

## ÖZGEÇMİŞ

### KİŞİSEL BİLGİLER

**Adı, Soyadı:** Türker Erol

**Uyruğu:** (T.C.)

**Doğum Tarihi, Yeri:** 22.08.1976, Amasya/ Merzifon

**Tel:** 0(505) 5420383

**Email:** trkerol76@gmail.com

**Adres:** Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü  
Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, SİVAS

### EĞİTİM:

#### Derece

#### Kurum

Lise

Merzifon Lisesi

Lisans

Abant İzzet Baysal Üniversitesi

Y. Lisans

Cumhuriyet Üniversitesi

### İŞ DENEYİMİ

1999- 2001

Milli Eğitim Bakanlığı Müzik Öğretmenliği

2001- 2015

Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik

Eğitimi Anabilim Dalında Öğretim Görevlisi.