

T. C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

**MUHLİS SABAHATTİN'DE
TÜRK ve BATI MÜZİĞİ ETKİLEŞİMLERİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

HAZIRLAYAN :
BERRAK TARANÇ

DANIŞMAN :
DOÇ. NECATİ GEDİKLİ

İZMİR - KASIM 1988



Muhlis Sabahattin 1890 - 1947

SUNUŞ

Bizde film müziği ve sahne müziği konusunda günümüze değin yetkin araştırmaların yapılmayışı ile konunun bana ilgi çekici gelmesi beni bu konunun ilklerinden sayılan besteciyi araştırmaya yöneltti. Zamanında "Operet Kralı" olarak anılan Muhlis Sabahattin Ezgi için şimdiye değin hiç bir monografik çalışma yayınlanmamıştır. Ayrıca sanatçının operetlerinin metinleri ve notaları ne yazık ki kayıptır. Bu arada nota koleksiyonunun Sururi ailesinden Ali Sururi Bey'de olabileceği görüşleri yaygın olduğu için 13-14 Haziran 1988 günleri Bodrum Torba Abdi İpekçi Tatil Köyü'nde kendisini aramama karşın bulamadım ve daha sonraki Sururi Bey'e ulaşma çabalarım da başarısız kaldı.

Sahne müziği ve Sabahattin'in Türk müziğine kazandırdıkları konusunda kuramsal bilgi edinmek amacıyla İ.T.Ü. Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı öğreticilerinden Sayın Prof.Dr.Selahattin İçli, Doç.Dr.Fikret Değerli, Tülin Yakarçelik, Sadun Aksüt ile çeşitli görüşmeler yaptım. Bestecinin şarkılarını bulmak için İstanbul T.R.T. de Sayın Fethi Karamahmutoğlu ile iletişim kurarak, bu şarkılar üzerinde görüşlerini aldım. Yaşam öyküsü ve sanatsal çalışmaları konusunda bilgileri ise sanatçının yeğeni Sayın Adnan Kökteş'ten ve Muhlisin Çocukları gurubu olarak bilinen Sayın Reşit Gürzap, Toto Karaca, şükran

(Dirik) Sururi, Necdet Mahvi Ayral, Hasan Mutlucan'dan sağlayarak araştırmamı sürdürdüm. Bestecinin şarkılarını çözümlerken E.Ü. Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Öğretim Görevlileri Sayın Tefik Tutu, Ali Rıza Avni, Mehmet Kutlugün, Akın Özkan, Turhan Toper'in büyük yardım ve desteklerini gördüm. Muhlis Sabahattin'in yaratılarına ve yaşamına ait fotoğrafların repredüksiyon ve baskı işlemlerini D.E.Ü., G.S.F. Fotoğrafçılık Anasanat Dalı Araştırma Görevlileri Gökhan Birinci ve Önder Erkaslan gerçekleştirdiler. Tezimin ortaya çıkmasında yardımlarını esirgemeyen bu kişilere teşekkür etmeyi bir borç sayıyorum.

Özellikle de, müzik araştırmacılığı konusundaki titiz yönlendirmeleri ve değerli görüşleriyle tezimin bu aşamaya gelmesinde en büyük payı olan değerli öğreticim ve danışmanım besteci Sayın Doç.Necati Gedikli'ye, ayrıca sahne müziği konusunda yardımlarını esirgemeyen ve belgeliğini açarak yardımcı olan Sayın Doç.Dr.Murat Tuncay'a ve araştırmalarım sırasında bana destek olarak her türlü fedakarlığı gösteren eşim Ragıp Taranç'a en derin teşekkürlerimi sunarım.

Kasım 1988

Berrak TARANÇ

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ	I
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
MUHLİS SABAHATTİN'İN DEVRALDIĞI KÜLTÜR MİRASI VE DÖNEMİN ÖZELLİKLERİ	9
1. Kültürel Miras	11
2. Sabahattin'in Yaşadığı Dönem ve Özellikleri	14
İKİNCİ BÖLÜM	
MUHLİS SABAHATTİN VE SANATI	19
1. Muhlis Sabahattin Ezgi'nin Yaşamı	19
2. Muhlis Sabahattin'in Sanat Anlayışı	35
3. Muhlis Sabahattin ve Popülerlik	39
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
BESTECİ OLARAK MUHLİS SABAHATTİN	49
1. Sabahattin'de Nota ve Prozodi Sorunu	51
2. Yazı Tekniği	57
3. Operet Kralı Muhlis Sabahattin	76
4. Muhlis Sabahattin'in Operetlerinin Notalarının Kaybolmasının Nedenleri	85
5. Operetlerinin Konuları	86
6. Muhlis Sabahattin ve Film Müziği	99
SONUÇ	104
KAYNAKÇA	106
DİZİN	111
EKLER	

GİRİŞ

Bizde Batı müziği önce saray ve çevresi tarafından tanınır. Yabancı devletler ile ilişkiler, Osmanlı devleti içindeki azınlık guruplarının çeşitli eğlenceleri, savaş tutsaklarının kendilerine özgü oyun ve müziklerini sundukları şenlikler, bale, pandomin, opera gibi sahne sanatçılarının gösteri amacıyla yurda gelişleri ve Lâtin topluluklarının düzenledikleri oyunların saray çevresinde uyandırdığı ilgi, 16. yy. başlarında Batı müziğine sempati duyulmasını kolaylaştırır.

Batı müziğine yönelik bu müziğin çalgılarının da bizim müziğimize girmesini sağlar. Böylece 17. yy. da Türk müziği perdelerinin seslerini veren Batı sazları mehterhane, saray, mevlevihane türü kurallara bağlı olan müzik çevrelerinde de denenir^(x). "Batı kemani 1740 yılında ilk büyük ustası Kemani Corci ile tanınır ve günümüz fasıl heyetlerine kadar girer"⁽¹⁾.

(x) 17. yy. da Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi o devirde kullanılan çalgıların tümünün Türk sarayı olmadığını belirtir. Seyahatname'de şu sözler geçer; "Ammâ bu bâloda tahrir ettiğimiz sazların umalleri ve sazendeler ve sazları İslâmbol'a ve gayrı diyâra mahsus olan, sazlardır. Klarnet ilk başlarda eğlence müziğine sonra Batı türü bandolara ve piyasa fasıl heyetlerine geçer. I. Mahmut döneminde, Yirmisekiz Çelebizade, Said Efendi elçilik yaptığı Paris'ten 1733 yılında dönüşünde getirdiği klavseni padişaha sunar.

(1) Mahmut Ragıp Gazimihal, Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ, Ankara, Ses ve Tel Birliği Yay., 1958, s.33

Yeni ve değişik olana karşı duyulan sevgiden ne yazık ki dönemin padişahları da etkilenir. III. Selim (1761-1808) döneminde ve daha sonraları Batı müziği tavandan tabana doğru bir gelişim ile yayılma gösterir. Böylece bu müzik türü ilk uygulayım alanını boru ve trampet takımında bulur.

Avrupa'da din dışı sanat müziği olgunlaşarak verilerini bandoya yansıtırken, bizde Batı müziği gelişim sürecini ve gerçek sanat verilerini doğrudan askeri düzeyde uygular. Sözgelimi 1794 yılından önce Nizam-ı Cedid birliklerinin günlük eğitim ve yürüyüşlerinde kullanılmak için, askerleri yetiştirmek amacıyla Fransız subaylarının girişimleri ile bir boru ve trampet takımının kurulmasının sonucunda mehter müziğinden ilk kopma etkilerinin oluşması gibi.

1826 yılında ise II. Mahmud (1785-1839) Yeniçeri Ocağını kaldırırken bu örgütün kapsamında olan Mehterhane'yi de kaldırarak yerine ilk Batı müziği eğitim kurumu olan Muzika-yı Humayun'u kurar. Batı müziğinin yukarda girerek, benimsenmesinin ve öğretiminin devlet tarafından üstlenilmesinin böyle gerçekleştiği savunulabilir.

Mehterhanenin kaldırılmasından sonra yurdumuza gelen yabancı müzikçilerin, özellikle bandoyu çalıştıran İtalyanların marşları önceleri milli marş işlevini yüklenmiş ve bu dönemde çok seslendirilerek bir mehter marşının bandoya kaldırılması bile düşünülmemiştir. Yine bu dönemde Enderunun kaldırılışı ile Türk müziğinin en büyük merkezi ve otoritesi kaybolur. Mızıka-yı Hümâyûn'un Batı müziği bölümünün yanında açılan Türk müziği bölümünün hiç bir zaman

için Türk müziği konservatuvarı ciddiyetine ulaşamaması geleneksel müziğimizi olumsuz yönde etkiler. Eğer bu kurum gerçek bir eğitim ciddiyetinde olabilseydi, büyük bir olasılıkla sahne müziğimiz daha temelde çok üst düzeylerden üretilmeye başlanabilirdi. Aynı dönemde Mehterhane-i Hâkaanî'nin de yeniçerilik ögesi olarak görülerek kaldırılması ile Türk askeri mehter müziği de son bulur.

Bu durumda Batı müziği bilgileri ile yetişen bando iki yıl süre ile Fransız uyruklu Monsieur Manguel tarafından yönetilir. İtalyan Giuseppe Donizetti^(x) ise 1828 yılından 1856 ölüm yılına kadar "Osmanlı İmparatorluğu Müzikalarının Genel Eğitmeni" ünvanını taşır ve öğrencilerine Hamparsum notası yerine Batı müziği nota sistemini öğreterek, bando müziğinin yanında İtalyanca sözlü parçaları ve aryaları da dağarına alır.

Gerçekte müziğimizde batılılaşma hareketlerinin en yoğun ve verimli yılları Sultan Abdülmecit'in döneminde görülmekle birlikte Tanzimat süresince sarayda Batı müziği, Klasik Türk müziği karşısında çoğunlukla hafif verile-riyle tanınır. Türk müziğinden koparak Batı müziğine bi-

(x) Giuseppe Donizetti'nin İstanbul'a gelişini Refik Ahmet Sevengil şöyle aktarır; "Sarayda kurulacak bu ilk bando için Sardunya Elçisi Groppolo'dan bir şef istedi. Sardunya hükümeti bu iş için Giuseppe Donizetti'yi uygun gördü"
Refik Ahmet Sevengil, Saray Tiyatrosu, İstanbul, Remzi Kitapevi, 1962, s.16

linçsizce yönelme ise diğer konularda olduğu gibi müzikte de yabancılaşıma sorunlarını doğurur^(x).

Yabancılaşıma sorununun bilincine vararak hareket eden bir padişah olarak Abdülaziz (1830-1876) görülür. Bu sultan döneminde Türk müziğini yeniden canlandırmak istenmiş ve bu müziğin ciddi koruma görmesini sağlamıştır^(xx). Fakat tüm bu çabalara karşın Enderun eski durumuna getirilerek, Türk müziği geçmişin çizgilerine ulaştırılamamıştır. Bu yıllarda Hacı Arif Bey ile romantik ekolün başladığı, klasik dönemin tarihe karışmak üzere bir çizgide kaldığı bilinir. Dönemin bir özelliği olan Doğuya ve Batı'ya, eskiye ve yeniye yönelik iki yönün aynı anda bulunması Donizetti'den sonra gelen Clisto Guatelli (-, 1899) Paşa'yı da etkiler. Böylece Guatelli öğrencilerini milli marşlar bestelemeye yöneltir ve öğrenciler geleneksel makamların aralıklarını gözetererek yerli motiflerle ezgiler yapmaya özenirler.

(x) Osmanlı Devleti iktisadi ve siyâsî bağımsızlıkla beraber, kültürel bağımsızlığını da kaybetti. Bu yüzden kendi kimliğimiz ile ilgili düşünce ve duygularımız Batı kültürünün yarattığı disiplinler ve ideolojiler ortamında şekillendi.

Taner Timur, Osmanlı Kimliği, İstanbul, Hil Yay., Kasım 1986, s.101

(xx) Abdülaziz'in döneminde, Abdülmecid'in sultanlık yıllarında kurulmuş olan Hanımlar fanfarını, orkestrasını ve bale topluluklarını kaldırarak, operet, opera çalışmalarını tümüyle durdurduğu bilinir.

Mızıka-yı Humayun'da yöneticilerin eleştirilen yönleri, halka Batı müziğini öğretmeden, bu müzik türünü resmi sanat haline getirme çabaları ve halkın gerçek kültür verisi olan öz müziklerini görmemezlikten gelme eğilimleri olarak görülür. İkinci Abdülhamid'in sultanlık yıllarında ise kendisinin ve hanımlarının çoğunun Batı müziği ile uğraşması yüzünden Batı müziği Türk müziğinden daha üstün tutulur^(x). Bu etki ile sarayda sürekli bir opera ve operet gurubu kurulur, bu gurubun üyelerinin tümünün Türkler olmayışı bize halkın yeni müziği tamamen benimseyemediklerini kanıtlarken, geleneklere olan bağlılıkta gözlemlenir. Bu dönemde istenilen ve beğenilen yeni müzik karşısında halkın geleneksel müziğinden ayrılmak istemediğini söyleyebiliriz.

V. Mehmet'in (1844-1918) sultanlık yıllarında ise müzik alanında önemli gelişmeler görülmez.

II. Abdülmecid (1868-1944) Türk müziğini sevmesine karşın Batı müziğine de ilgi duyar. Onun döneminde orkestranın 1885 yılında fülütçü Saffet Bey tarafından düzenlenerek Viyana klasiklerinin ilk kez çalındığı bilinir. Bu

(x) Bu dönemde Batı müziği ile uğraşan saray hanımlarına örnek olarak şu isimleri sıralayabiliriz; Nâzikedâ Başkadıfendi (1851-1895) piyanisttir, Zekiye Sultan, Şadiye Sultan, Refia Sultan, Lombardini Bey'in öğrencileridirler.

Bkz. Yılmaz Öztuna, Osmanoğulları ve Türk Musikisi, İstanbul, Türk Dünyası Araştırmaları, 1987, s.25

dönemde Zati Bey (Arca) Avusturya'dan gelen bir koronun beğenilmesiyle 1890 yılında birinci - ikinci tenor, bari-ton ve bas seslerinin yer aldığı dört sesli bir koro ku-rar. Ayrıca Sarayda sahneye konulan operalar da Türkler-de yer alır. Dolmabahçe Tiyatrosu'nda oynanan oyunlarda da Türkler korist olarak bulunurlar.

"Batı musikisinden hoşlanan Abdülmecid dö-ne-minde bir çok ünlü müzisyen İstanbul'a ge-lerek konser ve resitaler vermiştir. Ünlü besteci Franz Liszt ve Belçikalı Henri Vie-uxtemps. Franz Liszt Donizetti Paşa'nın Marş-ı Sultanisi teması üzerine çeşitleme niteliğinde bir marş dahi bestelemiştir"(2):

Osmanlı döneminde fasıl heyetinin "Fasl-ı Atik" ge-leneksel fasıl heyeti ve "Fasl-ı Cedid" ney ile fülütü, ud. ile mandolini bir araya getiren değişik bir düzenle-me olarak ikiye ayrıldığı görülür.

Tanzimat toplu yenileşme ile Batılılaşmanın resmen duyurulması olarak bilinir ve her alanda olduğu gibi mü-zikte de yenileşme kararı ile Batılılaşma düşüncesini ge-tirir. Bu düşünce sonucunda bize yöneltilen yenilikler önce dar bir alanda uygulanıyormuş gibi görülseler de gelenek ve görenekleri sarsmada etken olurlar.

(2) Bülent Aksoy, "Tanzimat Döneminde Müzik", Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, İstanbul, İleti-şim Yay., c.5, s.1219

"Anadolunun kültür kişiliğini ve bütünlüğünü 19. yüzyıla kadar korumuş olduğu söylenebilir. Anadolunun dünya görüşü şeklinde beliren cemaatçiliğe, toplu güvenliğe, kanaatkârlığa, düzen ve uyuma dayanan bir hayat tarzı bu tarihe kadar çözülmeyen sürmüştür. Ne varki kendi içindeki ters gelişmelerin yer yer zorlamakta olduğu bu kültürel yapı, Batı'yla temasın sonucunda yararlar alacak ve ekonomik çöküntüsünün paralelinde gelişen bir yozlaşma etkisini kültür alanında da duyuracaktır"(3).

Bizde yenileşme düşüncesi kendi kültür ürünlerimizin işlenerek daha üst düzeye getirilmesi uğraşının oluşmasına yönelik bir gelişme göstermemiş, sonuçta yaşam biçimleri değişime uğramış ve o güne değin kısmende olsa varlığını koruyan zevk ve inanç tümlüğü yavaş yavaş bozulmaya başlamıştır. Tanzimat döneminde müzik etkinliklerinde sorumluluk yüklenen sultanların Türk ve Batı müziği arasında, sanat ve kültüre dayalı tam bir denge kuramayışları, baştaki yetkili kişilerin mutlak olarak iki müzikten birini tercih etmeleri Türk ve Batı müziği çatışmalarını daha o yıllarda yeşertmiş, sonraki yıllarda ise gelişim Türk müziğinden çok şey götüreceği yönde olmuştur.

19. yy. başlarında eski kültür çökmekle birlikte çözülmeye göstermiş, bunun doğal bir sonucu olarak da toplum

(3) İsmail Cem, Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi, İstanbul, Cem Yay., Nisan 1973, s.530-531

ve kurumlar etkilenererek bu etkileri nesillere devretmişlerdir. Bu değişim, yenileniş ve çözümlüste sanat çok duyarlı kalmış, bu duyarlılığın en yoğun alanı önemli kültür ürünlerimizden birisi sayılan kendi müziğimiz olmuştur. Tanzimat döneminde müzik alanında yapılan hataların faturası bir yerde müziğin üreticisi sayılan besteciler ve tüketici olan toplum tarafından çok ağır olarak ödenir.

Sonuçta 19. yy. bestecisi iki ayrı müzik türünden birisinin savunucusu olmaya koşullandırılır. Böylece bestecilerden bir kısmını kendi geleneksel müziklerine karşı saldırganlığa iten, geleneksel yönde yaratılar veren bestecileri de karşıtılağa yönelten bir zemin yaratılır. Bu durum ise çeşitli gereksiz suçlama ve savunma ortamlarının doğmasına yol açmış, bundan da en çok besteciler etkilenmişlerdir. Diğer bir deyişle 19. yy. bestecilerinin gelişen kültürün sanat ortamından yararlanma eğilimi gösterebilme ve arada seçim yapabilme şansları kısıtlanmış, bir anlamda besteciler köksüzlüğü seçmeye koşullandırılmışlardır. İşte Muhlis Sabahattin'in devraldığı kültür mirası böyle bir ortamdır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MUHLİS SABAHATTİN'İN DEVRALDIĞI KÜLTÜR MİRASI VE
DÖNEMİNİN ÖZELLİKLERİ

Türk Tiyatrosu'nun Batı'nın müzikli oyunları ile tanışması Tanzimat döneminde gerçekleşir^(x). Saray dışında opera binalarının kurulması, müzikli oyunların tabana inerek halk tarafından izlenip sevilmesine neden olur. 1826-1839 yılları sonlarında Giustiniani isimli bir Venediklinin Galatasaray'da yaptırdığı "Fransız Tiyatrosu" bu binaların ilki sayılabilir. Saray dışında opera binalarının kurulması, müzikli oyunların tabana inerek halk tarafından izlenerek sevilmesini kolaylaştırır.

1841-1849 yıllarında Beyoğlu Bosko Tiyatrosu'nun Mihail Naum gibi Osmanlı uyruklu bir kişiye geçişi ile gösteri için çeşitli İtalyan topluluklar yurda gelmişler ve 1870 yılına dek sürekli temsiller verilmiştir. Gelişim gözlemlenirse Batı gösteri sanatları ile opera ve opereti halka tanıtarak yayma girişimlerinin daha bu yıllarda amaç olduğu sonucuna varılabilir. Daha sonraki yıllarda ise sahne müziğinin İstanbul'un Gedikpaşa, Beyazıt,

(x) Bu tanışmanın nedenlerine giriş bölümünde değinmiştik.

Şehzadebaşı gibi sentlerine yayıldığı görülür. Naum ve Gedikpaşa Tiyatrolarına verilen imtiyaz boşluklarını müzikli tiyatro en iyi şekilde değerlendirilir. Bu arada Batı kaynaklı müzikli oyunlara eğilim artarken, yerli bestecilerimizde yetişmeye başlar.

Dikran Çuhacıyan (1836-1898) Türk müziğine özgü ezgi kuruluşu ve Batı tekniği ile bir sentez kurma çabasına girişerek Türkiye'de ilk kez yerli operet besteler. Bu çalışmalarda uyum ve düzenleme basittir, ezgi ön plandadır, amaç halkı bilinen motiflerle çok sesliliğe alıştırmaktır. Dikran Çuhacıyan'ın "Arif'in Hilesi" ve Kemani Haydar Bey'in "Pembe Kız", "Çengi" operetleri ilk Türk operetleri olarak Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynanır.

Çuhacıyan'ın başlattığı yerli operet çağırının ikinci bestecisi Kemani Haydar Bey'dir (1846-1904), bu besteci yaratılarını tek sesli olarak bestelemiş ve bunlar piyanist Macar Tefvik Bey tarafından çok seslendirilerek düzenlemeleri yapılmıştır.

Yerli bestecilerin tüm bu çabalarına karşın istipdat dönemindeki sansür yüzünden müzikli oyunlar on yıl kadar duraklama devri geçirir.

Meşrutiyet dönemi diğer konularda olduğu gibi fikir ayrılıklarını da beraberinde getirir. Bazı aydınlar Batıya yönelerek tüm geleneksel kültür birikimlerini yadsıyarak köksüzlüğü seçerlerken, bazıları da geleneğe daha

sıkı bağlanarak yeni olan Batı'ya karşıt bir tutumda birleşirler. Bu arada üçüncü bir gurup ise sanat adına her iki tarafın olumlu yönlerinden yararlanarak ortaya yeni bir sentez çıkarma eğilimindedir. Bu eğilim sanatın diğer kollarını etkilediği gibi müziğimize'de yansır. Dikran Çuhacıyan gibi bir Osmanlı Bestecisinden ilk kez modern bir Türk bestecisi olan Muhlis Sabahattin işte bu ortamda sesini duyurur.

Döneminde "Operet Kralı" olarak anılan Muhlis Sabahattin'in operet bestecisi olarak nasıl bir ortamda yetiştiğinin anlaşılması için ilk müzikli sahne oyunlarımız hakkında kısa bir bilgi vermemiz gerekir.

(*) Bu topluluğun avukatı ve yönetmeni hakkında Murat Tunçay'ın yazdığı "Bu Toplumun Yuhacıyan'ın" adlı kitabında "Arif'in Hileali" ve "Köse Kalya" operetlerinden daha çok sahnelenmişler-

1. Kültürel Miras

İlk Türk müzikli sahne oyunlarını incelediğimizde 1910-1923 yılları arasında varlığını sürdüren "Milli Osmanlı Operet Kumpanyası" görülür. 1910 yılında kurulan ve birkaç müzikli temsilden sonra dağılan "Sahne-i Milliye-i Osmaniye" topluluğu müzikli oyunlar oynamak için kurulmamıştı fakat "La Granvia", "Nasredin Hoca", "Ağamız Eğleniyor" gibi oyunları sahneledi. Bu topluluk birkaç çalışmadan sonra dağılmış ve daha sonra topluluğun devamı sayılan "Milli Osmanlı Operet Kumpanyası" çalışmalarını Odeon, Tepebaşı, Amphi ve Fransız tiyatroları ile Şehzadebaşı'ndaki Ferah, Millet ile şehrin çeşitli semtlerindeki tiyatrolarda sürdürmüştür. Bu topluluğun ilk oyunu "Leblebici Horhor" dur. "Matmazel Klaret" gibi hafif

komedî müzikalinin bu toplulukça oynandığı bilinir^(x).

Geleneksel Türk müziğine bağlı olarak çalışmalarını sürdüren, Türk müziğinin Batı müziğinden daha üstün olduğu görüşünü savunan "İstanbul Operet Heyeti" 1920 yılında kurulur ve "İstanbul Efendisi" isimli oyun oynanır. Bu oyunun izleyicilere tanıtıldığı kitapçıkta, topluluğun müzik görüşleri şöyle açıklanır:

"Memleketimizde ciddi operet ve operaların adem-i Mevcudiyeti karşısında sanayi-i Ne-fise'nin bu mümtaz şubesinin ihya ve terakkisine hasr-ı mesai etmek, Garp musikisinin

(x) Bu topluluğun oynadığı oyunlar hakkında Murat Tuncay bize şu bilgileri aktarır; "Bu topluluk Çuhacıyan'ın "Leblebicî Horhor" operetini, "Arif'in Hilesi" ve "Köse Kahya" operetlerinden daha çok sahnelemişlerdir. İlgililer bunun nedenini "Leblebicî Horhor Ağa" operetinin müzik açısından diğer ikisine oranla daha kolay olmasına bağlıyorlar. Topluluğun sık sık oynadığı diğer eserler arasında Haydar Bey'in "Pembe Kız" ve "Çengi", Victor Roje'nin "Matmazel Klaret'in 28 Günlük Askerliği", Herve'in "Matmazel Nitouche" opereti vardır. "Nasreddin Hoca", "Tosun Ağa", "İki Fidan Bir Yılan" gibi komedilerde müzikli olarak oynamıştır. Bu oyunların müzikleri çoğunlukla topluluğun orkestrasını oluşturan elemanlarından birinin uygun gördüğü Batı müziği parçalarından birini aynen veya kısmen yararlanma şeklinde yazardı". Murat Tuncay, Müzikli Türk Tiyatrosunun Kaynakları Ve Gelişimi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü Kitaplığı, 1974, s.144

almış olduğu şekl-i tekâmül yanında şark musikisini, şark sazlarını, kahve, meyhane köşelerinden kurtararak sahneye tatbik edebilmek ve "harmonie" taksimatı yaparak daha mütekâmil ve müterakk-î bir şekle sokmak amacıyla ilk hatvesini atmış olan "şark musiki mektebi" muhit ve halkın müsadese nisbetinde gayretinin ilk semeresini teşkil eylediği İstanbul Operet Heyeti ile geçen Ramazan'da Darülbedayi-i Osmani'nin teması olan Yeni Ferah Tiyatrosunda 2 Eylül 1339 Perşembe günü ilk defa olarak "İstanbul Efendisi" operetini temsil etmekle idrak etti"⁽⁴⁾.

Muhlis Sabahattin üzerinde etkileri görülen Kaptanzade Ali Rıza Bey'inde içinde bulunduğu İstanbul Operet Heyeti, geniş çevrelerde Sabahattin adının "Operet Kralı" olarak tanınmasına yardımcı olur. Bu heyet 1919-1922 yılları arasında dağarında şu yaratılara yer verir;

"(1919) Macun Hokkası (Müşahipzade Celal, Müzik Kaptanzade Ali Rıza), (1920) Kaşıkçılar, Yedekçi (Müşahipzade Celal-İsmail Hakkı), Lale Devri (Müşahipzade Celal-Dr.Suphi), Altı Ases, İstanbul Efendisi, (Müşahipzade Celal-Udi Fahri), (1920) Nur-ı Sabah (Sezai Namık), Bülbül (Lehar'ın Tarlakuşu Operet'inden), Falcı, İsveç Kralı, İstanbul Gülü, Çapkın Süleyman (Kaptanzade Ali Rıza), (1922) Aşık Garip, Fettan Kız, Mechul Serseri, Aşk Ölmez, Çile, Dalkavuk, Satırzadeler, Sorma Sütüner, Kısmet, Kumrular, İnci Sultan, İffet Penah, Bende operet oynarım, Jale"⁽⁵⁾.

(4) Temsil-i Musiki Rehberi, 4. Perde Bestesi Asar-ı Kadimeden İktisat, İstanbul, Evkaf Mat., 1336

(5) Murat Tuncay, a.g.k., s.151

1922 yılında İstanbul Operet Heyetinin sahneye koyduğu operetler içinde Muhlis Sabahattin'in "Zühre", "Kelebek Zabit" (Metin Macarcadan M.İhsan), "Çaresaz", "Ayşe" operetleri de yer alır. Fakat kısa bir süre sonra İstanbul Operet Heyetinin'de Türk müziği ve Batı müziği yanlısı sanatçılar arasındaki geçimsizlik son derecesini bulunca Muhlis Sabahattin ve Cemal Sahir bu topluluktan ayrılmak zorunda kalırlar.

2. Sabahattin'in Yaşadığı Dönem ve Özellikleri

Bir sanatçının sanatını incelerken, onun içinde bulunduğu ortam hakkında da bilgi sahibi olmak gerekir. Çoğunlukla sanatçıları içinde buldukları ortamın gelenek ve görenekleri etkilerken, bu etkiler onların yaratılarına yansır.

Muhlis Sabahattin'in yaşadığı ortam çocukluğunda aldığı kültür bestecinin müziğine doğal olarak yansır. Babasının bulunduğu konum ile aile yapısı onu gelenek ve göreneklerine bağımlı kılarken, o devirde gözde olan Batı hayranlığına karşı bestecinin duyarsız kalması beklenemedi.

Cumhuriyet ile birlikte kültürümüzün değişim süreci de hız kazanır. Bu dönemde saray ve halk kültürleri ikilemini yaşayan kültür birden resmi bir otorite olarak benimsenilmeye çalışılan Batı kültürü ile kuşatılır. Bu kuşatılmadan Muhlis Sabahattin'inde kurtulması olanaksızdır.

Toplum içinde edindiği bilgi, inanç, ahlâk ve kültürel deneyimler Sabahattin'in yetenek ve alışkanlıklarını çevreleyen karmaşık bir tüm olarak ortaya çıkar. Aldığı kültürel mirasın etkisi ile ve döneminde gelişen kültür-sanat ortamı, zevk, yaşayış biçimi, eğlence hayatı gibi önemli konulara öncülük eden batılılaşma çabalarından Muhlis Sabahattin'in müziğide kendine düşen payı belkide en büyük ölçüde almıştır. Belirli bir kesimin bilinçli çalışmaları dışında müziğimiz kendi ulusal değerlerini yitirmeden, ödün vermeme savaşı içine girmiştir. Bu dönemdeki düşünce biçimi Batı uygarlığının üstün yanları ile Doğu Batı sentezinin düşünce değer ve uygarlık farklılıkları üzerine açıklama yapmaya yönelik değildir. Çoğunlukla bize özgü ulusal değerler üzerinde durulmaz sadece Batı'dan çok geri kaldığımız vurgulanır. Buna karşın Muhlis Bey yaratılarında Batı müziği öğelerini kullanırken Türk müziğini de gözardı etmeyerek ezgilerinin çoğunu Türk müziği makam ve usulleri ile yapmaya özen gösterir. Sanatçı bazan Batı müziğine yakın olan makam ve usullerde şarkılar bestelerken, operetlerinde Türk yaşam gerçeklerine uygun konulara yer vermesi yüzünden de halk tarafından çok sevilir sanatçı bu özelliği ile döneminde ayrıcalıklı bir yer edinir.

