

**KÜLTÜRLEŞMENİN BİR PARÇASI OLARAK OSMANLI'DA
OPERANIN GÖRÜNÜMÜ****VIEW OF THE OPERA IN THE OTTOMAN EMPIRE AS A PART
OF ACCULTURATION***Seyit YÖRE****Özet:**

Bir toplum farklı bir toplumla iç içe yaşayarak, bir süreç içinde doğrudan ve dolaylı olarak kültürleşir. Bununla birlikte, kültürleşme, doğrudan bir siyâsi amaç olarak da yenileşmenin bir parçası olarak kullanılabilir. Osmanlı Devleti de, dönemin gerektirdiği şekilde yeniliği amaçlayarak, Avrupa seviyesinde olmayı hedeflemiştir. Bu hedefi uygulamak için seçtiği yollardan biri de, Batılılaşma olarak da adlandırılan, Avrupa kültürleşmesidir. Avrupa müziği ve bunun gösterişli bir parçası olan opera, kültürleşmenin müzikteki bir parçasıdır. Dolayısıyla bu makale, bir müziksel kültürleşme aracı olarak operanın Osmanlı'daki görünümünü etnomüzikoloji ve kültürel çalışmalar çerçevesinde betimsel ve yorumlayıcı yaklaşımlarda irdelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, Opera, Müzik, Kültürleşme.

53

Abstract:

When a society lives with a different society, they do an acculturation directly or indirectly in a process. However, acculturation can be used directly for a political purpose as a part of innovation. Ottoman State purposed an innovation as a need in its period and it aimed to be level of Europe. Acculturation from Europe, called Westernization, was one of the ways which chosen by Ottoman for its purpose. European music and, as a arty part of it, opera were a part of acculturation in music. Therefore, this article investigates view of opera in Ottoman as a means musical acculturation with descriptive and interpretive approaches within the framework of ethnomusicology and cultural studies.

Key words: Ottoman, Opera, Music, Acculturation.

Giriş

Osmanlı'da Avrupalı'laşma bağlamında 'yeni'ye dâir herşeyin doğrudan Nizam-ı Cedîd ile başladığı görülür. İlk kez Fazıl Mustafa Paşa tarafından devlete verilen iç düzen için kullanılan ve Yeni Düzen anlamına

* Yrd. Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuarı – Konya seyityore@yahoo.com

gelen Nizam-ı Cedid (1789), Osmanlı'da askerî, siyâsi ve de kültürel alanda Avrupalı'laşmayı ve buna bağlı kültürleşmeyi amaçlayan bir süreçtir. Aslında yenileşme hareketlerinin amacı, Osmanlı'nın Avrupa'nın düzeni ve kültürünü de alıp, onunla aynı seviyeye geldiğini göstermesidir (Okumuş, 2005). Dolayısıyla, Osmanlı'da içinde *atik* (eski) yerine *cedid* (yeni) kelimesinin geçtiği herşeyin ayrı bir öneme sahip olduğu görülür. Yeniliğin Avrupalı olmak bağlamındaki uygulamalardan biri de, her zaman politika (Bk. Kutluk, 1997) başta olmak üzere, kendi dışındaki birçok şeyle ilişkilendirilen müzik ve de burada Avrupa sanat müziğidir. Osmanlı ve ona ait kültürel unsurlar, özellikle başkent İstanbul'dan itibaren çokkültürlü (multicultural) olması nedeniyle, geniş bir çerçevede incelenebilecek konulardır. Bu yüzden, konuların çeşitli disiplinler ve yaklaşımlar içerisinde ayrı ayrı çalışmalarda değerlendirilmesi sonucu, zamanla Osmanlı müzik kültürü konusunda bir veri kaynağı oluşabilecektir.

Bu düşünceden yola çıkarak, Osmanlı'nın kültürleşme sürecinde operanın görünümü, tarihsel etnomüzikoloji ve kültürel çalışmalar bağlamında, nitel araştırma modelinde, betimsel (descriptive) ve yorumlayıcı (interpretive) yaklaşımda durum saptamaya yönelik olarak irdelenmiştir. Çalışmada, operanın kendi söylemleriyle, bir *Şark* ülkesi olarak Osmanlı'ya, kavramsal (conceptual) ve somut (real) olarak girişi, uygun olarak yeniden üretimi (reproduction), kurumları, patronaj durumu ve sosyal yapıdaki görünümü ile müzisyenler ve eserler gibi özellikler ilgili kaynaklar çerçevesinde, Merriam modeline (1964) göre incelenecektir. Bu bağlamda çalışmanın önemi, tarihsel bilgilerden çok, disiplinler bağlamındaki değerlendirme şeklindedir.