Besteciyi Türk müziği ile Batı müziğini bir arada uygulama alanı içinde bulundurmaya yönlendiren etkenin o dönemin toplum yaşamı olduğu düşünülebilir. Biz Sabahattin'in yaşamını incelediğimiz zaman onun Avrupa ile Türkiye gibi kültürel ve toplumsal yönden çok farklı olan

iki ortamda birazda sıkıntı çekerek sanatını sürdürme sa-
vaşı verdiğini gözlemleriz.

Bestecinin yurda döndüğü yıllarda ise büyük şehirler-
de Batı hayranlığı üst düzeyde tutulmaktadır^(x). Batı tü-
rü yaşayışın taklit edilmesi ile Batı öğelerinin eski ge-
lenek ve göreneklerimiz arasına girmesi, eski olan ile
yeni görülen arasında ve onları benimseyenler arasında
amansız çatışmaların çıkmasını sağlar. O yıllarda bazen
eski ile yeni yan yana, iç içe aynı toplulukta yaşama
olanağını bulmuş, fakat bu durum yeni olanın yayılmasını
engellerebilecek yönde gelişme göstermiştir. Müzikteki
gelişim de bu yöndedir.

Şüphesiz toplumda ve değişik sosyal çevrelerde fark-
lı kişilerce Batı hayranlığının aynı şekilde değerlendirilerek,
aynı gözle eleştirilmesi veya benimsenmesi bek-
lenemezdi. Kültürlü ve eğitilmiş bireylerce Batı'ya özgü

(x) Batı yaşam biçimine önem veren kültürlü ve zengin Türk
evlerinde çocukları eğiten mürebbiyeden sonra piyano
eğitimi de önem kazanır. Klasik Batı müziğinin temel
çalgılarından birisi olan ve geçmişte xiv. yy.'la ka-
dar uzanan piyano, Tanzimatla birlikte Türk evlerinin
önemli bir parçası ve möblesi haline gelerek, salonlar
ve misafir odaları için bir süs olur. Varlıklı, modern
yaşayışı önem veren aileler mürebbiyelerin ve özel öğ-
retmenlerin eğitimiyle evlerinde piyano dersleri alır-
lar veya çocuklarına Batı müziği ile piyano öğretebi-
lecek eğitimciler bulma çabasına girerler. Bu yöndeki
çabalar, cumhuriyetin ilk yıllarına kadar sürer.

olan ögeler belkide çok fazla bir kolaylıkla ve hiçbir eleştiri süzgecinde geçirilme gereği bile duyulmadan benimsenerek yayılırken, halk arasında çok olağan bir tepki ile karşılanır.

İşte Muhlis Sabahattin müziğinde bize ve Batı'ya özgü değerlere yer vererek aydın kesim ve halk arasındaki bu ikilem karmaşasını belki çözmek veya en aza indirmek amacıyla yönelik olarak çalışmalarını elinden geldiğince sürdürmüş ve bizim müzik dağarımız için değişik ve değerli yaratılar vermiştir.

Bestecinin yaşadığı dönemin en önemli özelliği değişiklik, yenilik ve bilinenden farklı olma isteğinin egemen olması şeklinde özetlenebilir. Bu dönemde eski ile yeni olan ögeler ve değerler anlamlar karmaşası oluşturacak ölçüdedir.

O yıllarda en gözde Batı'lı yaşayış merkezi İstanbul'dur. Beyoğlu, Nişantaşı, Şişli, Boğaziçi, Tarabya ve Büyükdada romanlara konu olacak derecede sevilir. İstanbul Batı'lı yaşama özlem duyanlar için erişilen en güzel rüya gibidir ve onların tüm özlemlerini karşılayacak niteliktedir. Bu şehir alışveriş edilerek Avrupa malı eşya edinilecek yapıya da sahiptir. Batılı yaşayışı yerinde ve daha yakından görmeyi sağlar. Piyasa yapmaya ve eğlenmeye yöneliktir. Tiyatro, dinleti vb. gibi sanat etkinliklerinin en yoğun olduğu ortamlardan birisidir. Bu yönüyle pek çok kişinin zevk ve beğenisine yöneliktir.

İşte tüm bu özellikleri kapsayan İstanbul'da Muhlis Sabahattin'de davranış ve giyim zevki yönünden bir İstanbul beyefendisi olarak görülür. Besteci Fransızca'yı Türk aksanı ile konuşması, giyimine düşkünlüğü yüzünden yazın bile güderi eldiven giymesi, monokl^(x) takması, baston kullanılarak, seyrek saçlarını çok düzgün taraması ile diğer insanlardan ayrılır.

Muhlis Bey bir baba ve üç oğru bannamak olmak üzere sekiz kızıdır. Bestecinin babası Mert evlilik yapmıştır. Hürşit Bey'in evli olduğu hanımlar ve çocuklarının adları şunlardır^(x):

- (x) Beyefendinin enay olmasına karşın Muhlis Sabahattin Eğil ile Dr Süphî Eğil arasında hiçbir akrabalık yoktur.
- (x) Hürşit Bey sarıya; Mardin, Adana ve Drama'da oturmuş ve burada kalmıştır.

(x) Monokl: Göze tek olarak takılan ve numarasız olan genelde giyimi tamamlama işlevi yüklenen bir gözlük.

İKİNCİ BÖLÜM

MUHLİS SABAHATTİN VE SANATI

1. Muhlis Sabahattin Ezgi'nin Yaşamı

Muhlis Sabahattin Ezgi^(x) 1889 (1305) yılında Adana'da doğdu. Babası Hurşit Bey^(xx) Abdülaziz'in Başmabeyncisidir ve sultanın 3 Mayıs 1876 günü tahtan indirilmesi nedeniyle başkentten uzaklaştırılmıştır. Sürgün yaşamının açlıklarını müzikle gidermeye uğraşan Hurşit Bey'in haftada birkaç gece evinde müzikli toplantılar yaparak keman, ud., lavta, nısfıye, oniki telli saz gibi müzik aletlerini çaldığı bilinir.

Muhlis Bey bir baba ve üç ayrı anneden olmak üzere sekiz kardeştir. Bestecinin babası dört evlilik yapmıştır. Hurşit Bey'in evli olduğu hanımlar ve çocuklarının adları şöyledir^(xxx):

- (x) Soyadlarının aynı olmasına karşın Muhlis Sabahattin Ezgi ile Dr.Suphi Ezgi arasında hiçbir akrabalık yoktur.
- (xx) Hurşit Bey sırasıyla: Mardin, Adana ve Drama'da oturmak zorunda kalmıştır.
- (xxx) Muhlis Bey'in kardeş durumu ve babasının yapmış olduğu evlilikler yeğeni ve tek varisi olan Adnan Kökteşte bulunan veraset ilanından çıkarılmıştır. Adnan bey Nevesser Kökteş'in tek çocuğudur. Adnan Kökteş ile İstanbul, Kızıltoprak'ta 6.2.1988 günü yapılan görüşme.

<u>Eşleri</u>	<u>Çocukları</u>
Necmiye Hanım	İsmail, İhsan, Emine
Sinesaf Hanım	Şayan, Agah
Dilber Hanım	İkbal, Muhlis
Müntaz Hanım	Nevesser (Kökteş)
	Bu hanımdan çocuk yoktur

Muhlis Bey annesi Sinesaf Hanım gibi koyu mavi gözlü ve açık renk tenlidir. Sinesaf Hanım ev hanımıdır.

Sanatçı ilk müzik zevkini babasından alır. Bu konuda Burhan Arpad bizlere şu bilgileri aktarır; Hurşit Bey çoğu geceler geç saatlere kadar süren müzikli fasıllar düzenlerdi. O sıralarda henüz beş yaşında bulunan küçük Muhlis de bu fasılların devamı süresince, bir türlü uyamaz ve sofada bir elini (of, of) diye sallayarak bir aşağı bir yukarı doğru sallayarak dolaşmış.

Oğlunun müziğe olan eğilimini sezen baba, bir gün eşini çağırarak şöyle der:

"Sinesâf sana esefli bir şey söyleyeceğim. Öyle seziyorum ki, Muhlis mızıkacıdan başka birşey olmayacak. Bu sebeple onu tabiatın seyrine bırakmağa karar verdim. Eğer ömrüm vefa ederse -çünkü bu arzuyu gösterdiği zaman Hurşit Bey 72 yaşındaydı. Muhlisi 12 yaşında, Avrupa'ya göndereceğim. Konservatuvarı ikmal etsin ve birdaha memaliki Osmaniyeye avdet etmemek üzere frenk diyarında mızıkacı olarak kalsın"⁽⁶⁾

(6) Burhan Arpad "Muhlis Sabahattin", Türk Tiyatrosu, Yıl: 9, Sayı: 202, 16 Mart 1947, s.3

Hurşit Bey 1833 yılında Muhlis Sabahattin sekiz yaşındayken Drama'da ölür. Besteci babasının ölümünden sonra, Sultan Hamit tarafından Selanik'te oturmalarının uygun görülmesi sonucunda, onbeş yaşına kadar Selanik'te oturup, ilk ve orta eğitimini orada yapmak zorunda kalır. Muhlis Sabahattin annesinin sürekli başvuruları sonucu, padişah'ın iradesiyle, ailesiyle birlikte İstanbul'a gelir Galatasaray Sultanisi'ne (Galatasaray Lisesi) yerleştirilir ve burada Fransızca öğrenir.

Bestecinin Selanik'ten yurda dönünceye kadar müzik konusundaki eğitimi ve ilgisi ailesinin etkisi ile Türk müziği yönündedir. Muhlis Bey Lisedeki eğitimi içinde batı müziğininide ayrıca öğrenerek piyano ile tanışır ve bir İtalyan öğretmenden piyano dersi alır. Bu durumda aile içinde Türk müziği ezgilerini yakından tanır, Batı müziği kompozisyon tekniklerini de bir ölçüde öğrenme fırsatını bulur. Bu etki ile piyanoda çoksesli Türk müziği yaratma düşüncesinin bestecide daha o yıllarda yeşermeye başladığı düşünülebilir.

Muhlis Bey 1908 yılında, 19 yaşında İttihat ve Terâkî karşıtı olarak gazeteciliğe başlar. Hükümete karşı yazıları yüzünden kovuşturmaya uğrayınca Avruya'ya kaçar. Bestecinin bu dönemdeki yaşamını Adnan Kökteş'ten öğreniyoruz: "Muhlis Bey okuldayken gazeteciliğe heves etmiş, Jöntürkler koluna dahil edilmiş Sultan Hamit'in takibine uğradığından Avrupa'ya kaçmış. Muhlis Bey Avruya'ya kaçtığı zaman pratik bir piyanist vasfına haizdi. Nota bil-

gisi yok denilecek derecede azdı. Buradan Avrupa'ya kaçan müzisyenlerle bir gurup kurup Avrupa'da konserlere başladılar, oradan Amerika'ya göç ettiler. Ekip halinde Amerika'da konserler veriyorlar. Notalarında o ekipten kişiler kaleme alıyorlar. Muhlis Bey Amerika'da aksi bir tesadüf randevu saatini kaçırıyor ve gurupla irtibatını kaybediyor. Bu yüzden notisliğe başlıyor ve kendi çapında tek başına seyahatini sürdürüyor. Tahminen 1920-1921 yılında gizli olarak Türkiye'ye dönüyor ve padişah devrinde saklanıyor. Bu dönemde fiili olarak bir faaliyeti yoktur. Daha sonra Cumhuriyet'in ilanıyla ortaya çıkıyor" (x).

Sabahattin'in Fransa'da sürgün olduğu dönemlerdeki anılarını kendisinden dinleyen Hasan Mutlucan (xx) bize bestecinin o yıllarını şöyle anlatır: Muhlis Bey Fransa'da sürgünde bulunurken kaldığı otele borçludur. Sigara alacak parası yok, gömlek satmayı düşünürken, Ayşe operetinin notalarını alarak Nota Sarayı'na gidiyor. Ben Türk bestecisiyim diyerek notaların incelenmesini sonucun kendisine ulaştırılmasını istiyerek otelin adresini verir. Kendisi yürüyerek otele gelir. Bu arada notaları inceleyen gurup sonuçtan memnun kalarak otele yetkili bir kişiyi gönderirler. Otelci durumu öğrenir. Muhlis Bey geç saatlerde otele gelince o yolu tekrar yürüyerek Nota Sarayı'na geri döner, ona bir pro ikram ederler. Bu ikram besteciye çok mutlu eder ve yıllar sonra "Eğer o an bes-

(x) Adnan Kökteş ile a.g.g.(özet)

(xx) Muhlis Sabahattin'in son öğrencilerinden olup, onu 1937 yılında tanımıştır.

telerimi hiçbirşey talep etmeden isteseler hepsini verirdim" der⁽⁷⁾.

Muhlis Bey o günden sonra Sacem'den Fransa ile Avrupa radyolarında, televizyonlarında ve çeşitli iletişim araçlarında yaratılarından biri çalındığı an telif ücretini de almıştır. Daha sonra varisi Adnan Kökteş Bey her yıl Sacem'den belirli miktarda telif, ücreti almaktadır^(x). Ne yazık ki bizde 1947 yılına dek besteciler ve varisleri telif ücreti alamamışlardır.

Besteci çeşitli sıkıntılarla karşılaşarak birkaç yıl Avrupa'da dolaşmış, daha sonra kendisine İttihat ve Terakki, yazı yazmamak, siyasetle uğraşmamak, İstanbul şehri içinde oturmamak gibi ön koşullar gösterilerek yurda dönmesine izin verilmiştir⁽⁸⁾.

Tüm bu koşulların sonucunda Muhlis Sabahattin yurda döndükten sonra çalışmalarını müziğe yönelterek yoğunlaştırmış ve gün geçtikçe adını yavaş yavaş duyurmaya başlamıştır. Buna karşın Hasan Mutlucan bestecinin yurda dönüşünde pek çok sıkıntıyla karşılaştığını belirterek

(7) Hasan Mutlucan ile İstanbul, Haydarpaşa'da, 7.2.1988 günü yapılan görüşme.

(x) Bkz. Ekler, s.

(8) Yılmaz Öztuna, "Muhlis Sabahattin", Türk Musikisi Ansiklopedisi, İstanbul, M.E.B. Yay., 1974, s.205

sözlerine şöyle devam eder: "Muhlis Bey Bahri Baba Parkı yanında Türk Ocağı Binası'nda operet sahneye koymak için dekor ve kostüme gereken ikibuçuk lirayı bulmakta bile güçlük çekmiştir".

Burhan Arpad Muhlis Sabahattin'i politikadan müzik alanına yönelten etkeni bestecinin kendi ağzından anlatıyor:

"Pek küçük yaşımdan beri beni düşündürülen ve korkutan birşey kafamın içinde yaşardı. Bir adam dünyaya gelir sonra ölür gider. Ne bu dünyaya gelisten ne bu yaşayıştan, nihayet nede bu göçüşten kimsenin haberi olurdu. Günün birinde ben de herkes gibi ölecektim; ama yaşayışımdan dünyada izler bırakmak istiyordum. Bu ihtirasla -Bu kelimeyi kullanmak mecburiyetindeyim- pek genç yaşta politikacılığa başladım. Kısa bir sürede adımın çevresinde bir gürültü yarattım. Gazeteciliğe geçtim. İşbaşında kilere tedirginlik vermeğe başlayınca hapse atıldım, sonra kaçtım. Suçum bağışlanınca memlekete döndüm. Ama İstanbul'a uzak bir köyde yaşamak kaydıyla, Küçük-lüğümden beri korktuğum şey gerçekleşmek üzereydi. Daha ölmeden unutulmaya başlamıştım"(9).

Sanatçı unutulmamak, en güzel olana erişebilmek, müzik ve oyunlarının kusursuz olabilmesi düşüncesi ile

(9) Burhan Arpad, "Operet 8 Tablo", İstanbul, İzlem Yay., Sanat Dizisi, n.17, 1964, s.44

elinden gelen herşeyi yaparken zaman zaman çok yakınında bulunan bireyleri bile unutacak derecede dalarmış. Bu dalgınlığın nedeni belkide yaratılarını görgü ve deneyim sonucunda verebilmesinden kaynaklanır.

Nihat Özon ve Baha Dürder Sabahattin'i şöyle tanımlarlar; "

"Ampirik^(x) 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"⁽¹⁰⁾.

Muhlis Bey'in aile içinde çok sevildiğini, bir gün kazandığından ikinci güne birşey bırakmadığını Adnan Kökteş'ten öğreniyoruz. Besteci günlük hasıllattan herkesin yevmiyesini dağıtır, geri kalanı da bölüştürürmüş. Paraya bağımlı olmamakla birlikte, İzmir Kıraathanesinde konken oynamasını severmiş.

Bestecinin bohem yaşam yüzünden ayrıldığı eşinin adı Seniye'dir^(xx). Muhlis Bey ve Seniye Hanım'ın evlili-

-
- (x) Sözcüğün kökeni Fransızca yalnız görgü ve deneye dayanan, görgül Ampirist: Görgü ve deneye dayanan felsefe taraflısı pratik tecrübeyle yetişmiş.
- (10) M.Nihat Özon, Baha Dürder, "Muhlis Sabahattin", Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1967, s.174
- (xx) Seniye Hanım Adnan Bey'in halasıdır ve yapılan evlilikle birlikte onun yengesi de olur.

ğinden Melek hanım dünyaya geliyor. Muhlis Bey ve Seniye Hanım ayrıldıktan sonra bir daha başka kişilerle evlenmiyorlar ve Melek babası ile çalışıyor.

Muhlis Bey gözünde Monokl iri görünümlü, gürültülü konuşması, göbekli oluşu ve çok uyumlu olan giyimi ile tam bir İstanbul Efendisi görünümündedir. Buna karşın kendisini sevenlerce operet oyunları sırasında yapılan hataları hiç affetmemesi ile tanınır. Mahvi Ayrıl bize şunları anlatır: "Bir oyunda birinci perde bitti fakat perde kapatılmadı. Perdeci işin farkında değildi. Muhsin ilk kez perde diye ikaz etti daha sonraki ikazları ise piyanonun tuşlarına vurarak oldu. Birgünde Feza adlı bir aktör Muhlis'in operetinde oynuyordu. Sahnede sırası gelmiş fakat aktör dalmıştı Muhlis arkadan aktör efendi oynasana sıra sende diye bağırdı⁽¹¹⁾."

Adnan Kökteş 1935 yılında Ankara Şehir Bahçesi'nde temsil verilirken Nana Hanımın besteci tarafından seyirci önünde azarlandığını belirtir. Muhlis Sabahattin'in piyano çalarak çok nadir şeflik yaptığını ve genelde ayakta tüm vücuduyla orkestrayı idare ederek dikkatini yaratıya verdiğini de Adnan Bey'den öğreniyoruz.

(11) Mahvi Ayrıl ile İstanbul, Sirkeci'de, 14.2.1988 günü yapılan görüşme.

Reşit Gürzap bir anısını şöyle aktarır: Muhlis oyun oynanırken orkestranın yanına oturur izleyicinin önünde bize müdahale ederdi. Hoca sahneye laf atmaktan hoşlanırdı. Arkadaşım Ömer Aydın bunu yapma söyleyeceğini içerde söyle dediği zaman beni hiç kimse oradan kaldıramaz ben üstüne para verir orada otururum derdi⁽¹²⁾.

Muhlis Sabahattin oyunlar ve provalar sırasında, oyunculara zaman zaman kızmasına karşın, bu işe yeni gireceklere de nasihat etmekten geri kalmayan bir kişi olarak görülür.

Vasfi Rıza Zobu Mehmed Karaca'nın tiyatrocunun olma isteğinin kaynağının Muhlis Sabahattin'in tiyatrosu olduğunu, oyuncunun kendi ağzından aktarır^(x).

1929-1930 yıllarından sonra bestecinin müzik yaşamı "Muhlis'in Çocukları" adı altında kurmuş olduğu operet topluluğunun, vermiş olduğu dinletilerin yoğun çalışma-

(12) Reşit Gürzap ile İstanbul, Beşiktaş'ta 12.2.1988 günü yapılan görüşme.

(x) "1925 de, Ferah Tiyatrosunda "Ertuğrul Muhsin ve Arkadaşları" firmalı tiyatro topluluğu parlak bir ramazan ayı geçirmekte... Belki onları "Seyrediş" isimdeki kıvılcımı alevlendirdi. Kalktım, Muhlis Bey'e gittim. Aktör olmak isteğimi beni tiyatrosuna almasını rica ettim... Şöyle bir sözdü. "Kimin nesisin ne iş yapmaktasın dedi, söyledim!..."Tiyatrocunun olacağına git işine devam et dedi ve rettedti". Vasfi Rıza Zobu: "Karacalar, Toto Karaca, Mehmet Karaca 51. Sanat Yılı", s.13

Biz daha sonra Mehmed Karaca'nın Sabahattin operetlerinde oynadığını eşi Toto Karaca'dan İstanbul'da 16.2.1988 günü yapılan görüşme sonucu öğreniyoruz.

ları içinde geçmiştir. Bu topluluk o dönemde izleyicilerce çok beğenilmiş ve çeşitli maddi sıkıntılara karşın, gurup birlik içinde çeşitli dinletiler vermiştir. Toplulukta şu kişiler yer almaktadır: "Lutfullah Sururi^(x), Suzan Sururi^(xx), Celal Sururi, Muammer Karaca, Suzan Karaca, Muhlis Bey'in kızı Melek, Ömer Aydın (Tenor), Şevkiye May^(xxx), Reşit Gürzap^(xxxx), Avni Dilligil (Kısa bir

(x) Celal Sururi Muhlis Sabahattin'in operetleri içinde Lutfullah Sururi'nin rol aldığı operet isimlerini belirtir; "Çaresaz, Ayşe, Gül Fatma, A sâlet-meab, Mon Bey, Hatırım İçin, Perde Arkası" Celal Sururi, "Hayatı Boyunca Lutfullah Sururi 19.04.1967", İstanbul, İstanbul Tiyatrosu Yay., 1967, s.7

(xx) Suzan Hanım Lutfullah Bey'in ilk eşidir. Çok genç yaşta ölümü yüzünden grupta kısa bir süre bulunur. Toto Karaca'nın verdiği bilgilere göre gurup içinde Şamdan Melahat lakabıyla anılmaktadır. Bunun nedeni ise Şamdan adlı bir oyunda çok başarılı olmasıdır.

(xxx) İbrahim Hoyi Şevkiye May'ın Muhlis Sabahattin'in kurduğu Süreyya operetinde "A sâlet-meab" ve "Ayşe" adlı operetlerle dinleyicilerle özdeşleştiğini belirtir.

Cihat Baran Muhlis Sabahattin'in yaratılarından Çaresaz Monbeyde'de Şevkiye May'ın yer aldığını belirtir. Halit Fahri Ozonsoy Muhlis Sabahattin'in Şevkiye May'ın sanatın taktir ettiğini şöyle belirtir:

"Muhlis Sabahattin Bey'de küçük Şevkiye'yi çok beğenirdi, Avrupai Subret der idi" İbrahim Hoyi, "Mükemmel Subret Şevkiye May", Türk Tiyatrosu, Sayı: 391, Yıl: 40, Ocak 1971

Şevkiye May (1915.?) Süreyya operetine girmiş Asalet-meap'ta oynamıştır. Cemal Sahir, Muhlis Sabahattin, Reşit Rıza turlarına geçerek onlarla beraber bir Yunanistan turnesi yapmıştır. M. Nihat Özon, Baha Dürder, A.g.k., s.284-285

(xxxx) Reşit Gürzap Can Gürzap'ın babasıdır.

süre için), Selah Cehdi (Gurubun komiğidir), Yaşar Bey (sonra Darülbedayi'ye geçer), Fikriye Hanım, Cüce Simon, Güzin, Saniyede ve Aida isimli Hanımlar^(x), Hasan Mutlucan, Orkestrada Carlo Kopoçelli" kısacası "Muhlis'in Çocukları" adı ile anılan bu gurup etrafıyla birlikte kırk kişilik bir topluluktur. Bu gurup içinde operetler üst üste yazılmış ve o zaman Sahibinin Sesi ve Kolombiya şirketleri, oynanan operetlerin plaklarını üst üste çıkarmıştır. O günlerde tam bir tiyatro anlayışının olmayışı, hanım sanatçıların sürekli polis tarafından gözetim altında bulundurulması yüzünden Muhlis Bey'in çok düşünceli davrandığını ve gurubunu koruduğunu Toto Karaca'dan öğreniyoruz^(xx), Şükran Sururi^(xxx) 1930 yıllarındaki durumu bize şöyle özetler: "Muammer (Karaca) ile 1930 yılında evlendiğim zaman Süreyya Paşa, Süreyya sinemasında Süreyya operetini kurdu ve Muhlis Bey'in idaresinde Süreyya opereti faaliyete geçti. Muhlis Bey orkestrayı idare ediyordu. Kemancı Kopoçelli (Baba Kopoçelli) gibi değerleri kişilerde bu orkestradaydılar. Bu arada hem yerli hem yabancı operetler oynuyorlardı. Bu arada Muhlis Bey'in kendi eseri olan Ayşe, Mombey, Çaresaz operetleri de oynandı. Muhlis Bey çok hassas bir insandı kendisini işine kaptırırdı. O devirde bir oyun aylarca oynanmazdı. Her gece

(x) Bu hanımlar çok iyi arkadaş olup gurup içinde hep birlikte dolaşırlarmış.

(xx) Toto Karaca ile a.g.g.

(xxx) Şükran Sururi Hanım: İzmir Valisi Kazım Dirik'in kızıdır. Muammer Karaca Bey ile 1930, Lutfullah Sururi Bey ile 1948 yılında evlenmiştir.

bir başka oyun oynanırdı. O heyet iyi iş yapmasına karşın dağıldı ve Muammer de o sene onlara katıldı" (13).

Şükran Hanım Muhlis'in Çocukları topluluğunun sürekli bir binasının bulunmayışının sıkıntılarına şöyle değinir; "1930-1931, yıllarında Eskişehir, İzmir gibi yerlere turneler düzenlendi. Eskişehir'e Muammer'de onun heyetinde olduğu için ben izleyici olarak katılmıştım. O kadar maddi sıkıntı içindeydik ki trenin üçüncü sınıf mevkiinde tahtalar üzerinde yolculuk yaptık. Çok kalabalık seyirciyle karşılaştık bir kaç vilayet dolaştıktan sonra tekrar İstanbul'a dönüldü. Bu sefer işsizlik başladı bir gece Şehzadebaşın'da oyun var diye herkez apar topar oraya gitti bir saat sonra Muammer döndü, müşteri yok oyun oynayamadık, yevmiye alamadık dedi. O devir o şekildedir" (14).

Toto Karaca'nın verdiği bilgilere göre besteci, Muammer Karaca topluluğu için de müzikler bestelenmiştir. Bu topluluk şimdiki Fitaş sinemasının bulunduğu yerde etkinliklerini sürdürmüştür. Muammer Karaca tiyatrosunun ilk oyun müziklerini de Muhlis Sabahattin yapar. Yine bu dönemde Muhlis Sabahattin'in Şevkiye May, Zozo Dalmas (Halen Yunanistan'da çalışıyor), Ercüment Behzat Lav ile de birlikte çalıştığı bilinir.

(13) Şükran Sururi ile 20.1.1988 günü İstanbul'da yapılan görüşme.

(14) A.g.g.

1929-1930 yıllarında Kıbrıs İngilizlerin elindeyken "Muhlisin Çocukları" gurubu ilk kez Kıbrıs'a giderek "Asaletmeab", "Ayşe", "Mombey" operetlerini oynamış, sonra Adana, Mersin, Antep'e gitmiştir. Toto Karaca bu turneler sırasında en çok Ayşe operetinin sevildiğini belirtiyor. Reşit Gürzap Kıbrıs turnesinde yolda aynı vapurda Darülbedayi ve Rum operetlerinde bulunduğuna değiniyor. Bestecinin giyimine çok düşkün olduğunu söyleyen Reşit Gürzap bu turne sırasında Muhlis Bey'in odasında karyolasının altının bir baştan bir başa ayakkabı dizildiğini ve gardolabınınında aynı şekilde elbise dolu olduğunu belirtti. Yine bu yıllarda "Sahibinin Sesi" plak şirketinin kaydı hayat şartlarıyla Muhlis Bey'e maaş bağlandığı ve bestecinin bu geliri giyim zevkine ayırdığı arkadaşlarınca belirtilir. Aynı yıl içinde Sabahattin'in Fikriye Hanım'ın söylemesi için çeşitli şarkılar yazdığı da bilinmektedir.

1931 yılından sonra Muhlis Bey'in tek kızı Melek Hanım da^(x) babasının operet gurubuyla birlikte sahneye çıkar ve çok başarılı olur. Sanatçının operet topluluğu zaman zaman o günün koşulları içinde temsiller vermiş, çoğunlukla sahneye derme çatma orkestralarla çıkmak zorunda

(x) 15 Eylül 1931 günü bir gazetede yayınlanan "Bir Operet Artisti Melek" başlığı altında şu bilgilere yer verilir; "Tiyatro hınca hınç dolu idi, 400 lira hasılat olmuştu bu hasılat azami idi. 400 liranın 120 lirası ruşuma, yüzonbeş lirası tiyatro binasına, 30 lirası orkestraya, 20 lirası hakkı telife, 10 lirası icara çıkıyor ve 25 artiste de 115 lira kalıyordu. Meleğin hissesine o akşam 6 lira düştü. Melek bu rakamın kendisine

kalmıştır. Mahvi Ayrıl karşılaşılan zorluklar ile ilgili şu bilgileri aktarır:

"1934 yılında ablam Fransızca öğretmeni olarak Çanakkale'de çalışıyordu. Ben ve eşim onu ziyarete gittik. Muhlis Sabahattin Heyeti'nin geldiğini afişlerden gördük ve onunla ilgilendik. Muhlis deniz kıyısında bir yerde temsil verecekti ve oradaki sahnedeki piyano yoktu. Benim Ezine'deki ahbabımdan bir piyano bulduk. Orada bulunan camcı bir müsevi keman çalıyordu, Muhlis onuda yanına aldı. Bateristte Çanakkale'den bulundu ve böylece orkestra kurularak, temsile başlandı"(15).

Buna karşın 1941 yılında Muhlis Sabahattin İzmir Fuarı Açık Hava Tiyatrosu'na yetmişsekiz kişilik bir kadroyla gelmiştir. Hasan Mutlucan orkestra üzerine şu bilgileri verir:

"Orkestra Macar Kadın Orkestrasıydı ve on iki kişiydi. Her akşam değişik operet oynardık ve bunu en kötü şartlarda hazırladık. O zaman Zati Özgüler mecburi olarak komik şarkılar söylerdi"(16).

istikbali hakkında verdiği belâğ ifadeden birşey anlayamamış, onu küçük iken bir şarkı söylediği zaman babasının kendisine verdiği bir paket çikolatadan başka bir türlü görmemişti.

Melek Hanım seslendirme yönetmeni ve tiyatro oyuncusu Ferdi Tayfur'un eşidir.

(15) Mahvi Ayrıl ile a.g.g.

(16) Hasan Mutlucan ile a.g.g.

O dönemde her akşam başka bir operetin sahnelenmesi Muhlis Sabahattin'in yaratılarının o günlerdeki popülerliğinin bir belirtisi olarak karşımıza çıkar ve bestecinin çalışma azmini belirtir. Çok güç koşullar altında sürekli daha iyi olana erişebilmek çabasıyla çalışan besteci ne yazık ki Şehir Tiyatrosu sanatçılarından olan tek kızı Melek Hanım'ın ölümüyle çok sarsılmış olmasına karşın çalışmalarını sürdürmüştür. Bu konuda Hasan Mutlucan bize şunları aktarır: "1946 yılında Zonguldak'ta temsil verirken Muhlis Bey'in hasta olduğunu tahmin edemedik. Doktor ciğerleri sünger gibi olmuş İstanbul'a Heybeliada'ya götürün dedi. Biz kendi aramızda yetmiş lira gibi bir para topladık, sert bir havada (Zonguldak Limanı küçük olduğu için Vapur açığa demirliydi) biz Muhlis Bey'i götürdük paltomu üzerine attım oğlum "yaklaşma dedi. Bana son olarak oğlum yirmibeş kuruş zararın olsun bir kahve iç dedi ve kahve içtik. Zonguldak'tan hareket etmeden önce de Emperyal Oteli müdürüne şu telgrafı çekti:

— Odamı hazırlayın, geliyorum

O böyle bir insandı" (17).

Ali Rıza Avni, sanatçının Jübilesinin 1947 Ocağında İstanbul Saray Sinemasında ve İstanbul Valisi Lütfü Kırdar'ın himayesiyle yapıldığını belirtiyor^(x).

(17) A.g.g.

(x) Ali Rıza Avni ile İzmir'de E.Ü. Devlet Türk Musikisi Konservatuvar'ında 7.8.1988 günü yapılan görüşme.

O dönemde her akşam başka bir operetin sahnelenmesi Muhlis Sabahattin'in yaratılarının o günlerdeki popü-
 lüğünün bir belirtisi olarak karşımıza çıkar ve besteci-
 nin çalışma azmini belirtir. Çok güç koşullar altında sü-
 rekli daha iyi olana erişebilmek çabasıyla çalışan beste-
 ci ne yazık ki Şehir Tiyatrosu sanatçılarından olan tek
 kızı Melek Hanım'ın ölümüyle çok sarsılmış olmasına kar-
 şın çalışmalarını sürdürmüştür. Bu konuda Hasan Mutlucan
 bize şunları aktarır: "1946 yılında Zonguldak'ta temsil-
 ler verirken Muhlis Bey'in hasta olduğunu tahmin edeme-
 dik. Doktor ciğerleri sünger gibi olmuş İstanbul'a Heybe-
 liada'ya götürün dedi. Biz kendi aramızda yetmiş lira gi-
 bi bir para topladık, sert bir havada (Zonguldak Limanı
 küçük olduğu için Vapur açığa demirliydi) biz Muhlis Bey'i
 götürdük paltomu üzerine attım oğlum "yaklaşma dedi. Bana
 son olarak oğlum yirmibeş kuruş zararın olsun bir kahve
 iç dedi ve kahve içtik. Zonguldak'tan hareket etmeden ön-
 ce de Emperyal Oteli müdürüne şu telgrafı çekti:

— Odamı hazırlayın, geliyorum

O böyle bir insandı" (17).

Ali Rıza Avni, sanatçının Jübilesinin 1947 Ocağında
 İstanbul Saray Sinemasında ve İstanbul Valisi Lütfü Kırdar'ın himayesiyle yapıldığını belirtiyor^(x).

(17) A.g.g.

(x) Ali Rıza Avni ile İzmir'de E.Ü. Devlet Türk Musikisi
 Konservatuvar'ında 7.8.1988 günü yapılan görüşme.

Besteci önceki yıllarında maddiyata değer vermeyişi yüzünden çok yıpranmış ve tüberküloza yakalanmıştır. Heybeliada senatoryumuna yatırıldıktan sonra iyileşemeyerek, sanat jübilesinden üç hafta sonra 13 Şubat 1947 günü ölmüştür. Cenazesi İstanbul'a getirilerek Şehir Bantosunun eşliğinde defnedilmiştir. Bu sırada yas marşı olarak bando sanatçınının çok sevdiği "Ayşe'nin Duası" nı çalmıştır.

"Gel sev sen okşa beni
Çok sev sen Ayşeni"

Adnan Kökteş bestecinin ölümü üzerine şu bilgileri verir: "Muhlis Bey oyuna düşküdü. İstanbul'da Beyoğlu İzmir Kıraathanesi onun meskeniydi. Besteci Ağa Camii'nden kalktı ve İzmir Kıraathanesine getirildi, burası bir gün matem yapıp kapatıldı. Dayım Mecidiyeköy Asri Mezarlığı Sanatkârlar bölümüne defnedildi" (x).

Bestecinin çoğu yaratıları kendisi hayattayken plâğa alınmıştır. Günümüzde besteciyi operet kralı olarak nitelendiren kişiler çok fazladır. Muhlis Sabahattin'in müziği üzerine yaptığımız görüşmede Mehmet Kutlugün şunları söyler: "Muhlis Sabahattin hiç bir zaman klasik olan bir Dede Efendi ve Hacı Arif Bey değildir. Fakat günümüzün müziği ile karşılaştıracak olursak o dönem için başarımlı oluyor. Eğer günümüzde yirmi Muhlis Sabahattin olsaydı besteciyi büyütmezdik fakat bugün bir operet yazarı yok. Demek ki Muhlis Sabahattin'in operet tarihimize

(x) Adnan Kökteş ile A.g.g. (özet)

ayrıcalıklı bir yeri vardır"⁽¹⁸⁾.

Sanatçıyı tanıyanların ortak görüşü kısaca şöyle belirginleşmektedir: Sabahattin oyunlarda en küçük hayatı kabul etmeyen, giyimine düşkün tam bir İstanbul beyefendisi görünümünde ve en önemlisi de Operet Kralıdır.

2. Muhlis Sabahattin'in Sanat Anlayışı

Toplum onu oluşturan tek tek bireylerin bir bileşkesi gibidir. Toplum içinde her birey sanatsal iletişimlerden kendine göre belirli ölçülerde faydalanarak pay alır. Günümüzde halen aydınlar sanat sanat içindir ve sanat toplum içindir gibi değer yargıları üzerinde tartışılarak verilerini ortaya koyarlarken, sanatın herkes için olması, ne tek sanat düzeyini ne de ona bağlı bir beğeni standardını veya tek bir sanatçı tipinin ortaya çıkmasını gerektirir.

"Sanatın herkes için olması, sanat kavramının hangi değer ölçütlerini yansıtırsa yansıtсын, insan varlığının bir gereksinimi olduğu kanısına dayanır"⁽¹⁹⁾.

(18) Mehmet Kutlugün ile İzmir'de E.Ü. Devlet Türk Musikisi Konservatuvarında 21.6.1988 günü yapılan görüşme.

(19) Sezer Tansuğ, "Herkes İçin Sanat", İstanbul, Altın Kitaplar Yay., 1982, s.47

Sanatı kuramsal ve edimsel yönleriyle irdeleyen aydınlarımız kitle beğenisiyle ilgilenirken, sanatın topluma yönelik olma gereğini de düşünerek sanata farklı düzeylerden bakabilmeyi denedikleri sürece sanat karşısında gerçekçi tutum içinde olurlar. Sanat kitle beğenisine ve bu beğeni düzeyini yükseltme amacına yönelik olduğu an gerçek soyluluğuna ulaşacaktır. Sanat bir yerde toplumun psikolojik, kültürel ve teknik gelişimlerinin sonucunda oluşan verilerin bir uygulama ortamı olarak değer bulduğu sürece değerlidir^(x).

Toplumsal sanat toplum ve birey arasındaki çok yönlü ilişkilerin bir sonucu olarak görülebilir. Ele almış olduğumuz besteci "Muhlis Sabahattin" birey ve toplum arasındaki çok yönlü ilişkilerin gelişimini bildiği için çoğu yaratılarını topluma yönelik olarak veriyor ve o kendi müziğinin içinde ulusal, kitlesel, popüler öğelere yer vererek kısacası herkese yönelebilen bir müzik yapıyordu.

Ulusların bireylerinde belirmemiş olan inançlar ve yaşam biçimleri o ulusların sanatlarında da gelişme or-

(x) Sanatın teknik gelişmelere paralel giden demokratikleşme sürecini irdeleyen aydınlarsa, sanki kendileri bu sürecin içinde yoğruluyorlarmış gibi zaman zaman şöyle bir silkinmeyi ve seçkin bir beğeniyle bağlarını güçlendirmeyi denerler. Öte yandan "çok demokratik" savları olan bağzı aydınların düştükleri en önemli çelişkilerden biri de seçkin sanata fazlasıyla "teşne" olmaları, kitleye "halk nasıl olsa anlamaz" diye kendilerinin tahammül edemediği basit sanatsal işlerin programlı olarak verilmesini "reva" görmeleridir.
A.g.k., s.48

tamı bulup yaşayamaz. Bir ulusa özgü sanat değerini ifade edebilmek için o duyguya sahip olmak gerekir. Bestecinin yaratılarının çoksesli olmasına karşın biz onlarda makam, usul, ezgi ve söz yönünden kendimize özgü değerlerin çoğunu bulmaktayız. Böylece besteci Batı tekniği ile çoksesliliğini kullanırken, özde ulusal öğelerden pek ayrılmamıştır. Bu konuda bize Celâl Esad Arseven şu bilgileri verir: "Muhlisten daha önce Çuhacıyanların, Haydar beylerin daha sonraları da bir çoklarının bu hususta yaptığı tecrübe vardır. Fakat bunların hiçbiri, bu işde Muhlis kadar muvaffak olamamıştır. Bunun sebebi, teknik bakımından Avrupalılaştırken, aynı zamanda işin milli tarafını, muhafaza edememekleridir. Muhlis Avrupa tekniğinin Türk nağmelerine tatbikine lâzım gelen ölçüyü geçipte garp musikisine intibak eden bir yolda gitmiş olsaydı, belki bu günkü kadar milli duyguya hitap eden eserler yaratamayacaktı. Nitekim Çuhacıyan'ın 'Leblebici Horhora' çoksesli musiki bakımından daha mükemmel olduğu halde, Muhlis'in eserleri, milli siyve itibariyle ona üstündür. Bugün halkın onu kendisine diğer birçoklarından daha yoğun bulması, musikinin -Garp tekniğinin bizim musikiye elverişli bir surette tatbik edilememesi yüzünden- milli nağmeleri bozan akorlarla yozlaştırılmamış olmasıdır"⁽²⁰⁾.

(20) Celâl Esad Arseven, "Muhlis Sabahattin ve Sahne Musikimiz", Türk Tiyatrosu, Yıl: 19, Sayı: 202, 16 Mart 1947, s.2

Besteci ulusal motifleri "Efelerin Aşkı" ve "Gül Fatma" operetlerinde de kullanmıştır^(x).

Muhlis Sabahattin Türkiye'de yerli operet türünü benimsetmek isterken Türk müziği, Batı müziği tartışmalarından kaçınarak yaratılar vermiş ve 1928 yılında yapmış olduğu bir söyleşide bu konuya şöyle değinmiştir: "Ne alaturka, ne alafranga... Bunların ikisininide kabul etmemize imkân yoktur. Musiki histen gelen ve yine hisse giden bir nesne olduğuna göre her milletin his ve zevki başka başkadır. Size bunu gayet basit olarak isbat edeyim: Burada bir komisyon teşkil etsek, bu komisyon 'Itrî', 'Dede Efendi' gibi eski Türk musikisi üstadlarının eserlerini toplasa, bu toplanan asarı meselâ Almanya'ya götürerek Almanlara; 'İşte size yeni bir musiki, bunu kabul ederseniz... Diye ısrar etsek bize ne yaparlar?'"⁽²¹⁾. Tülin Yakarçelik'in bu konudaki görüşleri de şöyledir: "Muhlis Sabahattin kendi müzik anlayışına göre zaman zaman Türk, zaman zaman Batı müziği öğelerini kullanır"⁽²²⁾.

(x) Bkz. Burhan Arpad, "Muhlis Sabahattin'in hayatı ve Eserleri", Muhlis Sabahattin, Batı Yayını, 1947, s.14

(21) "Musiki ve Operetlerimiz", Tiyatro ve Musiki Mecmuası, 5 Nisan 1928, Sayı: 11, s.7

(22) Tülin Yakarçelik ile İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında 24.8.1987 günü yapılan görüşme.

3. Muhlis Sabahattin ve Popülerlik

18. yy. sonuna kadar müziğin üreticileri ve tüketicileri aynı kültürü paylaşmışlardır. 19. yy.'da müziğin üretimi ve tüketimi toplumsal ilişkilerin düzenleyicisi olan kurumlar eliyle gerçekleştirilmeye başlamıştır ve bu durum karşısında müziğin üretimi ile tüketimi gelenek-sizleşmek sürekli olarak değişime uğramak, zamanına bağ-lı olarak tarihsizleşmek zorunda kalmıştır.

Oysa geleneksel toplum yapısının gözde olduğu dönem-lerde kentlerin kasabaların farklı kültürlerinden gelen bireylerine ve halkına seslenen çadır tiyatroları, kara-göz ve saz takımları yerine çok daha örgün, "teknolojiye bağımlı eğlence biçimlerine geçilmiş, serbest zaman dü-zenlemeleri değişmiş, iletişim biçimleri gelişmiş ve böy-lece popüler kültür ürünleri halka sunulmaya başlamıştır.

Oysa popüler müzik çoğu bireylerce eleştiri dışı tutulduğu gibi, toplumsal düzenin çoğu teknik olanakla-rından yararlanarak, bireylerin reel bilinçlerinin yan-sımaları ile bilinç dışı tüm isteklerine yanıt verebile-cek işlevi yüklenmektedir^(x).

(x) Toplumsal yaşam kapsamındaki tüm olgular, yaşamın tü-münde, bireylerin, sınıfların, tabakaların görece konumlarına, ulaşabildikleri olanaklara göre ve toplum-da bireylerin ne tür beklediklerine göre değerlendirilmelidir.

"Ünsal Oskay popüler kültür ürünlerinin sevilme ne-denlerini açıklarken bu ürünlerin reel-yaşamı, fan-tazyada da aynı ile tekrarlayarak, reel yaşamın sür-

Popüler kültür ürünlerinin halk tarafından benimsenmesi ile popüler müzik verileri de artmış ve sahne müziğinde bazı değişimler olmuştur. Bu değişimler İ. Galip Darülbedayideki bir yazısında vurgulamaktadır:

"Avrupa bilhassa Paris'te kaç senedir bir musiki komedi cereyanı yol aldı... Eski şaşalı dekorları kostümleri göz kamaştıran ağır klâsik operetler yavaş yavaş sönmeğe başladı... Çünkü (revü) bunun alâsını yapıyor... Binaenaleyin halk hafif, şuh bir komediye güzel bestelerle bezenmiş bir şekilde seyredip, hoşça vakit geçirmeği tercih ediyor"(23).

Bu değişimler yalnız Avrupa'da kalmayarak uzatıları bizde yansımıştır. Böylece sahne müziğimizde şarkıdaki karakter kişilikleri, öykünün zamanı ve geçtiği yer soyutlaştırılmış, operetlerde yabancılaştırma konuları önem kazanmış ve yabancılaşmadan kurtuluşun bu müziği dinleyerek, sevenleri olarak, örgütsüz, yerce dağınık bir birlik oluşturması ile olabileceği işlenmiştir. Çoğu dekorlar resimlerle yapılmış ve dekordaki bu durum herkesin kendisi için müziği ikonlaştırmasını sağlayacak

dürülmesini kolaylaştırdığını ve reel yaşamın yerine başka türlü bir yaşam düşünmenin yollarını tıkdığını belirtir". Ünsal Oskay, Aktaran: Korkmaz Alemdar, Raşit Kaya, "Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar", Ankara, Savaş Yay., İletişim Teorisi ve Sorunları Dizisi, 1983, s.190

(23) İ. Galip, "Yalova Türküsü", Darülbedayi, No: 25, 15 İkinci Kanun 1932

şekilde düzenlenmiştir. Tüm bu özellikler sanatçının sahne müziklerinde de görülür.

Popüler sanat içinde eski halk sanatı izleri ile yeni değerler sistemini birlikte taşıyan çoğun kitle beğenisini ön düzeye çıkaran niteliktedir. Muhlis Sabahattin'in yaratılarında halk kültüründen etkilenmeler vardır. Halk sanatı kent, kasaba, köy ortamında oluşturulan, biçimsel, seyirlik, görsel değerlerle, müzik değerlerinin tümünü kapsar. Bestecinin operet yaratıları halk sanatının tüm değerlerini yansıtır. Muhlis Bey sürgün olarak hep köy çevresinde yaşadığı için o çevrenin insanlarını yakından tanır, o geleneklere ve göreneklere yabancı değildir. Cemal Reşit Rey'de operet bestecisi olmakla birlikte kendi halkından uzaktır yaşamının çoğunu Paris ve İstanbul'da geçirmiş olup köylerimizden gelenek ve göreneklerimizden uzak kalmıştır.

Muhlis Sabahattin sürgün yaşamı boyunca İstanbul dışında bulunduğu için, kendi halkına ait olan çoğu değer yargılarını bu yüzden benimser ve yaratılarında bu değerleri yerli yerinde kullanılır.

Bestecinin müzikleri Türk müziği ile Batı müziği öğelerini içermekte, bu durum ise halkın Muhlis Sabahattin'in yaratılarını daha çok sevmesine neden olmaktadır. Çünkü besteci yaratılarıyla iki müzik türünü sevenlere de ulaşabilme olanağını kullanabilmektedir. Bu konuda Adnan Kökteş bize şu bilgileri aktarır:

"Bizim ailece hem annem, hem dayım için bir özelliğimiz var. Biz alaturka, alafranga karışımı bir bestekârlık bu o devirde yoktu. Halâ da Türkiye'de bu yolda yürüyen yok. Koma sistemine uymadığı için Türk müziğine piyano girmez. Annem ve dayım piyanoyu Türk müziğine soktu. O zaman garp musikisi havası içinde şark musikisi veren Muhlis Sabahattin ve Nevesser Kökteş vardı"(24).

Popüler sanat ve kitle sanatının ortak noktası özgün olmaları, ve özgün kültür parçalarının, yaratım süreçlerinden bağımsız olarak yaygınlaştırmalarıdır. Tüm bu özelliklerle Muhlis Sabahattin'in yaratılarında karşılaşırız.

Bir bestecinin popüler olabilmesi, o bestecinin yaratılarının halk tarafından sevilmesine bağlıdır. Muhlis Sabahattin yaratıları ile halkın sevgisini kazanabilmiş ve onlardan uzak kalmayarak halkın duygu ve düşüncelerine seslenebilmesini bilmiştir.

Sanatçı şarkılarının ortam içinde yoğunlaşarak yaygınlaşmasını sağlayabilmiş bir bestecidir. Tiyatroda turne sistemini Raşit Rıza Somaka başlatır, Vasfi Rıza o yolda gider, bunun paralelinde Muhlis Sabahattin gurubu

(24) Adnan Kökteş ile a.g.g.

aynı şekilde İstanbul dışında kentlere ve kasabalara doğru operet ve vodvil türünü taşıyarak yaygınlaştırır. Böylece yaratılarını daha büyük kitlelere ulaşabilme olanağını kazanır.

Bu konuda Toto Karaca şunları belirtir:

"Bizim zamanımızda Manisa, Kütahya gibi küçük yerlerde bir hafta kalırdık. Günümüzde ise şehir tiyatroları böyle yerlerde bir gün kalıyorlar. Diğer anlamda onlara bir günden fazla izleyici gelmiyor. Bizim zamanımızda Muhlis Bey'in operetleri çok verimliydi ve bir hafta salonu seyirci ile doldurabiliydik"(25).

Muhlis Sabahattin'in popüler bir besteci olarak görülmesinin nedenleri araştırılırsa şu noktalar dikkati çeker:

Onun operetlerinde kullanmış olduğu metin halk dilindedir. Bu durumda halk kendi konuşma dili, gelenek ve göreneklerini bulduğu operetlere gitmekten çok hoşlanır^(x).

Bestecinin operetleri konularını güncel olaylardan alırlar. Bu konuda Reşit Gürzap şu bilgileri verir: "Muhlis Bey güncel olaylardan etkilenerik bu olaylar üzerine

(25) Toto Karaca ile A.g.g.

(x) Bu konuya bestecinin "Efe'nin Aşkı" operetini anlatırken değindik.

operetler yazıyordu. Doktor Woronof adlı bir yabancı gençlik aşısı bulduğunu duyurduğu zaman bu haber Türkiye'ye de ulaştı ve bu gazete haberinden sonra besteci "Asalet-meâb" operetine ezgiyle söylenen şu sözleri koymuştur:

Hay bahtın açılsın Gazanfer,
Başımıza geldi bak neler,
Doktor Woronof'un ilacı,
İçince tatlı gelir sonu acı" (26)

Muhlis Sabahattin'in operetlerinde danslar bulunur ve o dönemin yaşayış biçimi ile oyunlardaki danslar uyum halindedir. Bu konuda bize Toto Karaca şu bilgileri ulaştırıyor:

"Melek, Suzan Lutfullah ve ben primadonnaydık. Ben subreti (genç kız) daha çok severdim. Dans okulundan mezun olduğum için dans etmesini severdim ve mutlaka her parçanın arkasına dans konulurdu. O zaman çarliston çok modaydı. Bizde jönkömik (genç komik) ve subret müzikleri şakrak güzel müziklerdi ve biz onların arkasına dans koyardık. Ben buna başkalarının da teşvik ederdim. Muhlis Bey'de bilirdi ki operetler danslıdır. Biz bunu filmleri seyrederken de görürdük" (27).

Besteci bir yerde müzik, şiir ve hareket gibi önemli öğeleri operetlerinde bir arada sunmaya özen göstermiştir ve işitsel-görsel değerlerin bileşimine önem vermiştir. Görsel değerlerin oluşumunda en dinamik etkenlerden biri-

(26) Reşit Gürzap ile A.g.g.

(27) Toto Karaca ile A.g.g.

si de harekettir. Bireyler tarih boyunca görsel ilgiler ile hareket üzerinde yoğunlaşmışlardır^(x).

Muhlis Sabahattin'in yaratılarında şiir ve müzik bütünlüğü vardır. Örneğin "Aşk Mektebi" operetinin metnini Yusuf Ziya Ortaç yazmıştır.

Kimimiz vurgun şu mavi suya,
Gönlümüz asla düşmez pusuya,
Beni güldürür şu göz yaşları,
Daha parlaktır çakıltaşları

Bestecinin yaratılarında kullandığı ezgiler kolay anlaşılabilir ve akılda kalıcı niteliktedir. Diğer anlamda yaratılardaki ezgisel akılcılık bestecinin şarkılarının sevilmesine neden olur. Sözelimi "Çok Yaşa Sen Ayşe" deki gibi şarkıların ezgisel olması dinleyicilerin dinletilerden sonrada o yaratıların ezgilerini tekrarlayabilmelerini sağlamaktadır. Böylece akılda kalan sevilen bir müziğin dinleyicilere ulaştırılması halkın bestecinin yaratılarını sevmesini sağlamaktadır. Nihavend makamındaki "Pek Özledim Sesini" şarkısının ezgisi, kolay anlaşılır ve akılda kalıcı niteliktedir. Güftede hece vezni kulla-

(x) Hareket sorununun eski yada yeni dinamikleri içinde en ilginç görünen yanı, bir imgenin doğal yada mekanik nesne hareketini taklit etmesiyle, bir başka türden doğruca sanatsal nitelikte bir hareketin elde edilmiş olması arasındaki ayırmadır. Birincisine doğal, ikincisine soyutlaştırılmış hareket de denebilir. Sezer Tansuğ, A.g.k., s.77

nılmıştır ve ezgi müzikten anlamayan bireylere bile seslenebilecek kadar basittir.

Pek özledim sesini
Çoktan görmedim seni
Senden ayrı yaşamak
Pek harâb etti beni

7'li hece vezni ile yazılmıştır.

Popüler kültür verilerinin halka sunulması ile hafif müzik en çok dinlenen müzik türü haline gelerek, tüm müzik türleri içinde bireye hem uzak hem yakın müzik olmuştur.

Genelde uluslararası saat müziği tüm dünyada belirli bir kitleye ulaşan ve seslenebilen bir müzik türüdür. Hafif müzik ise bireylerin her an, eğlence, dinlenme, tören anları ile keder neşe gibi duygusal zamanlarında onların çeşitli gereksinimlerini karşılayan bir yapıda gelişir.

Bizde geleneksel Türk sanat müziği kendi değerlerini günümüze değin koruyabilmiştir. Fakat hafif müzik türünde kendimize özgü değerlerle oluşturulmuş yaratılara rastlamak çok güçtür. Muhlis Sabahattin'in operet parçalarıyla yapmak istediği, bize özgü değerlerle Türk hafif müziğinin oluşmasını amaçlayan çalışmaların geliştirilmesidir. Bu düşünceyle sanatçı ayrıca çeşitli şarkılar da bestelemiştir. "Hatırla Ey Peri O Mesut Geceyi" ve "Pencerenin Perdesini Aç Bana Göster Yüzünü" şarkıla-

rı bu amaca yöneliktir.

Günümüzde ise halen "Türk Hafif Müziği" belirli bir gelişim göstererek kendine özgü bir dağara sahip olamamıştır^(x). Muhlis Sabahattin döneminde Arap, Mısır gibi yabancı filimlerin uyarlamalarında kullanılan müzikler ile Batı'yı aynen taklitler yoluyla oluşturulan parçalar özgün bir Türk hafif müziği oluşturmamızı engellemiştir. Fakat Muhlis Sabahattin yaratılarıyla bu duruma karşı koyanların başında gelir. Ne yazık ki onu izleyen bestecilerin çok olmaması ile günümüzde hafif müzik pek aşama kaydedememiştir. Bu konuda Selahattin İçli bize şunları söyler:

"Bizim musikimizin ağırlıklı klasik değerleri günümüze kadar geldi yaşıyor, hatta icrada büyük aşamalar kaydettik (klasik korolar, solistler, saz ve ses solistleri ve yorumlar geldi). Hatta klasik formlara ve ölçülere saygılı yeni eserlerde meydana geldi. Bütün meselemiz hafif müziktir. Tanzimat hareketi ile başlayan batılılaşma yanlış bir anlayışla kültür kaybına ve yabancı kültürler ic haline yöneldiği için günümüze kadar çeşitli bozulmalar içinde bocalamaktayız. Hafif müzik insan hayatının su ekmek gibi bir

(x) Günümüzde hafif müzik alanında uğraşan besteciler oryanteller yapmaya başlamışlardır. Oysa oryanteller Batı'nın Doğu'ya toplu olarak bakışından doğarlar. Hafif müzik bestecilerimizin çoğu kendi müziklerinden hareket etmek yerine oryanteller yapmaktadır. Selahattin İçli ile İ.T.Ü. Devlet Türk Müziği Konservatuvarında, 27.8.1987 günü yapılan görüşme.

ihtiyacıdır ve muhakkak tüketilecektir.
 Üretimdeki yanlışlıklar müzikte kötü
 beslenmeye yol açmıştır" (28).

Radyonun bizde dinlenmesi ile eğlence müziği denilen hafif müziğe gereksinim duyulmaya başlanmıştır. İşte bu gereksinimi karşılayan popüler bir besteci olarak biz Muhlis Sabahattin'i görürüz. Bestecinin hafif müzik yaratılarında bize özgü değerlerle karşılaşmamız bestecinin bu yöndeki bilincinin bir kanıtıdır. Muhlis Sabahattin yıllar öncesinde bu günün hafif müzik bestecilerinin yaptığı hatalardan kaçınarak Türk müziği öğelerine bağlı yaratılar vermeyi başarmıştır.

(28) Selahattin İçli ile A.g.g.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BESTECİ OLARAK MUHLİS SABAHATTİN

Muhlis Sabahattin'in yaratıları Geleneksel Türk müziği ile şarkıları, fantezileri ve Geleneksel Türk müziğine uyguladığı Batı teknikli yaratılar ile Türk Halk ve Türk Sanat müziklerine uyguladığı teknikli parçalarını içerir.

Fethi Karamahmutoğlu bestecinin öneminin geleneksel müziğimizi bazı klişe kuralların dışına çıkartarak her konunun serbestçe işlenebildiği fantezi bir anlayışla çok geniş halk kitlelerine iletip sevdirmiş olmasından kaynaklandığını belirtir^(x).

Muhlis Sabahattin operetlerden kaynaklanan şarkı biçimi kendine özgü yöntemlerle geliştirmiştir. Besteci yaratılarını çok fazla düşünerek ince eleyip sık dokumadan yazmakla birlikte zengin ezgi yakalayışlarındaki ustalıklarla tanınır^(xx). Bestecinin günümüzde bilinen şarkılarının çoğu operet parçalarıdır. Fakat "Üç Yıl Beni Sevdanın İpek

(x) Fethi Karamahmutoğlu ile İstanbul T.R.T.'sinde 26.8.1987 günü yapılan görüşme.

(xx) Muhlis Sabahattin'in çoğu yaratılarında prozodi hataları görmek mümkündür.

B.k.z. s.56

Saçları Sardı", "Hatırla Sevgili"^(x) gibi operet için yazılmamış olan şarkıları da vardır. Besteci yaratılarda geleneksel Türk müziği ve Batı müziği öğelerini kullanırken zaman zaman Türk Halk müziğindedir yararlanır. Sözelimi Kürdili Hicazkâr makamında "Yeşillenmiş Ödemiş'in Bağları" ve Hicazkâr "Oturmuş Testi Elinde" şarkılarının okunuşları; şarkı türünde değil (9/8'lik aksak tartım ile) zeybek türündedir.

Türk müziği ve Batı müziği sentezine ulaşmaya çalışan besteci bu konuda Burhan Arpad ile yapmış olduğu görüşmede şunları belirtir: "Bir çok salâhiyetli zatlar bizim klâsik alaturkamızın armonize edilemediği üzerinde mutabik kalmışlardır. Halbuki alaturka musiki armoni kabul edebilir. Klasik kompozisyonlar yapmak hususunda bestekârlarımız nedense yürümüyorlar. Bu vazife, yani, armoniyi hazım ve kabul edebilecek eser yaratmaksa, bestekârların işidir. Ben bu tarzda eser tecrübe ettim. Hatta Şehir Tiyatrosunda oynanmış olan Aşk Mektebi isimli operetimde, sırf alaturka bazı parçaların armonize edilebilmiş olduğunu görmek kabildir. Bilhassa konser için yaptığım bazı kompozisyonlarım vardır ki, senfonik orkestralar tarafından mükemmelen çalınabilir. Profesör Mersenne tarafından aranje edilen bu tarz tecrübe mah-

(x) Hatırla Sevgili'nin asıl ismi Hatırla Margâret'tir. Fakat radyoda şarkının yayınlanabilmesi için isim Hatırla Sevgili şeklinde değiştirilmiştir. Ali Rıza Avni ile 19.8.1988 günü E.Ü. Devlet Türk Musikisi konservatuvarında yapılan görüşme.

süllerimin aranjmanı gayet yumuşak olarak kabul ettiği görülür" (29).

Osman Nihat Akın Muhlis Sabahattin'in besteciliği için şunları belirtir:

"O geniş bir hafıza, yorulmak bıkmak nedir bilmeyen kuvvetli bir azim, çoğu bestecilerde bulunmayan bir müzik yeteneğine sahipti. Yüzlerce sayfalık bir eseri isterse iki üç gün içinde başından sonuna dek besteliyebilecek güçte ve zengin bir melodi hazinesine sahipti. Tüm bunlara ek olarak bestelediği melodileri en ufak ayrıntılarına kadar aklında tutarak unutmayışı da önemli bir özelliğini oluştururdu" (30).

1. Sabahattin'de Nota ve Prozodi Sorunu

Muhlis Sabahattin'in besteciliği üzerinde araştırma yaparken besteciye tanıyan kişilerin çoğunun onun nota bilgisinin sonradan oluştuğu görüşünde birleştiğine tanık olduk.

2 Şubat 1971 günü Muhlis Sabahattin'in yaratıları ve müziği hakkında ne düşünüyorsunuz sorusuna yanıt ve-

(29) Burhan Arpad, "Muhlis Sabahattin", "Türk Tiyatrosu", s.3

(30) Osman Nihat Akın, "Muhlis Sabahattin", Türk Musiki-si Dergisi, Sayı: 7, 1947, s.6

ren Cemal Reşit Bey şunları söylemiştir:

"Muhlis Sabahattin Bey ile tanıştırdım. Hatta bir aralık onun bir eserini Şehir Tiyatrosunda idare ettim. Eski bir İstanbul efendisiydi. Batı müziğine istidadı vardı ama bilgisi yoktu. Viyana operetlerinden, sağdan soldan kulağında kalan melodileri derler armoni ve orkestrasyonunu başkasına yaptırırdı (31).

Bu konuda yapmış olduğumuz görüşmede Şükran Sururi bize şu bilgileri verdi: Bizi Muhlis Bey birgün öyle yemeğine davet etti. Kadıköy'de oturuyorlardı ve kızı Melek ile o zaman tanıştım, çok güzel bir kızdı. Muhlis Bey onu pek kimsenin yanına çıkarmazdı.

Sofrada oturuyoruz biz tam yemek yerken kapı çalındı bir bey geldi kim bilemem, Muhlis Bey şahane bir güfte getirdim dedi ve okumaya başladı. Besteci güfteden o kadar etkilendiki on dakikada güfteyi yanımızda besteledi. Bu kadar kuvvetli bir besteciydi. Her işinde hisleleriyle hareket ederdi.

Muhlis Bey nota yazmasını çok bilemezdi ve notaları başkasına yazdırırdı. O gecede besteyi güfteyi getiren bey notaya almıştı. Yanılmıyorsam şarkı "Pencerenin Perdesini Aç Bana Göster Yüzünü" idi. 'Ben Muammere niye no-

(31) Murat Tuncay'ın 2.2.1971 tarihli görüşme notlarından.

tayı kendisi yazmıyor başkasına yazdırıyor diye yavaşça sordum. Muammer o nota bilmez dedi! Daha sonra yaklaşık 1932 yılında Muammer (Karaca) guruptan ayrılır ve Şükran Sururi bir daha besteciyi görmez.

Hasan Mutlucan ise bestecinin otuz yaşından sonra nota yazımını öğrendiğini belirtir.

Sabahattin'in bestelerini çok çabuk yaptığı onu tanıyan pek çok kişi tarafından da savunuluyor. Hasan Mutlucan besteci ile Sirkeci'den, Taksim'e tramvay ile giderken bir revüde ses sanatçıları için gerekli olan ezgiyi Muhlis Bey'in yazdığını belirtir ve Muhlis Bey'in günlük yaşamında da müzikten ayrılmadığını birgün tramvayda mırıldanırken besteciyi deli diye tuttuklarını anlatır.

Reşit Gürzap konuyla ilgili olarak şunları belirtiyor:

"Muhlis Sabahattin çok çabuk beste yapardı şöyle ki akşam oyun oynayacağız, aşağıda bir bölüme geçer, kendisi beste yapar ve kemancı Koço'yu karşısına alarak, bestesini notaya aldırırdı. Suflörde oyun için yazıları bu arada Muhlis Bey'in ağzından yazar, akşam da oyun oynardı. Muhlis Bey çok zeki bir besteciydi fakat eğitim görmedi"(32).

(32) Reşit Gürzap ile a.g.g.

Muhlis Sabahattin'in besteciliği hakkında Toto Karaca şunları söyler:

"Muhlis Bey o kadar kabiliyetli bir bestekârdı ki yarım saatte veya bir saatte oturup yeni müzikler, besteler yapıp bizi toplar bunu bu akşam söyleyeceksiniz derdi. Biz oyuncular hem müzik, hem sözleri aklımızda zor tutardık ve Muhlis Bey kendisi sahnenin kenarına tepeşirlerle bize açıklayıcı notlar yazardı"

Bestecinin nota bilgisinin ne derece olduğunu Toto Karaca'ya sorduğumuz an yanıt:

"O kesinlikle nota yazmasını bilirdi"

oldu ve bestecinin orkestralama yapmadığı bu iş için başka müzisyenler aldığını belirtti ve

"Zaten gurupta çok iyi müzik bilen müzisyenler vardı, onlarda partiyonları yapardı. Şimdi konservatuvar var ve eğitim çok gelişti. Muhlis Sabahattin'in eğitimi kendi müziğine mahsustu ve o bizim için iyi bir eğitimciydi. Burada bir çok müzikler çalınsa ve içinden ikisi Muhlis Bey'e ait olsa ben hemen onları seçebilirim çünkü Muhlis Bey'in eserlerinde onun melodi özellikleri vardır"(33).

Necdet Mahvi Ayrıl sanatçının notalarını yazan Oğul Kapoçelli'nin Ses Operetinde şeflik yaptığını belirterek Sabahattin'in Fransız notistin'in adının Mercenier olduğunu söyler ve çalışmalarını anlatır:

(33) Toto Karaca ile a.g.g.

"Muhlis Bey Elmadağ'da oturan Mercenier'i çağırır ve o çalarken Mercenier çalınan parçayı anında notaya alırdı"(34).

Muhlis Sabahattin'in yaratılarında zengin ezgilere karşın çeşitli prozodi hataları vardır. Bestecinin Nihavend makamındaki "Üç Yıl Beni Sevdanın İpek Saçları Sardı" şarkısının güftesi şöyledir:

Üç yıl beni sevdanın ipek saçları sardı
Hümmâlı başım göğsünün üstünde yanardı
Bir çift iri sevdalı, yeşil gözleri vardı
Kirpiklerinin gölgesi ta kalbe dolardı.

Güfte aruz vezni ile yazılmış ve mef-ûlü fa-ilü - mefâilü feûlün aruz kalıbı kullanılmıştır. Şarkı düyek usulünde bestelenmiştir^(x). Oysa geçmişe bakılırsa Türk müziğinde bu tür şiirler aksak ve Türk aksağı usulünde bestelenmesi gelenektendir. Örneğin Rakım Erkutlu'nun Nihavend makamındaki şarkısı "Mümkünmü Unutmak Güzelim" (Aksak) Sabahattin'de bu şarkısında aksak usulünü kullanmış olsaydı prozodi hatalarından kaçabilirdi.

Aynı şarkının 14. ve 15. ölçülerinde gölgesi kelimesinin bağlı olması gerekirken -göl-ge hecelerinden sonra

(34) Necdet Mahvi Ayrıl ile A.g.g.

(x) Bu şarkının usulü T.R.T. notalarında düyek olarak gösteriliyor. Aslında usulün sofyan olması gerekir. Fakat usulün parçaya kimin tarafından konulduğu hakkında bir kanıt yoktur.

sus konulmuş ve bu yüzden usulün kuvvetli vuruşuna (darb) zayıf hece gelmiştir.



Sabahattin'in bir parça içinde aynı sözleri iki kez bestelerken bazen prozodi hatası yaptığı, bazen de bu tür hatalardan kaçtığı görülür. Sanatçının Mahur makamındaki "Güçendim Ben Sana" şarkısı incelenirse Senide Yaksın Allah cümlesinin ilk bestelenişinde dörtlük sus kullanılarak doğru bir uygulama yapılmış ve prozodi hatasından kaçılmıştır.



Aynı sözlerin ikinci bestelenişinde bu tür uygulama yapılmadığı için de prozodi hatası doğmuştur.



Biz bu örneklerden bestecinin prozodi üzerinde fazlaca durmadığını gözlemleyebiliriz.

2. Yazı Tekniği

Muhlis Sabahattin'in Kürdî, Kürdili Hicâzkâr, Hicaz, Mâhûr, Muhayyer, Şedd-i Araban, Şehnaz, Zavil makamlarını kullanarak yazdığı şarkıları T.R.T. tarafından hâlen seslendirilmektedir. Biz bestecinin yaratılarını inceleyecek olursak, onun Batı müziğine yakın makam ve usulleri kullandığına tanık olur ve Nihavend (küçük so - sol minör), Acem Aşîrân (büyük Fa - Fa majör), Rast (Büyük so - sol majör^(x)) gibi makamlarda ve Semai usulü (Batı müziğinde kullanılan 3/4 lük tartım kalıbı ile yazılmış yaratılarıyla karşılaşırız. Söz gelimi Nihavend "Üç Yıl Beni Sevdanın İpek Saçları Sardı" ile bu makamdan Semai usulünde "Hatırla Sevgili", "Müjgân Gibi; Hicran Oku Ta Kalbime Geçdi", "Pek Özledim Seni", Acem Aşîrân makamında Semai usulünde "Bir Yeşil Gözlü Kız Gördüm Bursa'da", "Talihime Ben Küskünüm", Rast makamında yine aynı usulde "Muhabbet Nazlı Bir Kuştur". Bestecinin Semai usulü dışında Batı müziğine yakın Türk müziği usullerini de yaratılarında kullandığı bilinir. Sofyan (4/4) "Pek Özledim Sesini", "Düyek" (8/8) "Yeşillendi Ödemiş'in Dağları", Sengin Semai (6/4) "Yüksel Yine Sazınla Benim Gönlümü Aldır", Aksak (9/8) "Eminemin Onbeşe Vardı Yaşı"- "Titriyorken Dudaklarımda Adın", Curcuna (10/16) "Bahar Geldi Gül Açıldı Aşka Geldi Bülbül Şimdi" "Gücendim Ben Sana Unuttun Artık Beni" vb.

(x) Rast makamını tam olarak Büyük sol olarak düşünemeyiz. Çünkü si 1 koma bemolü pestir. Diğer anlamda si, la dan 8 koma diktir. Bu benzerlik yalnız aşit yönündendir.

Muhlis Sabahattin'in aşağıda isimleri yazılı olan 21 şarkısını incelediğimiz zaman, onun bu şarkılarında 8 usul ve 12 makamı tablodaki gibi eşit ağırlıklı olarak kullandığını görürüz. Buradan da bestecinin Türk müziğindeki makamlar ve usuller hakkında bilgi sahibi olduğu sonucuna ulaşabiliriz.

İncelenen şarkılar:

- 1) Aman Aman Gül Fatma
- 2) Bahar Geldi Gül Açıldı Aşka Geldi Bülbul şimdi
- 3) Bir Gün Olur Okşar Dilf Ümmid Perver Gözlerin
- 4) Bir Yeşil Gözlü Kız Gördüm Bursa'da
- 5) Eminem'in Onbeşe Vardı Yaşı
- 6) Gücendim Ben Sana Unuttun Artık Beni
- 7) Hatırla Sevgili O Mesut Geceyi
- 8) Muhabbet Nazlı Bir Kuştur
- 9) Müjđân Gibi Hicran Oku Ta Kalbime Geçdi
- 10) Neden Bilmem Bi İbtıla
- 11) Oturmuş Desti Elinde Çeşme Taşına
- 12) Ömrüm Ahmed, Rûhum Ahmed
- 13) Öpeyim Ağzını Gel, Gonca-i Ümmid Açsın
- 14) Pek Özledim Sesini Çok Var Görmedim Seni
- 15) Pencerenin Perdesini Aç Bana Göster Yüzünü
- 16) Talihime Ben Küskünüm
- 17) Titriyorken Dudaklarımda Adın
- 18) Üç Yıl Beni Sevdanın İpek Saçları Sardı
- 19) Yeşillendi Ödemiş'in Bağları
- 20) Yeşillendi Ödemiş'in Dağları
- 21) Yüksel Yine Sazınla Benim Gönlümü Aldır

	SEMAÎ	SOFYAN	AKSAK	SENGİN SEMAT	YÜRÜK AKSAK	DÜYEK	CURCUNA	YÜRÜK CURCUNA	
RAST	1								1
MAHUR							1		1
ACEMAŞİRAN	2								2
MUHAYYER						1			1
NIHAVENT	2	1				1			4
HÜMAYDÜN			1						1
HICAZ									1
HICAZKAR			2				1		5
KURDİLİ HICAZKÂR			1						1
KÜRDÎ			1			1			2
ŞEDDÎ ARABAN	1								1
ŞEHNAZ				1					1
	6	1	5	1	2	3	2	1	+

Bestecinin şarkı güftelerinde kullandığı konular çeşitli olmakla birlikte genelde sevgi ve aşk üzerinde yoğunlaşmalar görülür. Çoğu şarkıların operet parçaları olduğu göz önüne alınırsa bu durum çok olağandır.

Güftelerin bir kısmı aruz veznindedir. Örneğin: "Müjgân Gibi Hicran Oku Ta Kalbime Geçti". Mefâilü mefâilü mefâilü feül. Aruz kalıbı ile yazılmıştır.

Bazılarında ise serbest vezin kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, "Ömrüm Ahmed Ruhum Ahmed'de olduğu gibi. Kimisinde ise hece vezni kullanılmıştır. Söz gelimi: "Dün Sen Sazınla Benim Gönlümü Aldın". 7 - 7 - 14'lü hece vezni kullanılmıştır. Bestecinin serbest vezinle yazdığı parçalar bilinen şarkı biçimine uymamakla birlikte sözlü yaratı oldukları için şarkı olarak kabul edilirler.

Muhlis Sabahattin'in güftelerde aruz, hece ve serbest vezini rahatlıkla kullanabilmesi onun metin ve müzik arasındaki bağıntıyı kurabilme özelliğinin bir kanıtıdır.

Besteci yaratılarında en çok 12 sesli gereç aşırı kullanırken 2'li, 3'lü, 4'lü aralıkları sıkça, zaman zaman da 5'li, 6'lı ve 7'li aralıkları kullanır. Sabahattin'in özellikle 8'li aralıkları kullanmasında dikkat çekicidir. Sözgelimi Nihavend Makamındaki "Üç Yıl Beni Sevandanın İpek Saçları Sardı" şarkısının 11. ölçüsü, ile Kürdili Hicazkâr "Ey Benim Bahtiyarım" 8. ölçü, aynı makam-



23. ve 24. ölçülerde Neva'da hicaz dörtlüsü yapılmıştır.



Nihavend makamındaki "Pek Özledim Sesini" adlı şarkının 3. ve 4. ölçülerinde Neva perdesinde Hicaz dörtlüsü (re⁶, mi⁶, fa⁶, sol⁶) ile nim hicaz ile evç sesleri kullanılarak Nevesser makamının Nihavend makamı içinde özelliğinden yararlanılarak Nevesser çeşnişi yapılmıştır. Yalnız si ve mi bir koma bemolü (t) olarak seslendirilmelidir.



Hicaz makamındaki Pencere'nin Perdesi adlı şarkısının ilk üç ölçüsünde nikriz aşatı (gamı) kullanılmıştır.



7. 8. ve 9. ölçülerde ilk üç ölçüye çok yakındır.

Besteci "Gücendim Ben Sana" mahmur şarkısının 12. 14. ve 15. ölçülerinde Rast sesi üzerinde nikriz geckilerini gerçekleştirmiştir.



Muhlis Sabahattin yaratılarında zaman zaman özgün ezgiler kullanarak da monotonluktan kaçır. Örneğin kürdili hicazkâr makamındaki "Ey Benim Bahtiyarım" şarkısının 1. ve 2. ölçülerinde neva perdesinde nevada uşak



3. ve 4. ölçülerinde gerdaniye perdesinde Uşak makamının seslerini kullanarak yaratı dinleyiciler için ilginç hale getirilmiştir.



Sabahattin yaratılarında makamların seyir kurallarına tümüyle uymayarak zaman zaman bu kuralların dışında bazı değişiklikler yapar. "Titriyorken Dudaklarım",

"Ey Benim Bahtiyarım", "Bir Gün Olur Okşar Dili Ümit Perver Gözlerin" adlı küdili hicazkâr makamındaki üç şarkısında kürdili hicazkâr makamında olduğu gibi, önce hicazkâr sonra kürdi yapılmamış, sadece kürdi dizisi inici olarak kullanılmıştır. Böylece geleneksel seyirin dışına çıkmıştır. Bu yüzden bu üç şarkı Muhayyer Kürdi makamına da daha yakın bir özellik kazanmıştır.

Besteci makamların seyirlerini iyi bildiği gibi makamların yakınlıklarından da yararlanır. Sözgelimi, "Müjgan Gibi Hicran Oku Ta Kalbime Geçdi" adlı Nihavend şarkısında karar rast ve güçlü neva perdelerinin sesleri nihavend ve neveser makamlarında aynı olduğu için besteci bu iki makamın yakınlıklarından yararlanarak şarkının 3. ölçüsünde çargah ekleyerek neveser makamını kullanırken



Nihavend makamının seyir kurallarına da uygun dolaşarak makamın karar ve güçlü perdelerini de vurgulamış



daha sonra ise Nihavend makamına dönmüştür.



Besteci seyir bilgisine sahip olduğu halde bazen makamların seyir kurallarının dışına da çıkmaktan kaçınmaz, "Muhabbet Nazlı Bir Kuşdur" Rast şarkısında, Rast makamında olmayan neva, çargah ile nim şehnaz'ın kullanılması gibi.





Bu şarkı geleneksel şarkı biçiminden uzak olmakla birlikte operet için yazılmış olup, şarkı olarak anılan bir yaratıdır.

Sabahattin birkaç ölçülük bir ezgiyi küçük farklarla genişleterek dinleyicinin ilgisini çekebilen bir bestecidir. Onun Hicaz makamındaki "Pencerenin Perdesi" adlı yaratısının ilk bir kaç ölçüsündeki ezgi küçük farklılıklarla genişletilmiştir. Bu yaratıda besteci geleneksel şarkı biçimindeki gibi Hicaz makamının seyrine dikkat etmemiştir.

Bu şarkıda AB A'B' AB şeklinde olan biçim geleneksel şarkı biçimi kurallarından uzaktır. Yanlız biz Sabahattin'in geleneksel şarkı biçimine şarkılarında tam uymadığını biliyoruz. Bestecinin beş şarkısı incelenecek olursa bu şarkılardaki biçimin geleneksel biçim kurallarının dışında olduğu görülür.



RAST ŞARKI
(Onsekiz yaşına basmış)

Beste ve Güfte:
K. SABAHADDİN EZGİ

(Aranage) .S.

On se kız ya şı na bas mış
tam sev gi ça ğı
Mes ke nim ol sun be nim o
ya rin ku ca ğı
Aşk ol ma sa tü ter ni gö
nü lo ca ğı Sev dim ben ah
o ya ra maz yu mur ca ğı
tam se vi le cek ça ğı

ARMAN

(Aranağme)

10
16

Ba har gel di gül a şıl di aş ka gel di
bül bül şim di SAZ..... Ye şil len di
bü tün dağ lar çi çek len di bağ lar şim di
SAZ..... Ku zu me ler kuş lar ö ter
de re ha zin ha zin çağ lar u zek ta bir
ka val ağ lar aş ka gel miş ço ban şim di

Coban kıızı, çoban kıızı sensin dağların yıldızı
Duydukca kaval sesini yüreğimde bağlar sızı
Gönül mü verdin bir güle, rakip olma sen bülbüle
Coban kıızı, çoban kıızı geçmez yüreğinden sazı

Gönlünü bana ver dedim, gözünü süzdü,
O kadar yalvardım da yine beni üzdü
Beni yakan o bir çift ateşli gözünü
Sevdim ben ah, o yaramaz yumurcağı
Tam sevillecek çağı

Bana sen öğrettin aşkı ve sevdayı
Ne çabuk unuttun beni sen hercai
Nakarat...

HİCAZKAR ŞARKI

Beste ve Güfte:
M. SABAHADDİN EZGİ

(Aranağmesi)

10
8

A man a man gül fat ma
ba na ça lım lar sat ma
Gel bir i çim su ol da
Bağ rı ma dö kül Fat ma ah ah Fat ma

I.

Aman aman gül Fatma
Bana çalınlar satma
Gel bir içim su ol
Bağrım dökül Fatma
Ah ah Fatma

II.

Defterimde yok adın
Bana nasip olaydın
O güzel kollarına
Ben bilezik olaydım
Ah ah Fatma

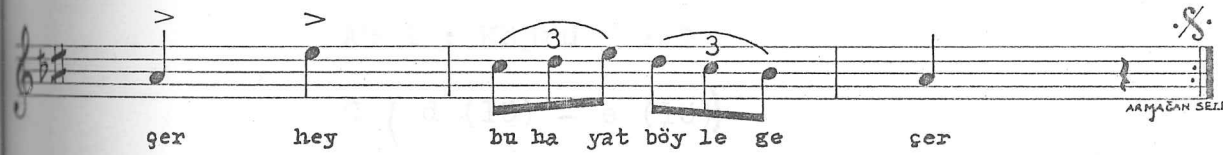
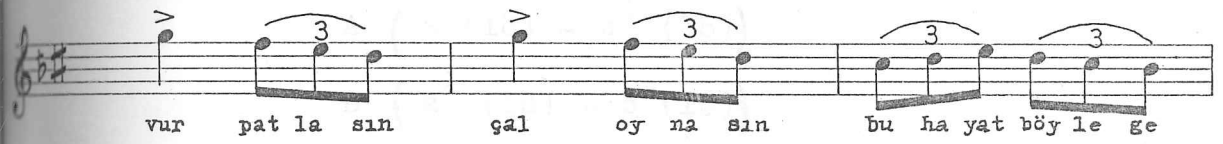
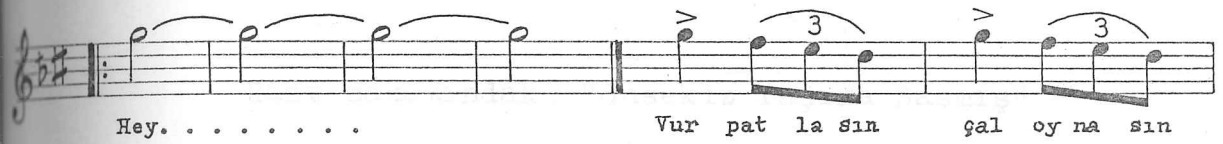
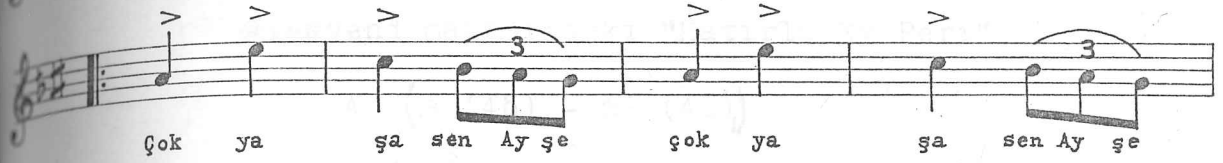
III.

Aya bakdın ay aydın
Derim hakdan bulaydım
Yarın düğünümüz var
Nigānlım sen olaydın
Ah ah Fatma

HİCAZ

(AYŞE OPERETİNDEN) (Çok yaşa sen Ayşe) M. SABAHADDİN EZGİ

KEMSOFYAN



ARMAN SELEN

Nihavend makamındaki "Hatırla Ey Peri"

$$A \left(a (4\ddot{o}) - a^1 (4\ddot{o}) \right)$$

$$B \left(a^2 (4\ddot{o}) - b (4\ddot{o}) \right)$$

AB

$$C \left(c (4\ddot{o}) - d (4\ddot{o}) \right)$$

$$D \left(d^1 (4\ddot{o}) - a^3 (4\ddot{o}) \right)$$

CD

$$1 : AB : 1$$

Rast makamındaki "Onsekiz Yaşına Basmış"

$$A \left(a (1\ddot{o}) - a^1 (1\ddot{o}) \right)$$

$$B \left(a^2 (1\ddot{o}) - b (1\ddot{o}) \right)$$

$$AB \ 1 : Köprü : 1$$

$$C \left(d (1\ddot{o}) - e (1\ddot{o}) \right)$$

$$C^1 \left(d^1 (1\ddot{o}) - coda (1\ddot{o}) \right)$$

$$D \left(f (1\ddot{o}) - g (1\ddot{o}) \right)$$

$$D^1 \left(f^1 (1\ddot{o}) - coda (1\ddot{o}) \right)$$

$$E \left(h (1\ddot{o}) - a^3 (1\ddot{o}) - köprü (1\ddot{o}) \right)$$

$$A^1 \left(a^4 (1\ddot{o}) - a^5 (1\ddot{o}) \right)$$

$$B^1 \left(a^6 (1\ddot{o}) - a^7 (1\ddot{o}) - b (1\ddot{o}) \right)$$

Hicazkâr makamındaki "Bahar Geldi Gül Açıldı"

$$A (a (2\ddot{o}) - a^1 (2\ddot{o}))$$

$$B (b (2\ddot{o}) - c (2\ddot{o}))$$

A

$$B^1 (b (2\ddot{o}) - c^1 (2\ddot{o}))$$

$$C (d (2\ddot{o}) - e (2\ddot{o}) - köprü (1\ddot{o}))$$

$$D (f (2\ddot{o}) - g (2\ddot{o}) - köprü (1\ddot{o}))$$

$$B^2 (b (2\ddot{o}) - c^1 (2\ddot{o}))$$

$$E (c^2 (1\ddot{o}) - g^1 (1\ddot{o}) - f^1 (1\ddot{o}) - c^2 (1\ddot{o}))$$

Hicazkâr makamındaki "Gül Fatma"

$$A (a (1\ddot{o}) - a^1 (1\ddot{o}))$$

$$A^1 (a^2 (1\ddot{o}) - a^3 (1\ddot{o}))$$

A

$$B (a^4 (1\ddot{o}) - b (1\ddot{o}))$$

$$C (c (1\ddot{o}) - d (1\ddot{o}))$$

$$D (e (1\ddot{o}) - f (1\ddot{o}))$$

$$E (e^1 (1\ddot{o}) - g (1\ddot{o}))$$

$$F (a^5 (1\ddot{o}) - d^1 (1\ddot{o}) - d (1\ddot{o}))$$

EF

"Çok Yaşa Sen Ayşe"

$$A (a (2\ddot{o}) - a^1 (2\ddot{o}))$$

A

$$B (b (2\ddot{o}) - b (2\ddot{o}))$$

$$C (c (2\ddot{o}) - c^1 (2\ddot{o}))$$

BC

$$D (d (2\ddot{o}) - d (2\ddot{o}))$$

$$E (d (2\ddot{o}) - a^2 (2\ddot{o}))$$

DE

köprü (4ö)

$$B^1 (b^1 (2\ddot{o}) - b^1 (2\ddot{o}))$$

$$C^1 (c^1 (2\ddot{o}) - c^2 (2\ddot{o}))$$

$$B^1 C^1$$

(35) Ali Rıza Avni ile S.U. Devlet Türk Musikisi Konservatuarında 20.10.1988 günü yapılan görüşme.

Sabahattin'in şarkılarında kullanmış olduğu biçim için Ali Rıza Avni bize şu bilgileri verir:

"Muhlis Sabahattin ezgi şarkı biçimini geleneksel biçim anlayışında yorumlamaksızın kendine özgü yöntemler uygulamıştır. Şarkılarının çoğu operet müziği için bestelenmiş olduğu göz önüne alınırsa, kompozisyon gereği olarak bunu yapmış olduğu düşünülebilir. Ancak bunların yanısıra özellikle ilk yaratılarında geleneksel biçim kurallarına da bağlı kaldığı görülmektedir" (35).

Sonuç olarak biz bestecinin şarkılarında her zaman geleneksel biçim kurallarına bağlı kalmadığı fakat kendisinin geleneksel biçimi bildiğini söyleyebiliriz. Çünkü küçük bir motifi bile çok güzel değerlendiren bir bestecinin geleneksel biçimi bilmesi doğaldır.

Muhlis Sabahattin operetlerinde çok sesliliği kullanarak Türk müziğine piyano ile eşlik edilmesini sağlamış ve böylece operetlerindeki dramatik yapı çok seslilik ile desteklemiştir. Sanatçının en önemli yönü operetlerinin çok geniş kitlelere seslenebilmesi ve beğeni kazanmasıdır. Biz bu bölümde onun "Operet Kralı" olarak tanınmasının nedenlerine de değineceğiz.

(35) Ali Rıza Avni ile E.Ü. Devlet Türk Musikisi Konservatuvarında 20.10.1988 günü yapılan görüşme.

3. Operet Kralı Muhlis Sabahattin

Cumhuriyet'in ilk yıllarında operet çalışmalarının gözde oluşu, Türk ve Batı müziğinin değişik bir sentezini kurmaya çalışan ve bundan operetlerinde yararlanan bir bestecinin "Operet Kralı" olarak anılmasına neden olur. Bu yeni isim "Muhlis Sabahattin" dir.^(x).

Bu besteci yaratılarında özellikle operetleri için yapmış olduğu müziklerde genelde dramsal anlatıma önem vermiştir. Geleneksel olarak Türk müziğinde dramsal yapıya uygun, müzik yazmak diye bir gelenek yoktur. Oysa operetler için yapılan müzikte bu yapı çok değişik motifler, renkler, atmosferler ve görsellik içerir; müzikten de bunu beslemesi ve güçlendirmesi beklenir. Dramsal müzikte ezgi, düzum ve uyumu gibi ögeler arasında bir bağlantı gerekir.

(x) Meşrutiyet Dönemi müzikli oyunları daha çok müzik konusunda ortaya çıkan tartışmalarda ileri sürülen fikirlerin sahnede yansımaları şeklinde kendisini göstermiştir. Osmanlı imparatorluğunun geleneklere bağlı, her ögesi gibi müziğini de reddeder. Batı yanlısı "Tez" e karşı Doğu müziğini herşeyden üstün gören "Antitez" bu dönemde somut olarak karşı karşıya gelmişlerdir. Ortaya çıkan tartışma ve çatışmalar bu dönemin sonlarına doğru parlamaya başlayan ve Cumhuriyet döneminde kendisine "Operet Kralı" dedirtecek ölçüde yeni bir ekolde başarıya ulaşan yeni bir ismin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Dikran Çuhacıyan'dan başlayan Celâl Esat Bey'in denemelerinde biçimlenen ve müzikli Türk Tiyatrosu konusunda ileri sürülen Tez ve Antitez'in sentezini gerçekleştirmeyi başaracak olan bu yeni isim Muhlis Sabahattin'dir.
Murat Tuncay, A.g.t., s.152

Geleneksel Türk müziğinde ezgilerin uyum ile beslenmesi ve belirli bir atmosfer yaratma eğilimleri yoktur. Ayrıca çalgıların tınıları (ses renkleri) arasındaki ayırmadan söz (güfte) adına yararlanılmaz. Türk müziğindeki bu eksikliğe karşın önemli bir özellik bu müziğin aralıklarının çok zengin olması ve insan psikolojisindeki farklılıkları aktarmakta daha zengin olanakları sunmasıdır. Türk müziği sesleri en çok 2,5 sekizli (oktav) içinde dönmektedir ve bu ses genişliği insanın ses rengi ile iç yapısı ile çok iç içe olabilecek şekildedir. Diğer anlamda Türk müziğinde kullanılan sesler Batı müziğine göre doğada bulunan seslere çok daha yakındır. Çünkü bu müzik türünde bulunan komalı sesler Türk müziği çalgılarında da bulunmakta ve insan sesinin ses olanakları çalgılara da yansımaktadır. Bu durumda müzik ile anlatım gücü ve duygusallık artar. Batı müziğinde kullanılan iyi yedirimli (tampere) sistemde ise insan sesi mekânîk bir düzene oturtulmaya çalışılmakta ve çalgıların mekânîk düzenine uydurulmaya yönlendirilmektedir.

Türk müziğinin yapısında dramsal motifler ile bazı karşıtlıklar yaratmak, bu karşıtlıkları çarpıştırarak sonuçta değişik renkler çıkartarak, oluşan aksiyonu beslemek diye bir gelenek yoktur. Oysa operetlerde gelişen dramsal yapı bunu zorlar ve dramsal yapı karşıtlıkların çatışmasıyla oluşan aksiyonla gelişir.

Bu durumda Muhlis Sabahattin'in operetlerinde kullanıldığı dramsal biçim Batı kökenli, ses gereci ise doğu

kökenlidir. Uygulamada bazı bağdaşmayan sorunlar ise besteci tarafından en aza indirgenmeye çalışılmış ve böylece sanatçının çoğu yaratıları Batı müziğine yakın makam ve usullerle bestelenmiş, zengin ses renkleri elde edebilmek amacı ile piyanonun olanaklarından yararlanılmıştır.

Bu yönü ile Sabahattin Batı müziğinin dramsal anlatım tekniklerinden sahne müziğinin yararına faydalanmasını bilmiş ilk Türk operet bestecisi sayılmalıdır. İşte bu özelliklerdir ki onu zamanının "Operet Kralı" yapmıştır. Ancak ne yazık ki kendi bulgularını sistemleştirememiş onları sadece yaratıları ile ortaya koymuş, yaratıları da zaman içinde dağılıp gidince Operet Kralı'ndan geriye çok az veri kalmıştır.

Müzikte dramsal yorum ve bu yorumun uygulanışı besteciye ağır bir sorumluluk yüklerken aynı zamanda onun eleştirilmesinin nedenlerinden biri olmuştur. Çünkü bizim elimizde Muhlis Sabahattin'in operet metinleri bulunmamaktadır. Bu durumda biz elimizdeki operet parçalarının hangi operetlerde kullanıldığını ve operetlerdeki dramsal yapının ne durumda olduğunu bilmeden, eldeki parçalar, Türk müziği ve Batı müziği olarak düşünerek değerlendirme eğilimi gösteriyoruz.

Sanatçının diğer bir özelliği ise yaratılarında Batı müziği ve Türk müziği öğelerini dramsal anlatıma uygun olarak kullanması ve dramsal yapı ne gerektiriyorsa ona yer vermesidir. Örneğin "Ayşe" operetinde Çok Yaşa Sen

Ayşe şarkısında Batı müziğindeki tek nota tek hece sistemi uygulanmış (her notanın altına bir hece yazılmış), ezgi dramsal anlatıma uygun olarak hareketli ve söz ile uyumlu olarak seçilmiş, 2/4 lük Nim sofyan usulü kullanılmasına ve hicaz makamının seyir kurallarına uygun yazılmasına karşın zaman zaman üçleme (triole) kullanılmıştır.



Sonuçta Türk ve Batı müzikçileri arasında bestecinin belirli bir yere yerleştirilmesi sağlanamamıştır. Genelde bir besteci için Türk müzikçisi veya Batı müzikçisi gibi bir kurallaşmaya gitmekte yanlış olur. Muhlis Sabahattin her şeyden önce bir "Operet Kralı" dır ve o sahne için müzikler bestelemiştir.

Besteci için Selahattin İçli şunları söylüyor:

"Muhlis Sabahattin batılılaşmadan batının tekniğini bilgisini müzikteki gelişmesini Türk müziği değerlerini zedelemeyen eserler meydana getirmiş bir bestekârdır. Ona batıdan gelen bir teknik vardır fakat onu herkez sever. Batılılaşmadan derken kastımız şudur, kendi kültürünü kaybederek yabancı bir kültüre tabi olmamıştır. Onun eserleri bize yabancı gelmedi"⁽³⁶⁾.

(36) Selahattin İçli ile A.g.g.

Muhlis Sabahattin'in operetlerinin en önemli özelliği çoğunun oyun metinlerinin ve şarkı sözlerinin kendisi tarafından yazılmasıdır. Onun müzik - metin arasındaki bağıntıyı kurması doğal olarak sanatçının operetçiliğine de yansımış besteci bu alışkanlığı edinmesi ile olumlu sonuçlara ulaşılabilmektedir.

Sabahattin'in Ayşe operetinden bir bölüm incelenecek olursa 9/8'lik yazılmış olan köy delikanlılarının korusunda

"Haydi çal davulcu
Dağlar inlesin"

sözleri erkeksi tavırla söylenir. Burada askere gidecek köy delikanlılarının korusu ile içerik ve müzik arasındaki denge kendiliğinden ortaya konulur.

Operette sahnenin dramasal yapısını oluşturan atmosferi söz taşır. Diğer anlamda şarkı sözü lirik atmosferi müziğe taşır ve böylece bu lirik yapı müziği belirleyerek, müziğin biçimlendirilmesinde rol oynar bu iki öğeyi iyi kaynaştırmak ise operet bestecilerinin önemli bir özelliğidir. Operada üzerinde çok durulmayan bu konu operette çok önemlidir. Çünkü tiyatro ve müzik öğeleri operette operaya oranla çok daha dengelenmiş durumdadır. Bu dengeyi Muhlis Sabahattin kurmayı bilmiştir ve operetlerinde değişik ses oyunlarına ve vurgulara özellikle yer vermiştir. Ayşe operetinde:

"Çal davulcu davulu
Dağlar inlesin hey
Dost ve düşman
Davul sesini dinlesin
Dam bara dum buva hey"

Hasan Mutlucan bestecinin son mısradaki dam bara dum bara yerine özellikle "buva" dedirttiğini ve buva derken ve hecesini uzun söylemelerini istediğini belirtiyor.

Bestecinin yaşadığı dönem içinde edebiyatımızda köy ile köy yaşamına yönelik görülür. Köye olan bu ilginin bir uzantısı olarak Muhlis Sabahattin'de operetlerinde köy yaşamını işlerken halk müziği ezgilerinden yararlanmaya başlar. Onun en çok sevilen opereti "Ayşe" nin konusu köyde geçer ve bunu "Efe'nin Aşkı", "Kerem ile Aslı" gibi diğer operetleri izler. Operet içinde köy olgusu ile gelişen ve yeşeren halk müziği ezgilerini çok seslendirerek kullanma anlayışı bir ölçüde bestecinin bilinçsizce de olsa ulusal motiflere yönelmesini ve ulusal müzik yaratılarını vermesini sağlar.

Besteci operetlerinde özellikle köy olgusunu ve köydeki aşk konularını ön plana almıştır. Operetlerinde olaylar genellikle köyde başlar ve sonra şehire aktarılır. Muhlis Sabahattin bize Batı müziğinden gelen opereti hiç değilse konu yönünden kendi değerlerimize yaklaştırır ve bu özelliği ile bestecinin popüler bir nitelik kazanması da gözlemlenir.

Besteci metinlere uygun dramatik anlatım yoğunluğu olan besteler yapar, oyunlarını sahneye koyar, koreograflerini yapar ve operetlerinde yer alan sanatçıları da kendisi yetiştirir. Kısacası o iyi bir metin yazarı, sahneye koyucu, düzenleyici, bestecidir. Muhlîs Sabahattin için Osman Nihat Akın dar bir zihniyet çerçevesi içinde ve yıllarca kafes arkasında yaşayan İstanbul'a sahne, operet, Revü, müzikal piyes, komedi, skeç, hatta opera nedir, bunu ilk önce "Muhlîs" göstermiş muasır Avrupa'nın revaçta olan her yeniliğini ve onun lezzetini halka o tattırmıştı der⁽³⁷⁾.

Muhlîs Sabahattin için operet vazgeçilmez bir tutkudur^(x). Bu tutku o kadar yoğundur ki besteci bir ara yazmış olduğu "Çaresaz" operetini tek başına oynamak zo-

(37) Osman Nihat Akın, Muhlîs Sabahattin, "Türk Musikisi Dergisi", s.6

(x) İ. Galip Arcan bestecinin Türkiye'de yerli operet biçimini kurarak sürdürmek istediğini belirtiyor ve şöyle devam ediyor. "O ilk defa Türk operetinde garp usulüyle bestelenmiş müzik parçaları yaratan ve böylelikle alaturka müziği Avrupakâri temsillere tatbik eden ilk bestekârımızdır". "Zavallı Muhlîs Sabahattin", Muhlîs Sabahattin, Batı yayını, 1947, s.17-18

Emin Cenkmən bestecinin çok seslilik duygusunun güzel olduğunu belirtiyor ve bestecinin yaratıları için "Türk musikisi garp tekniği ile yapılmış bir piyanoda bundan daha millî bir karakter taşıyamazdı diyor". "Büyük Halk Sanatkâri", Türk Tiyatrosu, s.7

runda kalmış ve opereti sonuna kadar başarı ile sunmuştur. Şeref Şenpınar Türk Tiyatrosu mecmuasında yazmış olduğu bir yazısında "Çaresaz" operetinin seyirciye sunulması için "Muhlis Sabahattin" in göstermiş olduğu çabayı şöyle anlatır:

"1922 senesinde Millet tiyatrosunda 'Çaresaz' opereti temsil edilecekti. O zamanlar gündüzleri yalnız kadınlara temsil verilirdi. O gün tiyatro hınca hınç dolmuş ve oturacak tek bir yer kalmamıştı. Temsilin başlama zamanı gelmiş, halk sabırsızlanmağa başlamıştı. Tiyatro idaresiyle bir itilâf yüzünden temsil verilmesine imkân yoktu. Muhlis Sabahattin, asabiyetle piyanosunun önünden fırlayarak sahneye çıktı... heyecan içinde şu sözleri söyledi: Muhterem hanımefendiler tiyatro idaresiyle anlaşmamız hilafına olarak, aramızda bir itilâf zuhur etti. Verilen sözü tutmadılar. Bana kastettiler... bu müessif vaziyet karşısında, size 'Çaresaz' operetini tek başıma olarak temsil edeceğim... arzu edenler kalabilirler..."

"Bu sözler o kadar söylenmişlerdi ki, seyircilerden hiç birisi yerini terk edemedi. Sahne, sinir içinde titreyen, asabiyetten düşen tek gözlüğünü mütemediyen gözüne yerleştiren bu eşsiz sanatkâr mahkeme huzurunda karar bekleyen bir maznun gibi cevap bekliyordu. Dakikalarca devam eden alkış, Muhlis Sabahattin'in kaybolan neşesini yerine getirmişti. Piyanosunun önüne koştu ve kendine has-jestlerle âdeta sahnede oynar gibi 3 perdelik koskoca "Çaresaz" operetini tek başına çaldı, daha doğrusu temsil etti. Tiyatro tarihimizde bir eşine tesadüf edilmeyen bu orijinal hareketi, seyirciler hiç de sıkılmadan zevkle seyredip dinlediler ve uzun uzun alkışladılar"⁽³⁸⁾

(38) Şeref Şenpınar, "Operet Kralımızı Kaybettik!" A.g.k., s.6

Kendisini bu denli işine adayan ve "Operet Kralı" olarak anılan Muhlis Sabahattin'in 1917 yılından 1942 yıllarına kadar yazmış olduğu sahne yaratılarını üç evrede toplayarak şöyle gösterebiliriz:

1917 - 1920 yılları arasında:

Çaresaz : Operet
 Hilâliahmer Çiçeği : Revü
 Büyük Ateş : Müzikâl Piyes
 Aşk Ölmez : Müzikâl Piyes
 Zühre : Feerik Operet
 Satırzadeler : Müzikâl Komedi
 Zehra : Müzikâl Komedi

1921 - 1935 yılları arasında:

Ayşe : Operet Komik,
 Gül Fatma : Milli operet,
 Asaletmeâb : Fantazi operet,
 Monbey : Müzikâl komedi,
 Hatırım İçin : Müzikâl komedi,
 Mûteber Paşa : Feerik operet,
 Anam Kayseri : Müzikâl komedi,
 Perde Arkası : Müzikâl komedi,
 Kadınların Beğendiği : Müzikâl komedi,

1936 - 1942 yılları arasında:

Aşk Mektebi : Operet,
 Efe'nin Aşkı : Millî operet,
 Kerem ile Aslı : Skeç opera,
 Yerden Göke : Feerik operet,
 Muhasebeci Mutedil Efendi : Müzikâl komedi
 Çingene Aşkı : Revü (39).

(39) Nihat Özön, Baha Dürder, A.g.k., s.174

Aynı sıralama Burhan Arpat, Türk Tiyatrosu, s.4'de yer alır.

(40) Aynan Kocayazgan ile A.g.k.

4. Muhlis Sabahattin'in Operetlerinin Notalarının Kaybolmasının Nedenleri

Muhlis Sabahattin çok iyi bir operet bestecisi olmasına karşın ne yazıkki Ayşe opereti dışında tüm operetlerinin metinleri ve notaları kaybolmuş. Çeşitli aramalara karşın hiç bir sonuca ulaşılammıştır.

Muhlis Sabahattin'in operetlerinin metin ve notalarının kaybolmasını Adnan Kökteş bize şu şekilde açıklıyor: 1946 yılının sonu veya 1947 yılının başında Kemal Sahir ile birlikte Muhlis Sabahattin Anadolu turnesine bütün repertuarı yanlarına alarak çıkıyorlar.

Muhlis Bey Ankara'da hastalanıyor oradaki doktorların teşhisi sıtma. Bu yanlış teşhisle hastalık devam edince Muhlis Bey repertuarla birlikte heyeti Cemal Sahir'e bırakıyor ve İstanbul'a geliyor. Tezveren (istiska) teşhisi ile Heybeliada Sanatoryumuna yatırılıyor. Geç teşhis ve tedavi sonucu ölümüne sebep oluyor. Böylece repertuar Cemal Sahir'e kalıyor..

Bu konuda Adnan Kökteş şunları söylüyor:

"1947 den beri tüm aramalarıma karşın repertuarı bulamıyorum. Bir Ayşe operetinin bantı var. O kadar. Turne Cemal Sahir'le birlikte gitti sonra repertuar nerede bilemiyoruz. Daha sonra Capocelli'de İtalya'ya gitti notaların Capocelli'de hepsi mutlaka var"(40).

(40) Adnan Kökteş ile A.g.g.

Ayrıca İstanbul Tiyatrosu Müdürü Lutfullah Sururinin Ankara Radyosu'na yaptığı öneri kabul edilseydi sanatçının "Çaresaz" ve "Asaletmeab" operetleri "Ayşe" opereti gibi T.R.T. arşivlerine girmesi sağlanacaktı. Böylece bir çok kaybolmuş nota korunma altına alınacak ve kültürel miras olarak gelecek kuşaklara kalabilecekti (x).

5. Operetlerinin Konuları

Muhlis Sabahattin'in operetlerinin konuları genellikle köylerde başlar ve şehirde gelişir. Buna neden olarak bestecinin ilk zamanlar sürekli büyük şehirler dışında yaşamak zorunda kalması gösterilebilir. Sanatçı konuları uzak olmadığı yaşayış biçiminden seçerken, konunun ilginç olması için de şehir olgusunu operetlerinin kapsamına alır. O dönemde operet büyük şehirlerde yaygın olduğu için köy ve şehir olgusu birlikte izleyicinin beğenisine sunulur.

Biz Sabahattin'in operetlerinin konularını bulamamanın çaresizliği içindeyiz. Yapmış olduğum çalışmada bestecinin operet konularını onu tanıyan ve operetlerinde oynayan kişilerden derlemeye çalıştım.

(x) Bu konuda daha fazla bilgi için B.k.z. Lutfullah Sururi tarafından yazılmış mektup.

Bestecinin operetlerinde halk diliyle söylenen reçitativler bulunur. Efe'nin Aşkı operetinde tip olarak Köse İmam ve Ermeni doktor vardır. Köse İmam'ın hanımı hastalanır imam cimridir doktor muayene ederim şifasını bulur iki sarı lirayı alırım der ve pazarlık başlar.

Doktor : Peşin ver şu parayı
Kurtar sen şu madamayı
Sonra nalları diker

İmam : Diker

Doktor : Doktor demedi deme
Bir hafta yemek yeme
Kurtaralım imam madamayı

İmam : Nasıl kıyarım iki sarı liraya
Ne güç getirdim onları bir araya

ÇARESİZ: bestecinin ilk kez yazmış olduğu operetidir. Burhan Arpat bu operetin 1917 yılında bestelendiğini belirtir^(x). Operetin konusunun bir kamburun aşkı olduğunu Reşit Gürzap'tan öğreniyoruz. Toto Karaca bu operet için bize şu bilgileri verir:

"Tamamiyle alafranga olmayan Çaresiz opereti çok güzeldi ve hafif alaturkaya kaçan taraflarıyla bir harikaydı. Polonyalı bir şef bu opereti dinledikten sonra Muhlis Sabahattin'i özel olarak tebrik etmişti"⁽⁴¹⁾.

(x) Bu konu için B.k.z. Burhan Arpad "Operet 8 Tablo", s.43-48

(41) Toto Karaca ile A.g.g.

(42) Özdemir Nuri, "Dünya Tiyatrosu Tarihi", Resmî Kitahane, İstanbul, 1985, s.394

HİLAL'İ AHMER ÇİÇEĞİ: Muhlis Sabahattin'in 1917 yılında bestelediği bir operetidir. Bu operet Kızılay'ı tatıtır niteliktedir, Osmanlı Devleti'nin ve onunla savaşan Almanya'nın dış politikasını över niteliktedir.

"Bu yapıtın tek önemli yanı, doğruları ve yanlışlarıyla müzikli oyuna ilk kez güncel politikayı getirmiş olmasıdır. Muhlis Sabahattin'in aynı yıl içinde bestelemiş olduğu Çaresaz ise döneminde çok tutulmuştur"⁽⁴²⁾.

ZÜHRE: Bu operetin metnini Ali Nihat, müziklerini Muhlis Sabahattin yazmıştır. Operetin konusu kısaca şöyledir: Köşkün bahçesinde, yıldızlara dalarak uyuyup kalan bir bey, rüya görür. Görülen rüyada merihten inen bir uçağın içinden çıkan bir merihli uyuyan kişiyi alarak Zühre yıldızına götürür. Bu kişi tüm operet boyunca ifritlerle, cinlerle ve perilerle uğraşır. Son olarak uyuyan kişi "Gayya Kuyusu" denilen ve sahne altına açılan kapağın üzerinde durur. Oyun gereği bu kapak yavaş yavaş aşağı doğru iner ve rüya gören kişi "Gayya Kuyusu" nun derinliklerinde kaybolur.

Fakat ne yazık ki bu operet çok değerli operet sanatçılarından olan Cemal Sahir'in sakatlanarak bir daha eski durumuna gelememesine neden olmuştur. Reşat Enis Cemal Sahir ile 1924 yılında yapmış olduğu röportaj sonucu bize şu bilgileri sunar:

(42) Özdemir Nutku, "Dünya Tiyatrosu Tarihi", Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s.394

"Tenor, Gayya Kuyusu adı verilen ve sahne altına açılan, kapağın üzerinde durur. Oyun gereği bu kapak yavaş yavaş aşağı inecek ve kenarda Gayya Kuyusu'nun derinliklerinde kaybolacaktır. Zamanı gelir, işaret verilir, fakat yavaş yavaş aşağı inmesi gereken kapak bir türlü kımıldamaz. Gecikmenin paniği ile asansörü indirecek işçiler ipleri birden bırakıverince Cemal Sahir 4-5 metre yükseklikten dizlerinin üzerine düşer ve belkemiği zedelenir. O yıllarda sahnelerin en güzel erkeği, en yakışıklı jöni olarak tanınan; Türk operet sahnelerinin belkide gelmiş geçmiş en sevimli tenoru, düştüğü bu Gayya Kuyusundan bir daha çıkamaz. Belini hiç bir zaman doğrultamayacak; yaşamının sonuna dek iki büklüm yaşayacaktır"⁽⁴³⁾.

AYŞE: Bestecinin en çok sevilen operetlerinden birisidir. Bu operet Suzan Lutfullah adının duyularak sevilmesine, Muhlis Sabahattin'in "Operet Kralı" olarak kabul edilmesine ve "Muhlis'in Çocukları" isimli operet topluluğunun halk arasında tanınmasına neden olur.

O zamanki tek reklâm aracı olan el ilanlarından birinde "Ayşe Opereti" şu şekilde tanıtılmaktadır: Muhlis'in Çocukları operet heyeti üstat Muhlis Sabahattin Bey'in şahaseri Ayşe. Operet üç perde. Orkestrayı bizzat Muhlis Sabahattin Bey idare edecektir. Türkiye'nin yegâne primadonnası, kıymetli sanatkâr Suzan Lutfullah hanım Ayşe rolünde.

(43) Aktaran: Yard.Doç.Dr.Murat Tuncay, "Unutulmuş Bir Öncü Sanatçının Portresi", D.E.Ü.G.S.F., 0904-AR-86-013-565-003, İzmir, 1987, s.27

Gülriiz Sururi yazmış olduğu anı kitabında "Ayşe" opereti için Şu bilgilere yer verir:

"Muhlis'in Çocukları, babaları Muhlis Sabahattin beyle birlikte, Süreyya opereti olmuştur artık. Kadıköy'deki meşhur Süreyya Paşa tiyatrosunda sürdürmektedir temsillerini.

Operetler birbirini kovalar. Şen Dul, Çardaş Fürstin, Bayder, Tarlakuşu, annemi büyük bir üne kavuşturur. Muhsin Ertuğrul, operet oyunculuğu yanı sıra dramatik kabiliyeti de hemen göze çarpan genç primadonnayı Darülbedayiye almak ister"⁽⁴⁴⁾.

Burada sözedilen primadonna Suzan Lutfullah hanımdır.

Yine aynı kitapta Lutfullah Sururi ve Suzan Hanımın Muhlis Sabahattin'in operet topluluğuna girmelerini şöyle anlatır: Suzan Hanım en iyi arkadaşı Melek Hanım tarafından Lutfullah Sururi ile birlikte Muhlis Bey'e tanıştırılır. Besteci bu çok iyi uyuşarak dans eden çifti çok beğenir ve devrin ünlü muganniyesi Fikriye Hanım için düşündüğu Ayşe rolünü Suzan Hanım'a, tenor Ahmet rolünü de Lutfullah Bey'e verir.

İlk kez Samsun'da başlayacak olan oyunun provaları Kadıköy'de Muhlis Sabahattin Bey'in evinde yapılıyor. O

(44) Gülriiz Sururi, "Kıldan İnce Kılınçtan Keskince", İstanbul, Milliyet Yayınları, 1978, s.20-21

Gülriiz Sururi yazmış olduğu anı kitabında "Ayşe" opereti için Şu bilgilere yer verir:

"Muhlis'in Çocukları, babaları Muhlis Sabahattin beyle birlikte, Süreyya opereti olmuştur artık. Kadıköy'deki meşhur Süreyya Paşa tiyatrosunda sürdürmektedir temsillerini.

Operetler birbirini kovalar. Şen Dul, Çardaş Fürstin, Bayder, Tarlakuşu, annemi büyük bir üne kavuşturur. Muhsin Ertuğrul, operet oyunculuğu yanı sıra dramatik kabiliyeti de hemen göze çarpan genç primadonnayı Darülbedayiye almak ister"(44).

Burada sözedilen primadonna Suzan Lutfullah hanımdır.

Yine aynı kitapta Lütfullah Sururi ve Suzan Hanımın Muhlis Sabahattin'in operet topluluğuna girmelerini şöyle anlatır: Suzan Hanım en iyi arkadaşı Melek Hanım tarafından Lütfullah Sururi ile birlikte Muhlis Bey'e tanıştırılır. Besteci bu çok iyi uyuşarak dans eden çifti çok beğenir ve devrin ünlü muganniyesi Fikriye Hanım için düşündüğu Ayşe rolünü Suzan Hanım'a, tenor Ahmet rolünü de Lütfullah Bey'e verir.

İlk kez Samsun'da başlayacak olan oyunun provaları Kadıköy'de Muhlis Sabahattin Bey'in evinde yapılıyor. 0

(44) Gülriiz Sururi, "Kıldan İnce Kılınçtan Keskince", İstanbul, Milliyet Yayınları, 1978, s.20-21

zaman kadrodaki isimler şunlar: Reşit Gürzap, Şevkiye May, Salah Cehti, Mile Toto (Karaca), Ömer Aydın, Lütfü Ay, Muammer Ruşen (Karaca), Refik Kemal ve Melek M. Sabahattin, Suzan Lütfullah ve Lütfullah Bey başrollerde, orkestrada Muhittin Sadık Bey (Sadak) bulunmaktadır.

Samsun'da oynayan oyun büyük başarı kazanıyor, Muhlis'in Çocukları birden tek bir oyunla operet sanatçısı olup çıkarlar.

"Gitme Ayşe, gitme Ayşe, beni bırakma
Sen İstanbul beylerinin sözüne kanma"

Böylece Ayşe operetinin nefis şarkıları, nefis müziği dillerden düşmez olur.

Daha sonra Polidor plâk şirketiyle anlaşma yapan Suzan Lütfullah, plâklar büyük başarı sağlayınca Almanya'ya davet edilir. Orada doldurduğu plaklar arasında, Şen Dul, Kontes Mariça, Bayadar gibi operetler yanında Muhlis Sabahattin'in Ayşe operetini de seslendirir.

Suzan Hanım'ın ölümünden sonra oynanan ve banda kaydedilen Ayşe opereti için ise Şükran Sururi Hanım bize şu bilgileri aktarır:

"Ayşe operetindeki Ahmet rolünü Zeki Müren oynadı. Yıllar sonra radyonun isteği üzerine Lütfullah Sururi radyoya bu opereti önerdi ve Turgut Özakman'la temas etti, bu iş oluncaya kadar hayli zaman geçti. Lütfullah Carlo Kapoçelli'yi buldu ve orkestrayı o idare etti (provalar için), Lütfullah Zeki Müren'e Ahmet ro-

lünü teklif etti. Ayşe'yi de (rahmetli) Hikmet Karagöz Hanım oynadı ve her gün İstanbul tiyatrosunda provalar yapıldı. Çok başarılı bir eser ortaya çıktı ve radyoda çalınarak bir kaç kez tekrar edildi.

Süreyya operetinde Ahmet rolünü Lütfullah oynardı, Gülriz Sururi'nin annesi Ayşe'yi çok başarılı olarak oynardı. Zeki Müren'de çok başarı sağladı.

Lütfullah Bey; merhum hanımı ve kendisi oynadığı için "Ayşe" operetini çok severdi(×). Oyun sırasında o zaman Carla Kapoçelli'nin babası keman çalardı. Yıllar sonra Zeki Müren'in oynadığı "Ayşe" operetini ise oğul Carlo Kapoçelli yönetti"(45).

Ne yazık ki 1946 yılında Ses Tiyatrosunda Ayşe Operetinin oynanması ile beklenen ilgi görülememiştir. Bunun en önemli nedeni ise operetin kostüm, dekor ve oyuncular yönünden fazlaca bir özen gösterilmeden halka sunulmasıdır.

Tunç Yalman bu özensiz sunuş karşısında şu eleştiri-yi getirmiştir.

(×) Ayşe operetinin sözlerini Lütfullah Bey eşi Suzan'ın ölümüyle onun ardından söyler:

"Yazık oldu Ayşe, kokulu menekşi

Derdine kimse derman olamaz

Aşk ateşi sönmez, giden geri dönmez

Gitme Ayşe, Gitme Ayşe

Beni bırakma

Sen İstanbul beylerinin sözüne kanma"

Gülriz Sururi, A.g.k., s.22

(45) Şükran Sururi ile A.g.g.

"Ayşe vakti ile çok beğenilmiş, Süreyya Opereti tarafından defalarca oynanmış, lakin bundan aşağı yukarı 20 sene evvel sahneye konulan ve mevzuu en aşağı 50 sene evvelki tiyatro telâkkilerine uygun bir eseri eski muvaffakiyetlerinden cesaret alarak yeniden temsil etmeye kalkmak büyük bir hatadır"(46).

Reşit Gürzap bize bu operet için şu bilgileri verir:

"Ayşe bestecinin en güzel operetiydi. Operet metnini de besteci kendisi yazmıştı. Metin pek iyi değildi operet için ayrı şey söylenilemez Ezgiler çok güzeldi"(47).

GÜL FATMA: Operetin konusu kasaca şöyledir: Fatma kimsesiz bir kızdır. Kötü bir yerden bir balıkçı onu alır ve daha sonra da ona aşık olur. Bu operetten bazı pasajlar şöyledir:

Aman aman Gül Fatma
Bana çalımlar satma
Gel bir içim su
Bağrıma dökül Fatma'm

Gül Fatma'nın balıkçı türküsü:

Şafaklar sarmadan dağları
Ağları çek ağları
Dolsun kayalıklarımız
Pul pul yanan balıklarla

Son bölümde şu şarkı vardır:

Aya baktım ayaydın
Derim haktan bulaydın
Yarın düğünümüz var
Nişanlım sen olaydın.

(46) Tunç Yalman, "Ses Tiyatrosu'nda Ayşe", "Vatan" Gazetesi, 15.2.1946

(47) Reşit Gürzap ile A.g.g.

"Pencerenin Perdesi", "Şekerlimisin Vay Vay" Gül Fatma operetindeki parçalardır.

Reşit Gürzap bu operette başrol oynadığını, Hasan Mutlucan Belali Katil rolünü oynadığını belirtiyor. Biz onlardan "Gül Fatma" operetinin eylendirici nitelikte olduğunu öğreniyoruz.

ASALETMEAB: Bu operet üzerine Semiha Berksoy bize şu bilgileri sunar:

"Kadıköy Hale sinemasından (Eski Apollan sineması) Muhlis Sabahattin Bey, kendi eseri olan Asaletmeab'ı idare ediyordu. Monokl gözünde, elegan, şarkı bir Franz Lehar'ıydı. Sahne de oynayanlar: Suzan Lutfullah: Süreyya opereti primadonası, tenor Lutfullah, Refik Kemal ve Şevkiye "Beni tutamazsın, tutup öpemezsin, kovaladıkça kaçırım, başına işler açarım" gibi bu operetin melodileri, o günkü gibi şimdide kulağımda"(48).

MONBEY: Bu operetin konusu tutucu bir bey ve hoş sosyetenin uçarı havasına kendisini kaptırmış olan hanımı çevresinde döner. Reşit Gürzap bu operet için şunları belirtir:

"Muhlis Sabahattin bu opereti sahneye koyduğu zamanlar bir garplılaşmaya gidiyorduk. Türkçenin içinde pek çok Fransızca kelimeler kulla-

(48) Aktaran: Gülriz Sururi, A.g.k., s.24

(49) Reşit Gürzap ile A.g.k.

nılıyordu. Operette bu özelliklere yer verilmiştir. Muammer Karaca Laz taklitleri yapıyordu. Ben de arada Tahtaburunyan diye ermeni dans hocasını oynadım ve oyun çok tutuldu"(49).

AŞK MEKTEBİ: Bu operetin metni Şair Yusuf Ziya Ortaç tarafından yazılmıştır. Üç perdelik olan "Aşk Mektebi" 1937 yılında eskiden Fransız Tiyatrosu olan Operet Tiyatrosu'nda halka sunulmuştur. Dekor ile kostümler Vedat Ömer Ar tarafından gerçekleştirilmiştir. Operette yer alan sanatçılar: Behzat M. Butak, Vasfi R. Zobu, Hâzım Refik Kemâl Arduman, Reşit Gürzap, İbrahim Delideniz, R. Baran, Bedia F. Ştatzer, Şaziye Güremen, Melek Ezgi, Feriha Nergüs, Şevkiye May, Sâmime Esen.

1936 yılında çıkan Türk Tiyatrosu mecmuasında bu operet ile ilgili şu bilgilerle karşılaşırız:

"Yirmi yıl evvel, Darülbedayide tertemiz bir türkçe ve hece vezni ile ilk nazım piyesi (Binnaz)'ı veren Yusuf Ziya bu uzun fasıldan sonra, olgunluk çağının ilk eseri (Aşk Mektebi) ile tekrar sahneye dönüyor. Bu uğurlu dönüşü sevinmeliyiz: Aşk mektebinde (Binnaz) şairi Yusuf Ziya'nın ince sanatı ile Akbaba sahibi Yusuf Ziya'nın nüktedan zekâsı elele vererek sahneye çıkmaktadır. Bu itibarla, Aşk Mektebinde, en güzel şiir ile en zarif nükteyi beraber dinleyeceğiz. Bir çok canlı tipleri üç perdenin çerçevesi içinde toplanan bu eserde, şehir opereti sanatkarları birer birer düşünülmüş ve (Aşk Mektebi)

(49) Reşit Gürzap ile A.g.g.

onların yaratıcı kabiliyetlerine en geniş imkânları hazırlayarak yazılmıştır.

Besteci Muhlis Sabahattin'in titiz itinası ile hazırlanan Aşk mektebinde, musiki, bir operet müziğinin sarf güzelliğine haizdir.

Göz sahnesinin cazibesi; dikkât mevzuun tam bir operet çesnisi taşıyan türükleri içinde sürüklenirken edebî bir üslûbun lezzetini de duyacaktır.

Bu itibarla Aşk mektebinin Yusuf Ziya'nın kaleminden çıkışını, operet nev'ine edebiyatın, san'atın ve hakikî şiirin karıştığı hayırlı bir başlangıç sayıyoruz"(50).

EFE'NİN AŞKI: Bu operet için Hasan Mutlucan bize şu bilgileri verir:

"Bu operetin metnini Muhlis Sabahattin yazmıştı ve metin çok iyiydi. Muhlis Bey sanki dağa çıkmış efelerle kızanlık yapıp ona göre operetin metin kısmını yazmış gibidir. Mehmet Efe rolünü ben oynamıştım"(51).

Bu operetin konusu kısaca şöyledir:

Mehmet köy delikanlısıdır ve köyün Köse imamının kızı Zeynep'i sever. İmam kızı için ondan yüzelli altın ağırlık ister. Mehmet'in bu kadar altını bulmasına imkân

(50) "Türk Tiyatrosu", Sayı: 73, Sene: 8, 1936, s.3

(x) Bu operet ile ilgili Mahvi Ayrıl şu bilgileri verir: Bir akşam Tiyatroya Naşit geldi ve sınıfta ermeni surpik öğrenci olarak sahneye çıktı. Hazım Bey onu görünce çok şaşırdı.

(51) Hasan Mutlucan ile A.g.g.

yoktur. Bu durumda akıl danışmaya eski efelerden Ali Efeye gider. Ali Efe yaşlanmıştır ve artık kahvecilik yapmaktadır. Ali Efe durumu öğrendikten sonra ya sarı sarı altınları sayarsın veya alt tarafını sen buluver der. Sonunda Mehmet Efe olmaya karar verir ve Püsküllü Mehmet lakabıyla tanınır. Her köyden haraç keser Ali Efe ve Köy halkı Püsküllü Mehmet Efe'nin köy delikanlısı Mehmet olduğunu bilmemektedirler. Püsküllü Mehmet Efe Köse imamın köyüne yüz altın haraç keser ve Ali Efe'yi aracı yapar. Ali Efe durumu Köse imam'a bildirir. İmam ben köyden yüzelli altın keseyim kırkı benim onu senin posta hakkın olsun der. Ali Efe bu işi kabul eder ve para sonucunda kızanlar yol gösterir. Ali Efe ile Mehmet yüzü kapalı olarak konuşur. Ali Efe haracı ve kendi payı olan on altını verir. Durumu anlatır. Sonuçta Mehmet daha fazla dayanamaz ve Ali Efe ile kucaklaşır. Sonuçta Zeynep ve Mehmet kucaklaşır.

Muhlis Sabahattin dil tavrı meselesine özellikle önem verirdi bu operette müzikli bir bölüm şöyledir:

Bir hafta vardı
Abukata vadim ulaştım
Çasan (en sonunda) dediki bene
Senin Seren Cemil'in akıbatına
Bir urganlık ipnen
Yarım kalıp sabun çalınapatı
Dingdine (anladın mı)

6. KEREM İLE ASLI: Bu operet bilinen Kerem ile Aslı hikâyesinden doğar ve elli dakikalık müzikle şiirden oluşan bir skeçtir. Metini besteci yazmıştır.

Operetten bir bölümde yaşlı yetmişlik bir ihtiyar görülür, köy delikanlıları dağdan odun kesmişler geliyorlar ve bu sırada Kerem sevgilisini arıyor Aslı'da diğer yandan kuşlarla konuşuyor. Koro güzel bir şarkı söyler:

İhtiyar şu yükü al sırtımdan
Birazda mola verelim, bıktım artık canımdan

Müzik ve şiir kaynaşmasına yoğun olduğu operette ihtiyar şu sözleri okur:

En sonda ihtiyar
Yardı kül oldu Kerem
Doymadan Aslı'sına
Kalplere çöktü elem
Can dayanırmı buna
Beş yıl bir mecnun gibi
Dolaştı diyar diyar
Aslı'yı seçti Kerem
Kendine eyledi yar.

Bir kişi dede Kerem'e hazırlasak bir mezar der Dedenin yanıtı şöyledir:

Ne yapacak mezarı
Bırakın azar azar
Şu kül olan Kerem'i
Rüzgâr göğe üfürsün (52)

(52) Hasan Mutlucan ile A.g.g.

6. Muhlis Sabahattin ve Film Müziği

1930 yılından sonra Türk sineması ilk sesli ürünlerini vermeye başlamıştır. Bu bir anlamda Türk film bestecisinin kendisine bir hazırlık şansı tanınmadan göreve çağrılışıdır. Arada geçen yıllar kendi müziğimizde Batının anlatım teknik ve olanaklarından yararlanmak bakımından gerekli deneyimin kazanılmasını sağlayacak yöndedir. Tüm bu yeni gelişimlere açık olan ve kitle kültürüne yönelik yaratılar vererek büyük bir kitleye seslenebilmesini bilen Muhlis Sabahattin bizde yeni olan film müziği olgusuna da yabancı olarak kalmamış ve o zamanın ünlü yönetmeni Muhsin Ertuğrul'un filmlerine müzikler yapmıştır.

"Muhsin Ertuğrul'un 1933-1934 yıllarında operetlerin sinemaya aktarılması ile oluşan müzikli filmlerin içinde Cici Berber hariç, tümünün müziğini Muhlis Sabahattin yapmıştır. Söz Bir Allah Bir, Milyon Avcıları, Leblebici Horhor Ağa, bu filmlere örnek gösterilebilir"⁽⁵³⁾.

Karım Beni Aldatırsa filmi Fransız Vodvillerinden esinlenerek hazırlanmış bir komedidir ve film Muhlis Sa-

(53) Berrak Taranç, "Türkiye'de Film Müziği", Müzik Ansiklopedisi, Genel Yönetmeni: Ahmet Say, Ankara, 1986, s. 1214

bahattin'in müziği ile müzikal komedi veya operet haline getirilmiştir. Filmde başrolleri Ercümend Behzad ve Feriha Tevfik paylaşmışlardır. Fakat gerçek başrolü oynayan Hazım Körmükçü'dür. Sanatçı bu operetle Türkiye'de sinema oyuncusu olarak kendini tanıtarak, tutarlı bir kompozisyon rolü üstlenmiştir.

Prof.Dr.Âlim Şerif Onaran bu filmde Muhlis Sabahattin'in müziği üzerine şu bilgileri verir:

"Filmin senaryosu her zamanki gibi tutarsız olmakla ve 'teferruat uğruna esas kaybolmak' durumunda bulunmakla birlikte gerek fotoğrafların güzelliği gerekse müziğin operete uygun niteliği, bu eksikliği hafifletme yolunu açmaktadır. Gerçekten Moda'da ve Hayırsızada (Yassıada)'da parlak bir güneş altında çekilen potografların değeri yanında Muhlis Sabahattin'in tatlı ve cana yakın müziğinin Feriha Tevfik, Hazım Körmükçü, Muammer Karaca Ercümend Behzad, Bedia Muvahhit, Vasfi Rıza ve Refik Kemal tarafından söylendiğini işitmek, o günün seyircisi için bir zevk olmuş; 'Kalbim Ateşten Şarkıları Çalan Sazdır' (Kalbimin Rüyası), "Aldatırsa Beni Karım", "Yaparım Hara-Kiri" ve "Sinirlerim Yoktur" şarkıları o günlerde dillerden düşmeyen ezgiler olmuş; eşsiz güzellikteki "Balıkçılar"korosu, büyük bestecinin bu filme gerçek bir katkısı olarak değerlendirilmiştir. Film basın tarafından genellikle beğenilmiş; halk ilk operet filmi olarak bu kurdelaye büyük bir ilgi göstermiştir... Vasfi Rıza'nın bir parça alaturka oyunu ve şarkıları dışında, Feriha ve Ercümend Behzad tamamen Avrupai tipler çizmişlerdi.

Söz Bir Allah Bir filminin müzikleri Karım Beni Aldatırsa filminin müzikleri kadar be-

genilmemiştir" (54).

"Muhlis Sabahattin buradaki melodileriyle Karım Beni Aldatırsa'daki kadar başarı sağlayamamıştır. Sadece Drama Köprüsü ya da Debreli Hasan olarak ün kazanmış ve son yıllarda aranjman parçası olarak da ele alınmış bulunan folklor müziğini modernize ederek verişi başarılı olmuş; filmde Semiha Berksoy'un söylediği Ben Feministim şarkısı ile konuşmalar dua'ya dönüştüğü zaman Vasfi Rızanın söylediği Erkekler mi Çocuk Doğuracaklar? şarkısı ve yine Vasfi'nin filmin sonlarına doğru Cahide'ye aşk ilân ederken söylediği kalbime doğdunuz siz çoban yıldızı gibi başlangıçlı melodi büyük müzikalitesi olan parçalar olarak kulağa çarpmamaktadır" (55).

İlk gösterimi Ocak 1934 de olan Milyon Avcıları filminin müziğini yine Muhlis Sabahattin yapmıştır ve sözleri Mümtaz Osman yazmıştır. Bu filmin oyuncularını Feriha Tefvik, Hazım Körmükçü, Melek Tayfur, Ferdi Tayfur, Mahmut Morali, Muammer Karaca, Said Köknar, Sami Ayanoglu, Necdet Mahvi Ayrıldı.

Prof.Dr.Âlim Şerif Onaran'ın verdiği bilgilere göre filmdeki besteler içinde özellikle Hazım Körmükçü'nün söylediği "İstanbul'un Mavi Gökleri Altında", "Söz Vermiştin Sen Bana" ve "Güle Âşık Bülbül Gibiyim" adlı olanları 1930'lu yıllar gençliğin ağzından düşmemiştir. Bi-

(54) Prof.Dr.Âlim Şerif Onaran, "Muhsin Ertuğrul'un Sine-
ması", Ankara, Kültür Bakanlığı Yay., 1981, s.209

(55) A.g.k., s.215

rinci şarkının filmin özgün çevirimindeki "Ja der Himmel über Wien" den esinlendiği bilinir^(x).

Necdet Mahvi Ayrar yönetmen Muhsin Ertuğrul'a onbeş sene film asistanlığı yapmış ve bu arada Muhsin Ertuğrul'un filmleri için Sabahattin film müzikleri yazmıştır. Bu filmler "Karım Beni Aldatırsa" ile "Söz Bir Allah Bir" dir. Bu filmlerde Hazım Körmükçü, Galip Arcan, Vasfi Rıza, Bedia Muvahit, Muhlis Sabahattin'in kızı Melek Hanım oynarlar.

Film müziklerinin yapımı sırasında besteci ile içli dışlı olan Necdet Mahvi Ayrar bize şu hatıralarını anlatır:

"Söz Bir Allah Bir" filminin müziklerini (1936 1937) yıllarında Muhlis Bey yaptı. O zamanlar Nişantaşında ipekçilerin stüdyosu vardı ve üst kat yapma bir platoydu, alt katta laboratuvar vardı. Mevsim yaz olduğu için Muhlis Bey'in sırtında bir havlu bulunuyordu. Ben piyano ba-

(x) Bu film, Neufeld'in 1933 yılında çevirdiği Sehnsucht 202 (Özlem 202) adlı Alman müzikli komedi (operet) filminden uyarlanmıştır. Bu filmin özgün müziği o sıralarda bir çok Alman operet filminin müziğini yapmış olan Richard Fall yapmıştır. Filmdeki "Inseratenlied" (İlanların Şarkısı), "Ja der Himmel über Wien" (işte Viyana Gökleri) ve "Mein Schatz, ich bin Dein Parfüm verliebt" (sevgilim, Sesin parfümüne tutkunum ben) adlı şarkılar halkın dilinden düşmüyordu", A.g.k., s.227

SONUÇ

şına giderek Muhlis Bey haftaya bir müzik lazım dedim. Bestecinin yanıtı şu oldu "Evlâdım marangozun tak-tuğu yokki kafama ilham gelsinde müziği yapayım"⁽⁵⁶⁾.

Biz bu anıdan Muhlis Sabahattin'in film müziği yaparken özen gösterdiğini anlıyoruz.

Sanatçınca bir müzikçi olarak, kendi şiirleri içinde yarattıklarında Türk müziği ve Batı müziği arasında ulaşabileceği en iyi noktaya ulaşmıştır. Yaşadığı dönem içinde gözde olan bestecinin kişiliğiyle ilgili bir rolü vardır. Ancak, zamanın yakın olması ve bu yakınlığın yarattığı etkiler, Sabahattin'in yaratılardaki başarıları değil, operet konularında köy ve şehir hayatının yansıması ve iç içe olması onun sanatçılığının en önemli özelliklerindedir. Özellikle izlenimlerin yansımasıdır. Operetlerin gereklerinde güncel konulara yer vermesi ise onun popüler bir besteci olması için önemli bir etkidir.

(56) Necdet Mahvi Ayral ile A.g.g.

SONUÇ

Muhlis Sabahattin tüm yaşamı boyunca müzik ile uğraşmasına karşın, bu konuda herhangi bir okul eğitimi görmemiştir. Bir anlamda sanatçı operet müziğinin gözde olduğu dönemde değişik bir eğlence müziği yaratma amacıyla kendi kendisini yetiştirir. Yaratılarında Türk ve Batı müziği gibi bir ayrıma girmeden dramsal anlatım neyi gerektiriyorsa onu kullanmaya özen gösterir. Bu özellik Sabahattin'i diğer operet müzikçilerinden ayırır ve o günlerin "Operet Kralı" olarak anılmasına neden olurken, iki müziğin savunucuları tarafından da en çok eleştirilen yönü olur.

Sanatçının okul görmemesine karşın, kendi ölçüleri içinde yaratılarında Türk müziği ve Batı müziği sentezine ulaşabilme amacına yönelik olduğu gözlemlenir. Yaşadığı dönem içinde gözde olmasında bestecinin kişiliğinin önemli bir rolü vardır. Anadolu insanına yakın olması ve bu yakınlığın yaratılarına yansması Sabahattin'in yaratılarındaki tutarlılığı sağlar. Operet konularında köy ve şehir olgusunun yan yana ve iç içe işlenmesi onun operetlerinin değişik toplum kesitlerinde de sevilerek dinlenmesine neden olur. Sanatçının şarkılarında güncel konulara yer vermesi ise onun popüler bir besteci olmasını kolaylaştırır.

Günümüzde bestecinin pek çok şarkısı T.R.T. tarafından seslendirilirse de Sabahattin'in en büyük şanssızlığı yaşadığı yıllarda belgelik oluşturma düşüncesinin bulunmayışı yüzünden operetlerinin metinlerinin ve notalarının kayboluşu olmuştur. Değişik bir alana yönelme düşüncesi ile yaratılar vermek isteyen sanatçının döneminde Türk müziği eğitimi veren kurumların bulunmayışı onun daha iyi yönlendirilmesini engellerken kendi çabalarıyla bir yere gelebilmek amacıyla bıraktığı verilerden çok azının bize ulaştığı önemli bir bölümünün ise kaybolduğu görülür. Oysa sanatçı Türkiye'de hafif müziğin temellerini oluştururken, aynı zamanda Türk ve Batı müziğinin sentezini oluşturma çabalarını da göstererek kendi dönemi içinde popüler bir besteci ve "Operet Kralı" olarak tanınmış, geniş toplum kesitlerinin beğenisini kazanmıştır.

Günümüzde ise bestecilerin çoğunun bir okul eğitimi almış oldukları bilinir. Diğer anlamda 20. y.y. bestecileri eski ile yetinmeyip yeniye arayarak, uzun ve yorucu çalışmalar sonucunda değişik bir müzik dili ile yeni bir anlatım kazanma çabasındadırlar. Müzikte görülen bu yeniye ve değişik alanı arama duygusu gelişen teknoloji ile adeta desteklenmekte ve besteciyi daha çok araştırmacı olmaya yönlendirmektedir. Günümüz bestecilerinin tüm bu çabalarının değerlendirilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılabilmesi için bu çalışmaların belirli müzik kurumlarının belgeliğinde saklanması, Sabahattin'in şanssızlığını bir kez daha yaşamamak için gerekmektedir.

KAYNAKÇA

I. KİTAPLAR

- ALEMDAR, Korkmaz - KAYA, Raşit, Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar, Ankara, Savaş Yay., İletişim Teorisi ve Sorunları Dizisi, 1983
- ARPAD, Burhan, Operet 8 Tablo, İstanbul, İzlem Yay., Sanat Dizisi, n. 17, 1964
- CEM, İsmail, Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi, İstanbul, Cem Yay., Nisan 1973
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp, Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ, Ses ve Tel Birliği Yay., 1958
- NUTKU, Özdemir, Dünya Tiyatrosu Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985
- ONARAN, Âlim Şerif, Muhsin Ertuğrul'un Sineması, Ankara, Kültür Bakanlığı Yay., 1981
- ÖZTUNA, Yılmaz, Osmanoğulları ve Türk Musikisi, İstanbul, Türk Dünyası Araştırmaları, 1987
- SEVENGİL, Refik Ahmet, Saray Tiyatrosu, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1962
- SURURİ, Gülriz, Kıldan İnce Kılıncıtan Keskince, İstanbul, Milliyet Yay., 1978
- TANSUĞ, Sezer, Herkes İçin Sanat, İstanbul, Altın Kitaplar Yay., 1982

TİMUR, Taner, Osmanlı Kimliği, İstanbul, Hil Yay., Kasım 1986

TUNCAY, Murat, Müzikli Türk Tiyatrosunun Kaynakları ve Gelişimi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü Kitaplığı, 1974

TUNCAY, Murat, Unutulmuş Bir Öncü Sanatçının Portresi, D.E.Ü. G.S.F., 0904-AR-86-013-565-003 İzmir, 1987

- Temsil-i Musiki Rehberi, 4. Perde Bestesi Asar-ı Kadimeden İktisat, İstanbul, Evkaf Mat., 1336

- Karacalar, Toto Karaca, Mehmet Karaca 5. Sanat Yılı

II. MAKALELER

ARCAN, İ. Galip, "Zavallı Muhlis Sabahattin", Muhlis Sabahattin, Batı Yay., 1947, s.17-18

ARCAN, İ. Galip, "Yalova Türküsü", Darülbedayi, No: 25, 15 İkinci Kanun 1932

AKIN, Osman Nihat, "Muhlis Sabahattin", Türk Musikisi Dergisi, Sayı: 7, 1947, s.6

AKSOY, Bülent, "Tanzimat Döneminde Müzik", Tanzimattan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi, İstanbul, İletişim Yay., c.5, s.1219

ARPAD, Burhan, "Muhlis Sabahattin'in Hayatı ve Eserleri", Muhlis Sabahattin, Batı Yay., 1947, s.14

ARPAD, Burhan, "Muhlis Sabahattin", Türk Tiyatrosu,
Yıl: 9, Sayı: 202, 16 Mart 1947, s.3-4

ARSEVEN, Celâl Esad, "Muhlis Sabahattin ve Sahne Musiki-
miz", Türk Tiyatrosu, Yıl: 19, Sayı: 202, 16 Mart
1947, s.2

CENKMEN, Emin, "Büyük Halk Sanatkârı", Türk Tiyatrosu,
Yıl: 19, Sayı: 202, 16 Mart 1947, s.7

OZON, M. Nihat - DÜRDER, Baha, "Muhlis Sabahattin",
Türk Tiyatrosu Ansiklopedisi, İstanbul, Remzi Kitab-
evi, 1967

ÖZTUNA, Yılmaz, "Muhlis Sabahattin", Türk Musikisi An-
siklopedisi, İstanbul, M.E.B. Yay., 1947, s.205

ŞENPINAR, Şeref, "Operet Kralımızı Kaybettik", Türk Ti-
yatrosu, Yıl: 19, Sayı: 202, 16 Mart 1947, s.6

TARANÇ, Berrak, "Türkiye'de Film Müziği", Müzik Ansiklo-
pedisi

YALMAN, Tunç, "Ses Tiyatrosu'nda Ayşe", "Vatan Gazetesi",
15.2.1946

- Bir Operet Artisti Melek, 15 Eylül 1931

- "Musiki ve Operetlerimiz", Tiyatro ve Musiki Mecmuası,
5 Nisan 1982, Sayı: 11, s.7

III. GÖRÜŞMELER

AVNİ, Ali Rıza, E.Ü. Devlet Türk Musiki Konservatuarı
Bornova, 7.8.1988/19.8.1988/20.10.1988, İzmir

AYRAL, Necdet Mahvi, Sirkeci, 14.2.1988, İstanbul

GÜRZAP, Reşit, Beşiktaş, 12.2.1988, İstanbul

İÇLİ, Selahattin, İ.T.Ü. Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, 27.8.1987, İstanbul

KARACA, Toto, Bakırköy, 16.2.1988, İstanbul

KARAMAHMUTOĞLU, Fethi, T.R.T. İstanbul Radyosu, 26.8.1987,
İstanbul

KÖKTEŞ, Adnan, Kızıltoprak, 6.2.1988, İstanbul

KUTLUĞÜN, Mehmet, E.Ü. Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı,
Bornova, 21.6.1988, İzmir

REY, Cemal Reşit, 2.2.1971, İstanbul, (Görüşen: Murat
Tuncay)

SURURİ, Şükran, Akadlar, 20.1.1988, İstanbul

YAKARÇELİK, Tülin, İ.T.Ü. Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Nişantaşı, 24.8.1987, İstanbul

YILMAZ, Zeki, Türk Musikisi Derneği, İstanbul, 1983

IV. DİĞERLERİ

BERKES, Niyazi, Türkiye'de Çağdaşlaşma, İstanbul, Doğu Batı Yay., 1984

ÇEÇEN, Anıl, Kültür ve Politika, İstanbul, Hil Yay., 1984

GAZİMİHÂL, Mahmut Ragıp, Türk Askerî Müzikaları Tarihi, İstanbul, Maarif Basımevi, 1955

GEDİKLİ, Necati, Ekrem Zeki Ün (Yaşam Sanatçılığı, Eğitimsel ve Çağdaş Türk Sanat Müziğindeki Yeri), İzmir, E.Ü.G.S.F. Musiki Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1981

ORANSAY, Gültekin, Batı Tekniği ile Yazar 60 Türk Bağdarı, Ankara, Küğ Yay., 1965

OSKAY, Ünsal, Müzik ve Yabancılaşma, Ankara, Dost Kitabevi, 1982

ÖZKAN, İsmail Hakkı, Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1984

ŞENYAPILI, Önder, Toplum ve İletişim, Ankara, Turan Kitabevi, 1981

TANPINAR, Ahmet Hamdi, Yaşadığım Gibi, İstanbul, Dergah Yay., 1978

YILMAZ, Zeki, Türk Musikisi Dersleri, İstanbul, 1983

DİZİN

I. İSİM DİZİNİ

-A-

Abdülaziz 4,19
 Abdülhamid 5,21
 Abdülmecid 3,5,6
 Adnan Kökteş 19,21,22,23
 25,26,34,41
 85
 Aiada Hanım 29
 Ali Rıza Avni 33,50,75
 Alim Şerif Onaran 100,101
 Amphi Tiyatrosu 11
 Avni Dilligil 28

-B-

Bedia Muhavvit 100,102
 Behzat Butak 95,
 Bosko Tiyatrosu 9
 Burhan Arped 20,21,24,38
 50,51,87

-C-

Cahide (Sonku) 101
 Carlo Kapocelli
 (Kemancı Koço, Kapoçelli-oğul)
 29,53,54,85,92

Celal Eşat Arseven 37,76
 Cemal Reşit Rey 41,52
 Cemal Sahir 14,54,85

-Ç-

Çuhacıyan 10,11,12,37,76

-D-

Darülbedayi-i Osman-i 13
 Donizetti 3,6

-E-

Emin Cenkman 82
 Ercüment Behzat Lev 30,100

-F-

Fasl-ı Atik 6
 Fasl-ı Cedid 6
 Fethi Karamahmutoğlu 49
 Ferah Tiyatrosu 11,13,27
 Feriha Nergüs 95

Feriha Tefvik 100,101
 Fikriye Hanım 29,31
 Fransız Tiyatrosu 9,11
 Franz Lehar 13,94

-G-

Galip Arcan 40,82,102
 Gedikpaşa Tiyatrosu 9,10
 Guatelli 4
 Gülriz Sururi 90,92
 Güzin Hanım 29

-H-

Halit Fahri Ozansoy 28
 Hampursum 3
 Hasan Mutlucan 22,23,32,33
 53,81
 Haydar Bey 37
 Hâzım (Körmükçü) 95,100,101
 Herve 12
 Hikmet Karagöz 91

-İ-

İbrahim Delideniz 85
 İsmail Hakkı 13
 İstanbul Operet Heyeti 12,
 13,14

-K-

Kaptanzade Ali Rıza 13
 Kadıköy Hâle Sineması 94
 Kemani Corci 1
 Kemani Haydar 10

-L-

Lütfi Ay 91
 Lütfullah Sururi 28,86,
 90,94

-M-

Macar Tefvik Bey 10
 Mahmud, II., 2
 Mahmud Moralı 101
 Manguel 3
 Mehmed, V. 5
 Mehmed Karaca 27
 Mehmed Kutlugün 34
 Melek Muhlîs (Tayfur) 28,
 31,33,44,52,95,101,102
 Mercanier, Mersanye 50,54,
 55
 Muammer Karaca 28,29,30,52
 53,91,95,
 100,101
 Muhlîs'in Çocukları 27,29,
 31,89,90
 Muhlîs Sabahattin 8,9,11,
 13,14,15,16,18,19,20,21,22,
 23-49,50-58,60,61,65,66,75,
 76,77,78,79,80-88,90-105

-N-

Nana Hanım 29
 Naum Tiyatrosu 9
 Necdet Mahvi Ayrıl 26,32,
 54,55,96,101,102,103
 Nevesser Kökteş 19,20,42

-O-

Odeon Tiyatrosu 11
 Osman Nihat Akın 51,82

-Ö-

Ömer Aydın 27,28,91
 Özdemir Nutku 88

-R-

Rakım Erkutlu 55
 Raşit Rıza Someko 42
 Refik Kemal 31,94,95
 Reşit Gürzap 27,28,31,43,
 53,87,91,93,94,95

-S-

SACEM 23
 Saffet Bey 5
 Said Köknar 101
 Sahne-i Milliye-i Osmaniye 11

Sami Ayanoğlu 101
 Semiha Berksoy 94,101
 Seniha Hanım 25,26
 Selah Cehdi 29,91
 Selahaddin İçli 47,48,79
 Selim, III. 2
 Suphi. Ezgi 13,19
 Suzan Karaca 28
 Suzan Lütfullah 44,89,91,
 94
 Süreyya Opereti 28,93,94

-Ş-

Şaziye Güreman 95
 Şeref Şenpınar 83
 Şevkiye May 28,30,91,94,95
 Şükran (Dirik) Sururi
 28,29,30,52,53,91

-T-

Tepebaşı Tiyatrosu 11
 Toto Karaca 27,28,29,30,
 43,54,91
 Tunç Yalman 92
 Tülin Yakarçelik 38

-U-

Udi Fahri 13

-V-

Vasfi Rıza Zobu 27,42,95
100,101,102

Vedat Ömer Ar 95

Victor Roje 12

-Y-

Yaşar Bey 29

Yusuf Ziya Ortaç 45,95,96

-Z-

Zati Arca 6

Zati Özgüler 32

Zeki Müren 91,92

Zozo Dalmaz 30

II. OPERET-PIYES-MÜZİKLİ OYUN DİZİNİ

-A-

Ağamız Eğleniyor 11

Altı Altas 13

Anam Kayseri 84

Arifin Hilesi 10,12

Aseletmeap 28,31,44,84,86

Aşk Ölmez 13,84

Aşk Mektebi 45,50,84,95

Aşık Garip 13

Ayşe 14,28,29,31,78,79,80,81
84,86,89,90,91,92,93

-B-

Bende Oynarım 13

Bülbül 13

Büyük Ateş 84

-C-Ç-

Cici Berber 99

Çapkın Süleyman 13

Çaresâz 14,28,29,82,83,86,
87

Çengi 10,12

Çile 13

Çingene Aşk 84

-D-

Dalkavuk 13

-E-

Efenin Aşk 43,81,84,87,
96

-F-

Falçı 13

Fettan Kız 13

-G-

Gülfatma 28,84,93,94

-H-

Hatırım İçin 28,84

Herve 12

Hilâli Ahmer Çiçeği 84,88

-I-İ-

İki Fidan Bir Yılan 12

İnci Sultan 13

İstanbul Efendisi 12,13

İsveç Kralı 13

-J-

Jâle 13

-K-

Kadınların Beğendiği 84

Karım Beni Aldatırsa 99

Kaşıkçılar 13

Kelebek Zabit 14

Kerem ile Aslı 81,84,98

Kısmet 13

Köse Kahya 12

Kumrular 13

-L-

La Grenvia 11

Leblebici Horhor 11,12,
37,99

Yerden Göge 84

-M-

Macun Hokkası 13

Matmazel Klaret 11,12

Matmazel Nitouche 12

Meçhul Serseri 13

Muhasebeci Mutedil Efendi 84

Muteber Paşa 84

Monbey 28,29,31,84,94

-Z-

Zehra 84

Zühre 14,84,88

-P-

Pembe Kız 10,12

Perde Arkası 28,84

-S-Ş-

Sorma Sütünlüm 13

Şatırzadeler 84

-T-

Tosun Ağa 12

-Y-

Yedekçi 13

III. ŞARKI DİZİNİ

-A-

Aldatırsa Beni Karım 100
 Aman Aman Gül Fatma 58,70,73,93

-B-

Bahar Geldi Gül Açıldı 57,58,69,73
 Balıkçılar Şarkısı 93
 Beni Tutamazsın 94
 Bir Gün Olur Okşar Dili Ümit Perver
 Gözlerin 58,61,64,65
 Bir Yeşil Gözlü Kız Gördüm Bursa'da 57,58

-Ç-

Çok Yaşa Sen Ayşe 71,74,78

-D-

Dün Gece Saz Meclisine Neden
 Geç Geldin 65
 Dün Sen Sazınla Benim Gönlümü Aldın 60
 Drama Köprüsü 101

-E-

Eminemin Onbeşe Vardı Yaşı 57,58
 Ey Benim Bahtiyarım 60,63,64

-G-

Gel Sev Sen Ayşeni 34
 Gitme Ayşe 91,94
 Gücendim Ben Sana 56,57,58,63
 Güle Aşık Bülbül Gibiyim 101

-H-

Hatırla Sevgili 46,50,57,58,66,67,72
 Hay Bahtın Açılın Gazanfer 44
 Haydi Çal Davulcu Dağlar İnlesin 80,81

-İ-

İstanbul'un Mavi Gökleri Altında 101

-K-

Kalbimin Rüyası 100
 Kimimiz Vurgun Şu Mavi Suya 45

-M-

Muhabbet Nazlı Bir Kuştur 57,58,61,65
 Müjgan Gibi Hicran Oku 57,58,60,64
 Mümkün mü Unutmak Güzelim 55

-N-

Neden Bilmem ki İptila 58

-0-

Onsekiz Yaşına Basmış 68,72

Oturmuş Testi Elinde 50,58

-Ö-

Ömrüm Ahmet Ruhum Ahmet 58,60

Öpeyim Ağzını Gel 58

-P-

Pek Özledim Seni 46,57,58,62

Pencerenin Perdesi 46,52,58,62,65,66,94

-S-

Sinirlerim Yoktur 100

Söz Vermiştin Sen Bana 101

-Ş-

Şekerlimisin Vay Vay 94

-T-

Talihime Ben Küskünüm 57,58

Tityiyorken Dudaklarımda Adın 58,63

-Ü-

Üç Yıl Beni Sevdanın İpek Saçları Sardı 49,55,57,60

-Y-

Yeşillendi Ödemiş'in Bağları 50,58

Yeşillendi Ödemiş'in Dağları 57,58

Yüksel Yine Sazınla Benim Gönlümü Aldır 57,58

E K L E R

- Muhlis Sabahattin'in Yaratılarının Listesi.
- Kerem ile Aslı (Teoman ÖNALDI Belgeliğinden.)
- Zeybék (Ali Rıza AVNİ Belgeliğinden.)
- SACEM'den telif ücreti aldığını gösteren belgeler.
- Fotoğraflar.
- Lütfullah Sururî'nin Radyo'ya öneri mektubu.
(Murat TUNCAY Belgeliği'nden.)

MUHLİS SABAHATTİN'İN YARATILARININ LİSTESİ

- OPERETLER

- 1) Çâre-Sâz 2) Zühre 3) Ayşe 4) Gül Fatma 5) Asâ-
let-Meab 6) Mûteber Paşa 7) Aşk Mektebi 8) Kerem
ile Aslı 9) Yerden Göğe

- REVÜLER

- 10) Hilâl-i Ahmer Çiçeği 11) Çingene Aşkı

- MÜZİKAL PİYESLER

- 12) Büyük Ateş 13) Aşk Ölmez 14) Şâtır-zâde 15) Zeh-
ra 16) Mon Bey 17) Hatırım İçin 18) Anam Kayseri
19) Perde Arkası 20) Kadınların Beğendiği 21) Muhâ-
sebeci Mûtedil Efendi

- ORKESTRA ESERLERİ

- 22) Mehtâbiye 23) Kürşâdiye 24) Hasret 25) Mehmed
Onbaşı 25) Çârgâh Karadeniz Marşı (Karadeniz, Karade-
niz düşman biz değiliz)

- SARKILAR

- 26) Kürdîli Hicâzkâr Aksak (Titriyorken dudaklarımda
adın) 27) Kürdi'li Aksak (Yeşillenmiş Ödemiş'in bağ-
ları) 28) Kürdi'li Düyek (Bir gün olur, okşar dilî
ümmid-perver gözlerin) 29) Kürdi'li (Akdeniz'in koy-

- nunda) 30) Kürdi'lî (Ey benim bahtı yârim, tahtı gön-
lünde yârim) 31) Kürdi'lî (Gözüm kaldı senin gözünde)
32) Kürdi'lî (Neden gücendin sen?) 33) Hicâzkâr Ak-
sak değişmeli (Ömrüm Ahmed, rûhum Ahmed, 7'li, Ayşe
operetinden Fantezi) 34) Hicâzkâr Aksak (Eminem'in
onbeşe vardı yaşı, 2 kıt'a, "Eminem") 35) Hicâzkâr
Yürük Aksak köçekçe (Oturmuş desti elinde çeşme taşı-
na, muhammes, Ayşe operetinden) 36) Hicâzkâr Curcuna
(Bahar geldi, gül açıldı, aşka geldi bülbül şimdi,
2 kıt'a, Çoban Kızı) 37) Hicâzkâr Yürük Curcuna (A-
mân amân Gül-Fatma, Gül-Fatma operetinden) 38) Nihâ-
vend Düyek (Üç yıl beni sevdânın ipek saçları sardı,
Tahsin Nâhid) 39) Nihâvend Semâi (Hâtırla ey sevgili
artık şu mesûd geceyi) 40) Nihâvend Semâi (Müjgân
gibi hicrân oku tâ kalbime geçdi) 41) Nihâvend saf-
yan (Pek özledim sesini, çok var görmedim seni)
42) Nihâvend (Sırma saçından bana bir tel ver, yadî-
gârın olsun) 43) Acem-Aşîrân Semâî (Bir yeşil gözlü
kız gördüm Bursa'da) 44) Acem-Aşîrân Semâî (Tali'ime
ben küskünüm, Gül Fatma operetinden) 45) Mâhûr Cur-
cuna (Gücendim ben sana, unuttun artık beni) 46) Hi-
câz Yürük Aksak (Pencerenin perdesini aç, bana göster
yüzünü) 47) Hümâyûn Aksak (Öpeyim ağzını gel, gon-
ca-i ummîd açsın) 48) Muhayyer Düyek Zeybek (Yeşil-
lendi Ödemiş'in dağları) 49) Rast Semâî (Muhabbet
nazlı bir kuşdur, onunla imtizâc olmaz) 50) Şedd-i
Araban Semâî (Neden bilmem bu ibtilâ) 51) Şehnâz Sez-
gin Semâî (Yüksel yine, sâzınla benim gönlümü aldır)
52) Zâvil (Bahtiyârlık..., 2 kıt'a) 53) Fantezi (Ge-
ce Leylâ'yı ayın ondördü, Y.K. Beyatlı)

Saz (KORO)

Bu dağ lar u
Bu dağ lar kar

lu dağ lar Kus uc maz ker van gec mez (saz)
li dağ lar yo lu nu lan ol maz

Bu dağ lar u lu dağ lar (saz) Kus uc maz ker
Bu dağ lar kar li dağ lar yo lu nu bu

van gec mez (saz) De re ler dur maz çağ lar
lan ol maz De re si det li a kar

Bül bül ler sus maz ağ lar De re ler dur maz çağ lar
Bül bü lü dur maz ağ lar de re si det li a kar

Bül bül ler sus maz ağ lar (saz) **KEREM**
Bül bü lü dur maz ağ lar (KEREM-KORO)

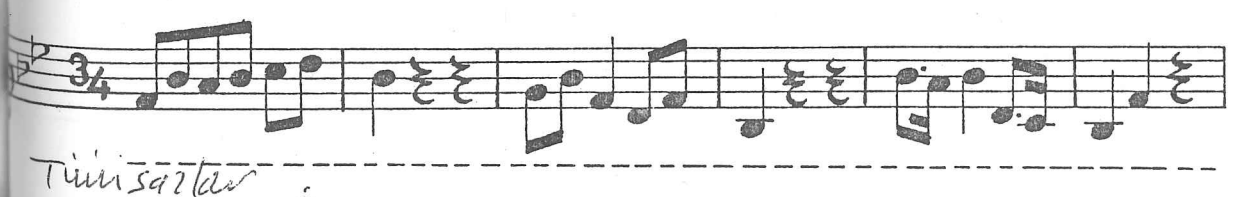
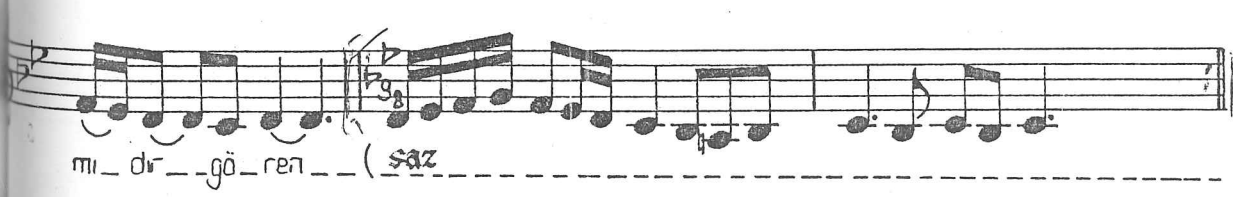
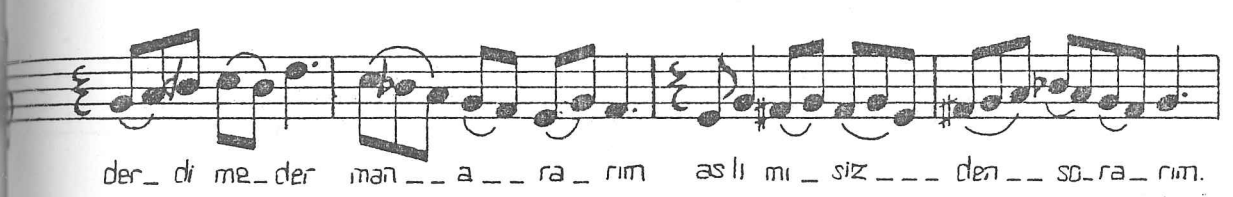
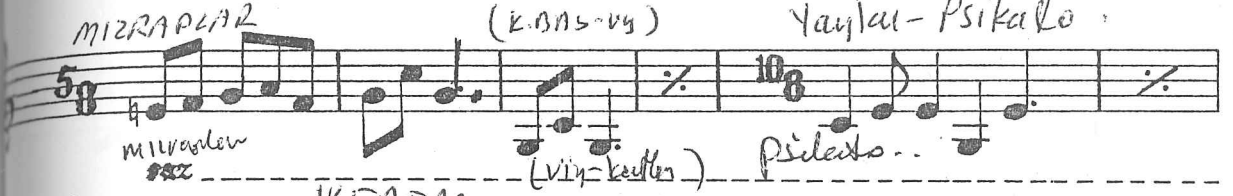
yol ve rin

bana dağlar yol verin bana dağlar **Tüm SIZLAR**

KORO
Bu dağ lar dan ge çit mez yo lu nu bul ma yın ca - aşk sa - ra bı i çil - mez - -

yar o - - nu sar ma yın ca ge çit ver - mez bu dağ lar bu dağ - lar ya man dağ lar - -

Kerem ile ovl
Sahife: 2

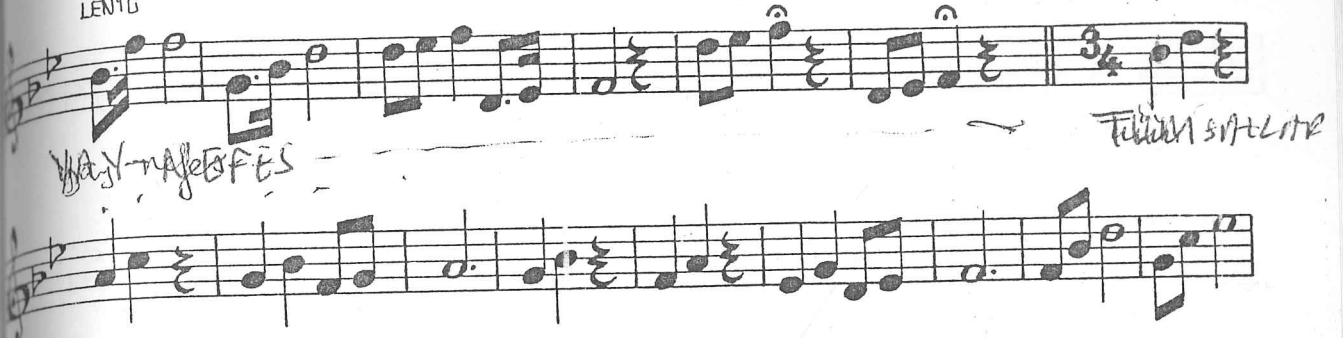


→ LENTO
YAY-NEFES

Kerem ile Asli
Sayfa 3

LENGO

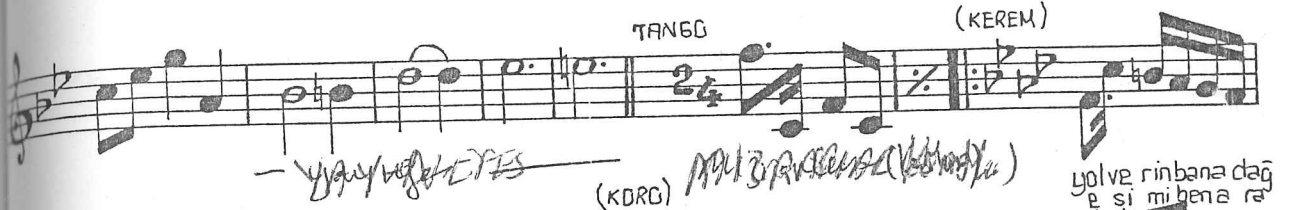
YAY NAJES FES



TANCO

(KEREM)

YAY NAJES FES



(KORO)

YOL VE RINBANA DAĞ
EŞİ MİBENARA

lar yol ve rin de gece yin yol ve rin de geç sin (saz
rim tam beş yıl bu dağ lar da (tam beş yıl bu dağ lar da)

(KORO)

As li mindi ya rı na bir kuş gi bi u ça yın bir kuş gi bi uç
siz den o nu so ra rim duy dum ki bu ra lar da duy bu ra lar

sun (saz da) Tam beş yıldır a ra rim dağ la ri de re le ri (saz
gö rün müş gü ne gi bi can lan mış hep çi çek ler

gör me miş tir bu dağ lar be nin gi bi ser se ri se nin gi bi ser se ri
bül bül ler baş ka gel miş oy na mış hep yü rek ler oy na mış hep yü rek ler

ASLI



UD-MEY KUYU DAN ÇEK TİM SU YU DES Tİ Mİ BEN

dol dur dum (saz) kuyudan çek susuz kal dı Bah çe ler

(KEREM) KANUN ALI TA

Kerem ile Asi
Sayfa 4



ne çi çek ler... sol - dur - dum (saz...) su suz kal - di



Bah... ce ler... ne çi çek ler... sol - dur - dum (saz)

MIZRAPLAR



Bülbül ler - öt - mez ol - du... gül ler - yap - rak... dö - kün ce (saz...)

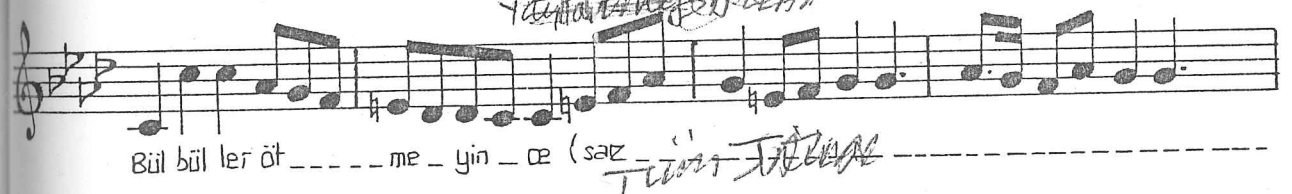
MIZRAPLAR



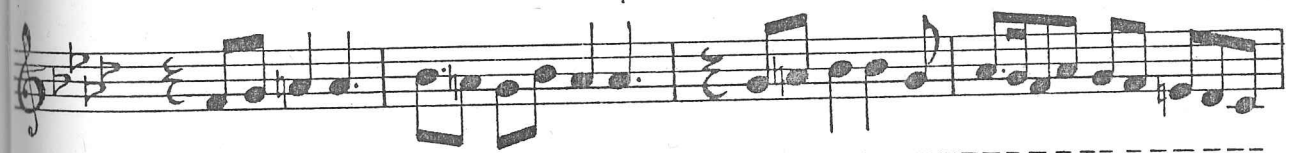
me nek se... ler... hep sol - du... bülbül ler öt



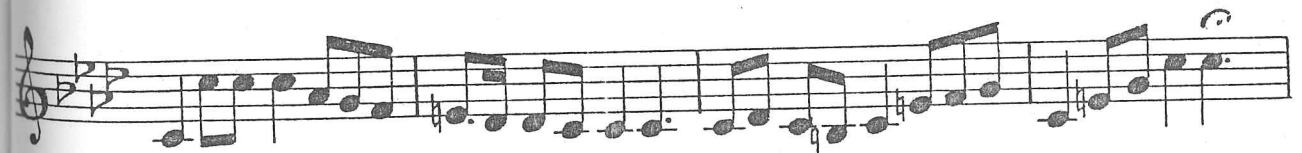
me... yin - ce (saz...) me nek se... ler... hep sol - du



Bülbül ler öt... me... yin - ce (saz...)



Tüün -



Tüün -



Tüün -



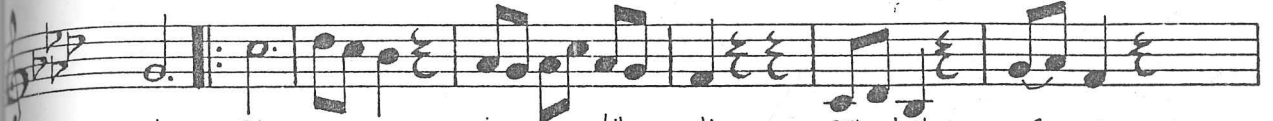
Tüün -

KOR
BİR İSİLE

S.



Bir i - sık li - ge ce - i - di - - - Bir or - ma - nın i - çin -
sus mus - tu - bü tün kuş - lar - yal - nız a - ses - in - le -

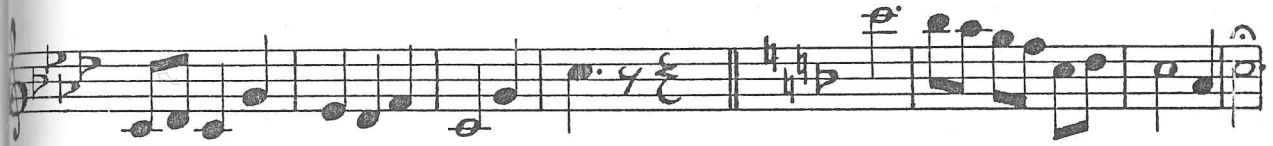


de - Bir ses - i si - hil - di - - - Gül - gül - mü - g - -
di - i - şit - tik söz le - ri - ni - ke - rem - ner - de - -



ne - i - di (söz - - -) di -
sin - de - di -

Tümün -



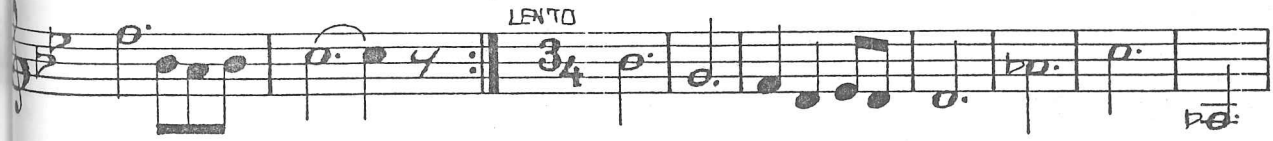
de - re - ler dur -
ci - çek - ler kok -



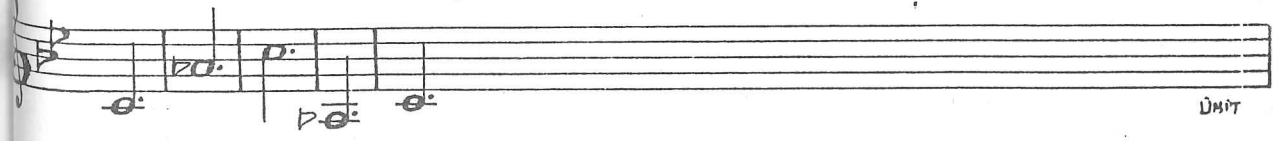
maz a - kar - - - gö zü - mün ya - şı - gi - bi - - - gül ler - bül bü -
maz so - lar - - - aş - tı - ce - ke - nin - sen gi - bi - - - gö nül - ler yas -



lū - ya - kar - - - gö - nül a - te - si gi - bi - - -
la do - lar - - - es - siz ka - lan - lar gi - bi (söz) ke - rem (söz) ke -



rem (söz) ke - rem -



KEREM
(KEREM)

Kerem ile Aslı
Sayfa 6

Bül bül der- din ne dir söy- le

gün- lüm gi- bi gam- lı se- sin bir- gü- lün

kur- ba- nı mı sün- söy- le ner- de dir

E- sin ne- re- de dir E- sin

öt me- ga- rı- ga- rı- bay- le- der- di- (Korluhan-ı'ı)

ni- söy- le- saz

(ASLI)

Hic- ran- dağ- la- mış- yü- re- ği- ni- an- la- dım

se- nin- di- le- ği- ni- gü- lü- nü- a- rar- sün- so- rar- sün

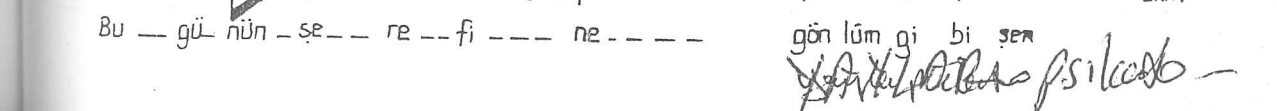
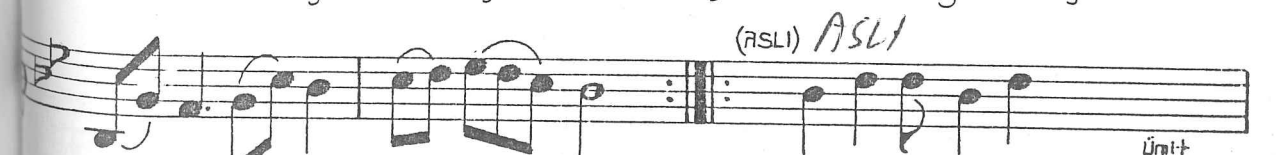
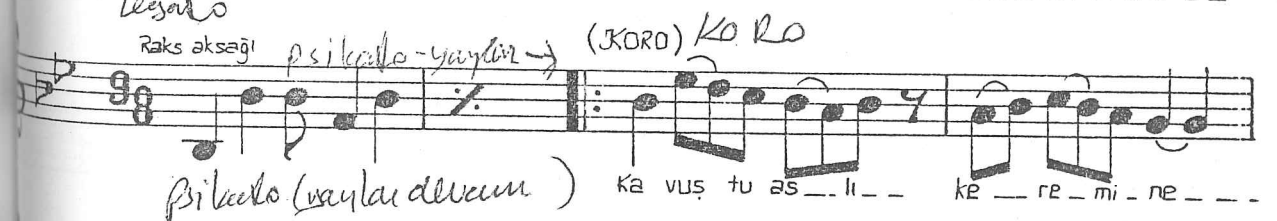
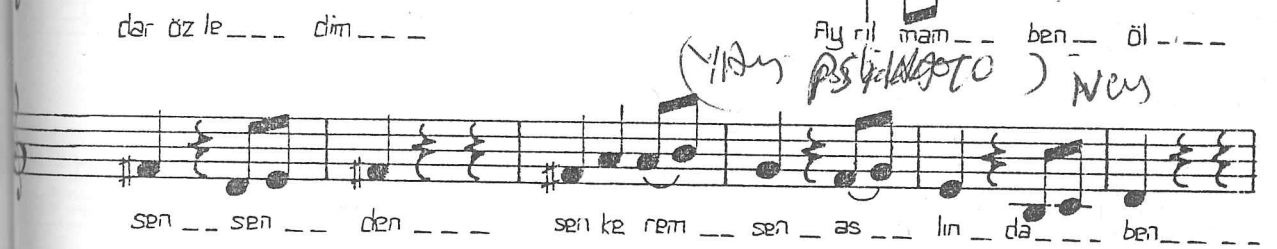
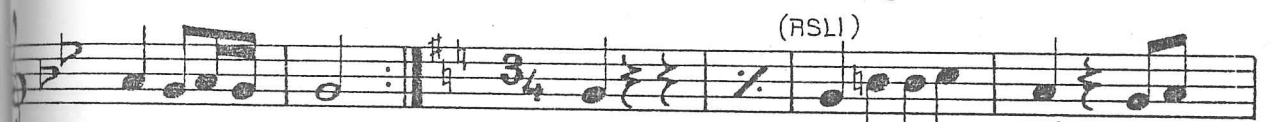
sen- de- ben- gi- bi- bahtı- ka- ra- sün- saz

Yurulu
ümit

Kerem ile Aslı

Sahife 7

Lento
lento



Kerem ile Asli
Sahife 8

len sin _ her _ yer _ ne şey le dolsun Bū _ tün gö nül ler ka vuş un ca gü

le _ bü l _ bü l ler _ ne _ gam kalır ne ke _ der _ _ _ ka _ vuş tu as _ lı _

ke re me _ _ ke re me _ _ _ ka vuş tu as _ lı _ ke re me _ _

ke re me _ _ Tam Bu beş yıl i has nan ret dim

kal ben dim se nin gül yü zü ne yü zü ne
se nin nin Bu sö zü ne sö zü ne

ne ne (saz _ _ _ _ _)

KANUN
KANUN

KANUN

Ümit

Tempo
Ses

Kerem ile Aslı
Sayfa 9

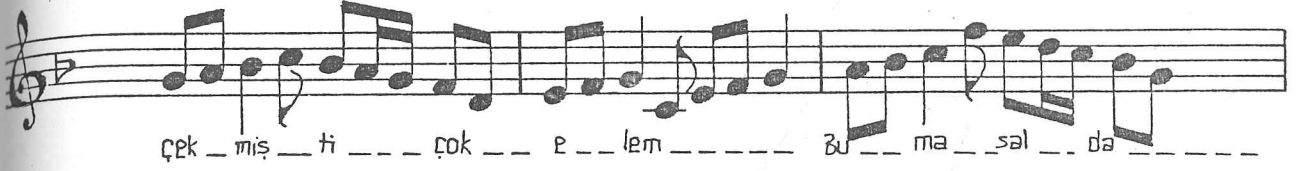
Raks aksağı

KO RO

9/8



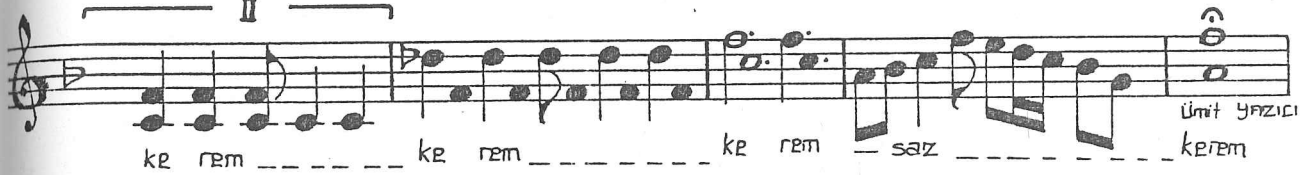
ke rem yan di git ti



çek miş ti çok e lem bu ma sal da



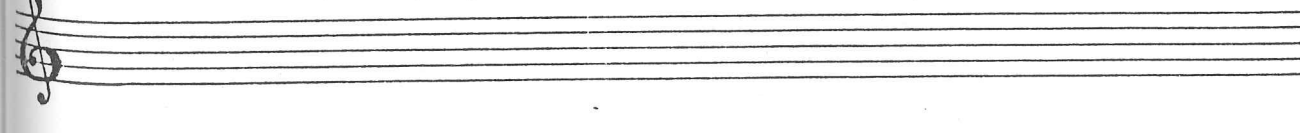
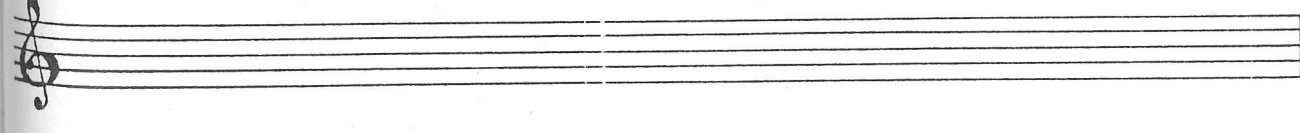
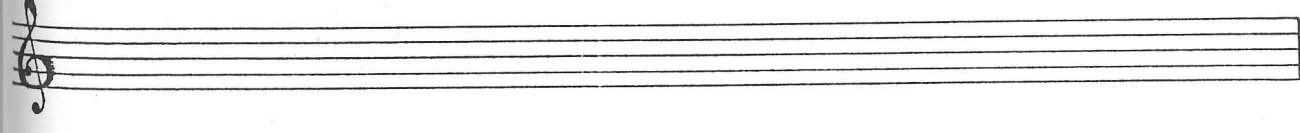
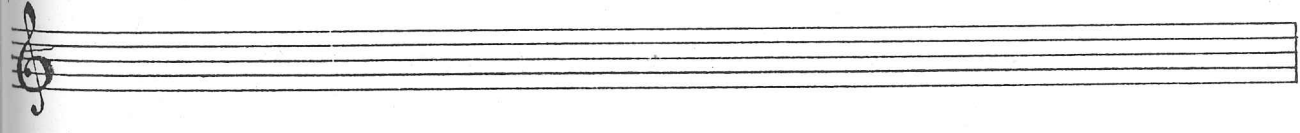
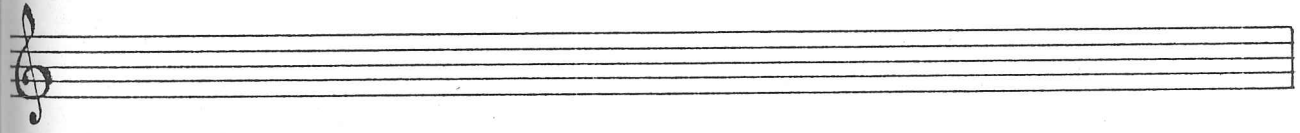
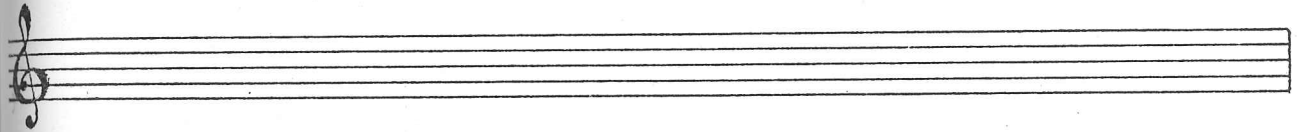
bit ti aş ka kur ban ke rem



ke rem ke rem ke rem saz kerem

Ümit YAZICI

kerem



Z E Y B E K

Makamı: Kürdili-hicazkâr

Güfte ve Beste: Muhlis Sabahattin EZGİ

Aranajma

YE-ŞİL-LEN- Dİ Ö-DE- Mİ-
SIN DAĞ- LA- RI TO- BAN- KI-
ZI SÜ- RÜ- SÜ- NÜN BA- ŞIN DA
ÇO- BAN- KI- Zİ SİL- RÜ- SÜ-
NÜN BA- ŞIN DA GE- ZER TO-
ZAR ÇAYIR- LA- RI DAĞ- LA- RI Kaza

Yeşillendi Ödemiş'in dağları
Çoban kızı sürüsünün başında
Gezer tozar çayırları, dağları
Çoban kızı sürüsünün başında

★ ★ ★

(Ali Rıza Avni Belgeliliğinden)



RCS Nanterre D 775 675 739

DÉPARTEMENT FINANCIER
ET COMPTABLE

HB/FL

Monsieur KOKTES ADNAN
Kiziltoprak Sadberg Sok.
N°13 Daire 4 Kadikoy
ISTANBUL
TURQUIE

Neuilly, le 10 Novembre 1987

Code n° 838.412.00

Monsieur,

Nous avons l'avantage de vous informer que votre compte présente un solde créditeur de FF. 1.325,68.

Afin de nous permettre d'effectuer le règlement de cette somme, nous vous serions reconnaissants de bien vouloir nous indiquer vos coordonnées bancaires (numéro de compte, nom et adresse de votre banque).

Si vous n'avez pas de coordonnées bancaires à nous fournir, nous vous signalons que nous pouvons vous faire établir un chèque par l'intermédiaire de notre banque qui se chargera d'effectuer le change.

Dans l'attente de vous lire, nous vous prions d'agréer, Monsieur, l'expression de nos sentiments distingués.

Banque
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

P.A. Huret
P.A. HURET
Chef du Département
Financier & Comptable

SOCIÉTÉ DES AUTEURS, COMPOSITEURS ET ÉDITEURS DE MUSIQUE
Société civile à capital variable

Organisme professionnel agréé par arrêté du 16 septembre 1981 du ministre de la Culture

19 Social : 225 av. Charles De-Gaulle, 92521 NEUILLY SUR SEINE CEDEX — Tél. (1) 47 47 56 50 — Télégr. Musicafrance Neuilly — Télex Musica 630 312 F
Société Générale 30003 - Guichet 03900 - Compte n° 00020029108 RIB 42

vous prions de trouver ci-après votre
de compte, concernant aussi bien les
ances d'exécution publique que de
uction mécanique, accompagné des
ions relatives à son règlement.

MR KOKTES ADNAN
KIZILTOPRAK SADBERG SOK
N 13 DAIRE 4 KADIKOY
ISTANBUL TURQUIE

COMPTE PELER	R	CODE REGLEMENT	CODE INSTANCE
12.00	R	07	32

LIBELLE	DATE	DEBIT	CREDIT	SOLDE
ANTERIEUR	6.07.87			0,00
ITION PAIEMENT PAR DELEGATION	3.08.87		1.310,89	1.310,89
ITION PHONO ETRANGER	5.10.87		46,79	1.357,68
ITION S.A.C.E.M.	5.10.87	32,00		1.325,68

CONNAITRE LE MODE DE REGLEMENT
VE, IL CONVIENT DE VOUS REPORTER
MERO DE CODE FIGURANT CI-DESSUS

- paiement au siège : sur demande
- en espèces en 1 chèque bancaire
- chèque bancaire joint
- paiement à votre compte bancaire
- paiement à votre compte postal
- paiement par mandat carte
- paiement par mandat poste joint
- paiement par correspondant étranger

RECU LE :

signature,

PERCEPTIONS SACEM

DROITS EN PROVENANCE DE L'ETRANGER

Montant net réparti :.....F 45.492.068,06

ARGENTINE	(ANNEE 1985 ET 1ER SEMESTRE 1986)	F	1.067.376,91
AUSTRALIE	(DU 1-7-1984 AU 30-6-1985)	F	1.349.041,80
BELGIQUE-CABLODISTRIBUTION	(ANNEE 1986)	F	2.857.377,82
BRESIL	(ANNEE 1986)	F	588.138,06
BULGARIE(1)	(ANNEE 1985)	F	77.043,96
CONGO - DROITS GENERAUX ET FILMS (2EME SEMESTRE 1985)		F	158.344,11
COTE D'IVOIRE(1)			
- DROITS GX ET FILMS (DU 1-4 AU 30-9-1986)		F	789.712,83
DANEMARK - DROITS GX. RADIO ET TELEVISION(ANNEE 1985)			
- FILMS	(ANNEE 1984)	F	1.619.243,75
EGYPTE(1)	(ANNEE 1986)	F	690.211,22
FINLANDE	(ANNEE 1985)	F	2.037.202,39
GRANDE-BRETAGNE - DROITS GX. ET FILMS (ANNEE 1985)			
- RADIO ET TELEVISION (1ER SEMESTRE 1986)		F	6.286.478,86
ITALIE(1ER SEM 1986 ET COMPLT DU 1-1-1985 AU 30-6-86)		F	9.353.769,97
JAPON	(DU 1-4-1985 AU 31-3-1985)	F	7.440.313,61
LIBAN(1) - RADIO(ANNEE 1985 ET COMPLEMENT ANNEE 1985)		F	96.419,68
MAROC(1) - DROITS GX. ET FILMS (2EME SEMESTRE 1986)			
- RADIO	(ANNEE 1986)	F	1.181.954,42
MEXIQUE	(ANNEES 1984, 1985 ET 1986)	F	1.250.843,55
NORVEGE	(ANNEE 1985)	F	894.561,69

PAYS-BAS	(ANNEE 1985)	F	
- CABLODISTRIBUTION(DU 1-7-84 AU 31-12-1986)		F	
POLYNESIE FRANCAISE	(DU 1-10-1986 AU 31-3-1987)	F	
SENEGAL(1)-DROITS GX. ET FILMS (DU 1-6 AU 30-11-1986)		F	
- ORTS	(1ER SEMESTRE 1986)	F	
SUISSE-CABLODISTRIBUTION	(ANNEES 1985 ET 1986)	F	
TCHECOSLOVAQUIE-SOZA	(ANNEE 1984)	F	
PERCEPTIONS DIRECTES A L'ETRANGER(FILMS)(1ER SEM 1987)		F	
(1) DROIT DE REPRODUCTION MECANIQUE INCLUS.			

POUR MEMOIRE :

MAROC - DROITS GENERAUX ET FILMS (2EME SEMESTRE 1986)			
- RTM	(ANNEE 1985)		
MONTANT NET : F	1.051.753,06	DEJA COMPTABILISE	
		AU FEUILLET D'OCTOBRE 1986.	

FILMS

Montant net réparti :.....F 9.992.000,00

FRANCE (2EME TRIMESTRE 1987)

PERCEPTIONS SDRM

EXPLOITATION RADIOTELEVISUELLE ET USAGERS COMMUNS

Etranger : Montant net réparti :F 1.582.194,93

AUTRICHE	(ANNEE 1985)	F	766.464,06
CANADA	(2EME SEMESTRE 1986)	F	23.078,44
GRANDE-BRETAGNE	(1ER SEMESTRE 1986)	F	382.933,06
ITALIE	(ANNEE 1985)	F	394.053,53
U.S.A - TELEVISION ET PERCEPTIONS PARTICULIERES			
	(2EME SEMESTRE 1986)	F	25.665,84

EXPLOITATION PHONOGRAPHIQUE

France : Montant brut réparti :F 132.843.381,23

Etranger : Montant net réparti : ..F 22.326.487,19

FRANCE

- PERCEPTIONS DANS LE CADRE DU CONTRAT TYPE			
	(2EME SEMESTRE 1986)	F	112.426.166,61
- PERCEPTIONS DANS LE CADRE DES AUTORISATIONS			
OEUVRE PAR OEUVRE (1)	(1ER SEMESTRE 1987)	F	7.550.088,60
- RAPPELS SUR PERIODES ANTERIEURES			
(DETAILLES AUX FEUILLETS RECTIFICATIFS			
DE JUILLET ET D'OCTOBRE 1987)		F	12.603.993,62
- IMPORTATION DE PHONOGR. DES U.S.A. (ANNEE 1986)		F	261.132,40

AFRIQUE DU SUD	(2EME SEMESTRE 1984)	F	264.450,92
ALLEMAGNE DE L'OUEST	(1ER SEMESTRE 1986)	F	4.197.541,92
- VIDEOGRAMMES	(1ER SEMESTRE 1986)	F	678.296,71
AMERIQUE DU SUD	(2EME SEMESTRE 1985)	F	20.953,51
ARGENTINE	(DU 1-1-1985 AU 30-6-1986)	F	164.758,25
AUSTRALIE	(2EME SEMESTRE 1985)	F	116.941,59
AUTRICHE	(2EME SEMESTRE 1985)	F	231.994,45
- VIDEOGRAMMES	(2EME SEMESTRE 1985)	F	12.037,25
BELGIQUE	(1ER SEMESTRE 1986)	F	844.082,52
BRESIL	(DU 1-10-1985 AU 30-6-1986)	F	138.774,01
CANADA	(2EME SEMESTRE 1986)	F	452.602,63
COTE D'IVOIRE	(4EME TRIMESTRE 1986)	F	10.623,48
EGYPTE	(2EME SEMESTRE 1986)	F	752.682,57

GRANDE-BRETAGNE	(1ER SEMESTRE 1986)	F	
- VIDEOGRAMMES	(1ER SEMESTRE 1986)	F	
HONGRIE	(1ER SEMESTRE 1986)	F	
ITALIE	(1ER SEMESTRE 1986)	F	
MAROC	(4EME TRIMESTRE 1986)	F	
MEXIQUE	(DU 1-10-1984 AU 30-9-1985)	F	
PAYS-BAS	(1ER SEMESTRE 1986)	F	
- CBS	(2EME SEMESTRE 1986)	F	
PEROU	(ANNEE 1985)	F	
POLOGNE	(ANNEE 1985)	F	
POLYNESIE FRANCAISE	(DU 1-10-1986 AU 31-3-1987)	F	
SCANDINAVIE	(1ER SEMESTRE 1986)	F	
- VIDEOGRAMMES	(1ER SEMESTRE 1986)	F	
URUGUAY	(ANNEE 1985)	F	
U.S.A.	(2EME SEMESTRE 1986)	F	

(1) PERCEPTIONS AU REGIME DES AUTORISATIONS

OEUVRE PAR OEUVRE HORS FRANCE METROPOLITAINE INCLUSES

EXPLOITATION VIDEOGRAPHIQUE

Montant brut réparti :F 1.800.000,00

FRANCE (1ER SEMESTRE 1987)

COPIE PRIVEE

Montant brut réparti :F 400.000,00

FRANCE (DU 8-9 AU 31-12-1986)

- SONORE

- AUDIOVISUELLE

PERCEPTIONS PARTICULIERES

Montant brut réparti :F 700.000,00

FILMS (OEUVRES PREEX) (2EME TRIMESTRE 1987) F

DISQUES DE SONORISATION (2EME TRIMESTRE 1987) F

VIDEOGRAMMES (OEUVRES PREEX) (2EME TRIMESTRE 1987) F

ATTRIBUTION PROPORTIONNELLE DE REVENUS PHONOGRAPHIQUES IRREPARTISSABLES

Montant brut réparti :F 4.000.000,00

des Auteurs Compositeurs
de Musique
à capital variable
D 775 675 739

Société pour l'Administration
du Droit de Reproduction Mécanique
des Auteurs Compositeurs et Editeurs
Société civile au capital de 305f
R.C.S Nanterre D 775 675 721

PERCEPTIONS DIRECTES ET ETRANGERES

186- 520 ORIGINE: PERCEPTION ETRANGERE NOM: SABAHATTIN MUHLIS NO COMPTE: 838412 STE: 00 FOLIO: 001

producteur phonographique	NO DE CATALOGUE	NO DE LIGNE	PERI- ODE	TITRE DE L'OEUVRE **NOM COMPOSITEUR	G E N R E	PAYS ORI- GINE	QUANTITE	PRIX DE LICENCE	MONTANT PAR OEUVRE	QUOTE PART	MONTANT PAR AYANT DROIT	MONTANT NET	TOTAL NET PAR OEUVRE
1500001		1	186	PENCERENIN PERDESINI		ALLE			93550,00		4679	4679	4679
				**TOTAL ETRANGER							4679	4679	
				**TOTAL REPARTITION 520							4679	4679	

313.11
4.28
233.81
140.28
11.32
18.1
260.1
940.8
1.0
21.8
252.8
486.6
66.3
14.4
687.8

3.098

4.251
287.16
116.1

2.998
291.88
167.38
344.27

EVANG
00.908

Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique
Société civile à capital variable
R.C.S. Nanterre D 775 675 739

Société pour l'Administration du Droit de Reproduction Mécanique des Auteurs Compositeurs et Editeurs
Société civile au capital de 3051
R.C.S Nanterre D 775 675 721

PERIODE: 2/86- 520 ORIGINE: RECAPITULATIF

NOM: SABAHATTIN MUHLIS

NO COMPTE: 838412

STE: 00

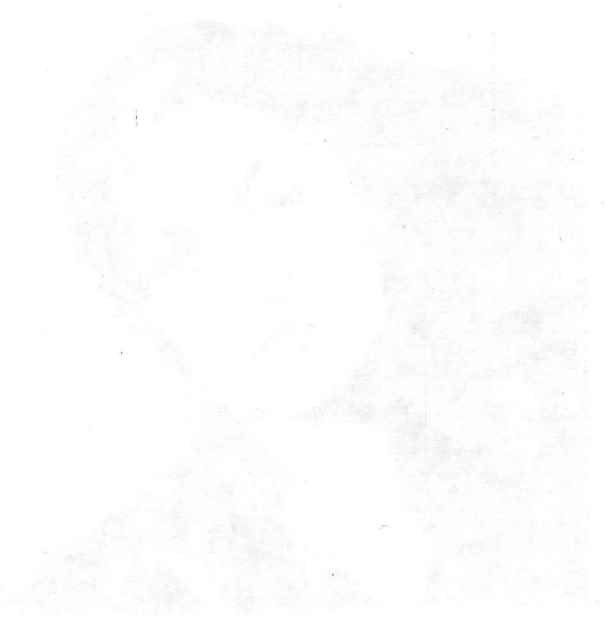
FOLIO: 0

CODE OEUVRE	producteur phonographique	NO DE CATALOGUE	NO DE LIGNE	PERIODE	TITRE DE L'OEUVRE **NOM COMPOSITEUR	GENRE	PAYS ORIGINE	QUANTITE	PRIX DE LICENCE	MONTANT PAR OEUVRE	QUOTE PART	MONTANT PAR AYANT DROIT	MONTANT NET	TOTAL PAR
ORIGINE	DES	DROITS	520EME	RIEN DU	05/10/87		ABRV			RIEN.NORMALE			---	RECTIFICATION DEBIT
PHONO ALLEMAGNE DE L OUEST (RFA)										4679				
TOTAL FINAL										4679				
SOLDE CREDITEUR										4679				

RE
NO
TIT
P
TIT
C
C

EK:

F O T O Ğ R A F L A R





1 - Neveser KÖKTEŞ
(Besteci)
(M.S.E. Kızkardeşi)

(A.Köktes Belgeliğinden.)



2- Şevkiye MAY

"Muhlis'in Çocukları"
adlı topluluğunun ünlü
ve Avrupai Supreti.

(İst.Şehir Tiyatroları
Belgeliğinden)



3- Bir Aile Toplantısı

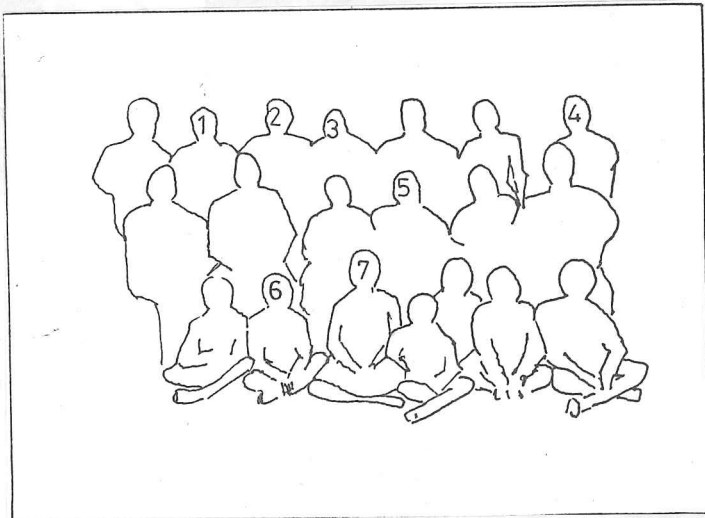
(A.Köktes Belgeliğinden.)

Ayaktakiler:

- 1) Keriman Halis (İlk Dünya Güzelimiz)
- 2) Muhlis Sabahattin Ezgi
- 3) Melek Muhlis(Tayfur) (M.S.E. Kızı)
- 4) Neveser Köktes (M.S.E. kızkardeşi)

Oturanlar:

- 5) Sinesâf Hanım (M.S.E. Annesi)
- 6) Adnan Köktes (Nevser Köktes'in oğlu.)
- 7) Yeğenleri Vedia Hanım (Baterist Asım Ekren'in Annesi)





4- Karım Beni Aldatırsa

Filmin Yönetmeni:
Muhsin Ertuğrul
İpek Film, 1933

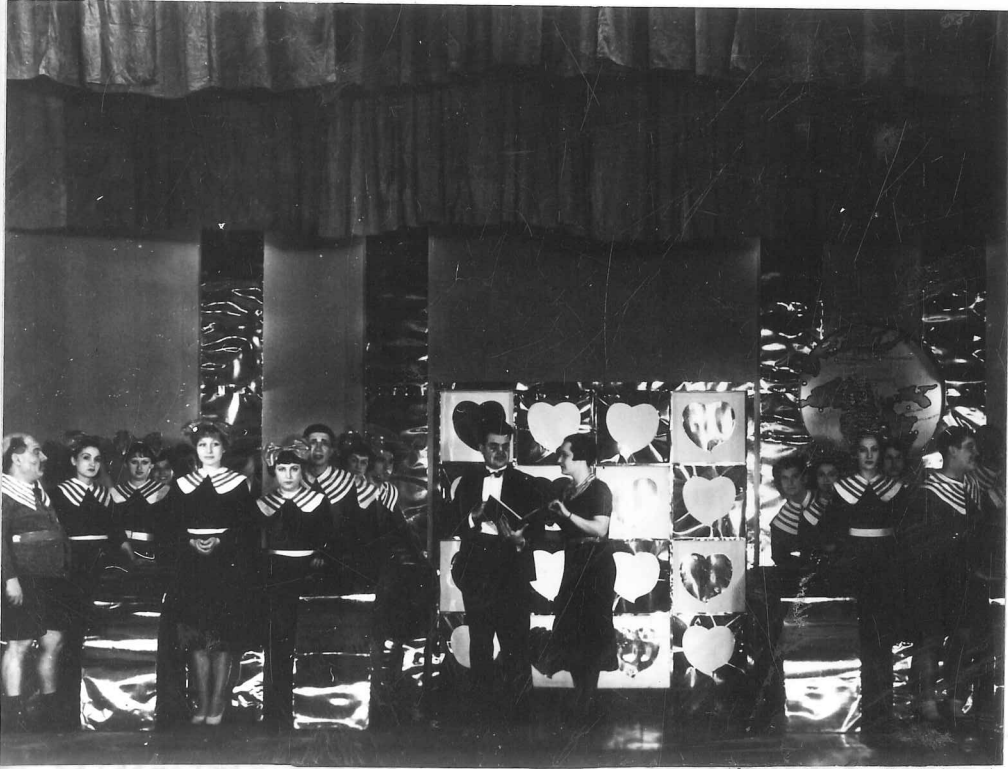
(D.E.Ü. G.S.F. Sinema -TV
Belgeliği)



5- Söz Bir Allah Bir

Filmin Yönetmeni:
Muhsin Ertuğrul
İpek Film, 1933

(D.E.Ü. G.S.F. Sinema-TV Bel.)



6- Aşk Mektehi (Nejdeti Mahfi Ayrat Belgeliği.)
İst.Şehir Tiyatrolarında 1936/1937
Yıllarında oynayan M.S.E.'nin Opereti.

Yazan: Yusuf Ziya ORTAÇ

Beste: Muhlis Sabahattin EZGİ

Dekor-Kostüm: Vedat Ömer AR

Rol Dağılımı:

Karun: Behzat BUTAK

Meftun: Vasfi Rıza ZOBU

Karabet: Hazım

Fettan: Bedia F. ŞTATZER

Teranedil: Şaziye GÜREMEN

Süzgün: Melek EZGİ

Keti: Şevkiye MAY



ELHAMRA

ANKARA TİYATROSU

KURULUŞ : 1953

TELEFON - TEL. : 44 22 36

İstanbul, 1 / 196

Sayın Turgut Özakman

Radyo Evi Ankara

Efendim,

Eski operetler, revüer yayınlarının birincisi üstad Muhlis Sabahattin'in =AYŞE= isimli millî 3 perdelik operetiyle radyolarımızın sayın dinleyicilerinin büyük alâkasını uyanık bulunmakta olduğunu öğrendik.

Bu yayınların devamı arzu edildiği radyo idaresi tara-
fından bize bildirilmiş olması dolayısıyla repertuarın sıraya konması
ve diğer meseleleri tetkik imkânını sağlamak maksadı ile arzula-
rına yerine getirmeyi bir vazife telâkki ettik.

1.- ÇARESİZ: Lirik operet 3 perde, Müellif ve bestekârı; Muhlis Sabaattin (provası tamamlanmış olup banda alınmak için hazır hâde durumda, gün bekliyoruz)

2.- ASALETMEAB: Fantazi operet 3 perde, Müellif ve bestekârı; merhum Muhlis Sabaattin.

3.- GÜLHANIM: Lirik operet 3 perde, Yazan Yusuf Sururi, Müzik; Karlo D'alpino Kapoçelli.

4.- EMİR: Büyük klâsik operet 3 perde. Yazan Yusuf Sururi, Müzik; Karlo D'alpino Kapoçelli.

5.- HOŞGÖR: Fantazi operet 3 perde. Yazan Yusuf Sururi, Müzik; Karlo D'alpino Kapoçelli.

6.- LÜKS HAYAT: Operet 3 perde ve tablolar. = = = =

7.- DELİ DOLU: Operet 3 perde ve tablolar. = = = =
Yazan; Ekrem Reşit Rey. Müzik; Cemâl Reşit Rey Kardeşler.

8.- ARŞIN MALALAN: Azeri operet 3 perde.

...../.....



ELHAMRA

İSTANBUL TİYATROSU

KURULUŞ : 1953

ADRESİ - TEL. : 44 22 36

İstanbul, 1 / 196

9.- **LEBLEBİCİ HORHOR AĞA**: Büyük operet 3 perde, Yazan Nalyan
bestekârı; Dikran Çuhacıyan efendi, merhumlar.

T E J R C Ü M E L E R

10.- **Ş E N D U L** : Büyük operet 3 perde. Müzik; Franz Lehar

11.- **TARLA KOŞU**: Operet 3 perde. Müzik Franz Lehar

12.- **ÇARDAŞ FÜRSTİN**: Operet 3 perde. Müzik; Emerich Kalman

13.- Fransızların en ünlü bestecisi Edmon Odra'nın eseri,
La Maskot (UGURLU KIZ) bu operet 3 perde.

R E V Ü L E R

14.- **ALDIRMA**: = Cemâl Reşit Rey, Ekrem Reşit Rey Kardeşler

15.- **ALABANDA**: - - - - -

İştirak edecek sanatçıların rol sahiplerinin isimleri

- 1.- Celâl Sururi
- 2.- Ali Sururi
- 3.- Muzaffer Hepgüler
- 4.- Alev Sururi
- 5.- Hikmet Karagözlü
- 6.- Zafer Önen
- 7.- Selim Nâşir

8.- Güzin Özipek (Esere göre bu rol sahiplerinin isimleri
değişebilir.)

Sekiz kişi; korist, soprano ve alto
On kişi; koro, tenor, bariton ve baso
Onbeş kişilik orkestra, bir şef maestro, bir dramaturuk bir
yöneten, Cem'an 44 kişilik, orkestra dahil kadrodur.

Her eser için on gün prova = Bir orkestra provası = 2 gün
banda alma.

Her operetin hazırlanması ON BİN liradır.

LEBLEBİCİ HORHOR AĞA ve **EMİR** operetleri fazla kadro dolayısı
ile ON İKİŞER BİN liradır.

Not: Telif ve müzik hakkı radyo idaresi tarafından uygulanır.

Cevabınızı ve anlaşma suretini göndermenizibeklerim,
muhterem efendim.

İstanbul Tiyatrosu Müdür ve Münessili
Lütfullah Sururi