Öncelikle, çalışmanın disiplinler çerçevesi tanımlanabilir: Avrupa/Batı dışı müziklerin incelenmesi üzerine ortaya çıkmış bir disiplin olan etnomüzikoloji (Merriam, 1977: 192), sosyal bilimlerin metod ve yaklaşımlarıyla gitgide gelişerek (Shelemay, 1980: 234), farklı araştırma modelleri ve yaklaşımlarla çalışmaya devam eder. Bu alanda en yaygın araştırma modeli olan Merriam modeli, müzik kültürlerinin kavram (concept), tını (sound) ve davranış (behavior) bağlamında sosyal, tarihsel ve bireysel süreçler olarak incelenmesini ve bu süreçler içindeki değişimlerin ve çeşitli durumların görülmesini amaçlar. Sonraki çalışmalarda da sosyal ve bireysel süreçlerin tarihsel süreç içinde var olduğu vurgulanır (Becker, 1984: 455). Merriam modeli ve diğer yaklaşımlardan yola çıkıp, müzik kültürlerinin tarihsel süreç içinde incelenebileceğini öneren Rice (1987) da bir yeni model olarak tarihsel etnomüzikolojiyi bir alt disiplin olarak önerir. Bu bağlamda çalışma, bir kültürün tarihsel süreç içindeki müziksel kültürleşme özelliklerinin opera örneğinde irdelenmesinden oluşur.

Araştırılan özelliklerin değerlendirilmesi bağlamında çalışmanın temel kavramı olarak öne çıkacak olan ve çeşitli kaynaklardan özetle, en az iki

kültürün müziksel ilişkisi, etkileşimi anlamında kullanılan müziksel kültürleşme (musical acculturation) de etnomüzikolojinin araştırma konusudur (Bk. List, 1964). Çalışmanın bir diğer alanı ise kültürleşme, müzik ve sosyo-kültürel özelliklerin incelenmesini kapsayan ve bir tek disiplin olmayı reddedip, disiplinlerarası bir alan olarak ortaya çıkan ‘kültürel çalışmalar’ alanıdır (Bk. Mattelard ve Neveu, 2007). Müzik tek başına değil, etnomüzikolojik olarak da kültür içerisinde çeşitli boyutlarda temsil edildiğinden, bu çalışma da bir değerlendirme alanı olarak kültürel çalışmaların paradigması içinde temsil edilir.

1. Operanın Osmanlı’daki Sürecinde Kültürleşmenin Görünümü

15. yüzyıldan itibaren, Avrupa okulları ve kiliseler ile Avrupa’dan gelen orkestralar yoluyla başkent İstanbul’da Avrupa müziğinin olduğu görülür. Yani bu durum müziksel kültürleşmenin doğal olarak başlamasıdır. Turhan (1994: 48) bunu *serbest kültür değişimleri* olarak adlandırır. Bununla birlikte, Nizam-ı Cedîd ile doğrudan ve resmî olarak başlayan Avrupalı yeniliğe dâir düzenin müzikte ilk olarak görünümü, önce yeni/Avrupa stili askerî düzenle birlikte yeni askerî bando (1828), devamında ise bu bandonun gelişimiyle Avrupalı sistemdeki müzik eğitim ve uygulama kurumu olan Müzikâ-i Hümayun’dur (1831). Bu kurumun kapsamında bir müzik ve sahne sanatı olan opera, müziksel kültürleşmenin gösterişli ve temel bir parçası olmuştur.

Osmanlı ve opera ilişkisine ilişkin dolaylı ilk bilgilerin 17. yüzyılda ortaya çıktığı düşünülebilir. Çünkü 1670 yıllarında, şâir ve diplomat Eremya Kömürcüyan’ın (1637-1695) bir şiirinde *opera* kelimesinin yer aldığı görülüyor:

“Bazedup evler, divanhâneler

Mum donanmalar ve operalar

Sohbet ve meclis bulalar

Baka gör seyran- azimi, dostum!” (Yener, t.y.: 72).

Bir diğer bilgi ise, 1675’te İstanbul’da IV. Mehmed’in kızı Hatice Sultan’ın evlenme töreni için Venedik’ten getirilmesi düşünülen operanın, zaman darlığından getirilememesi sonucu (Sevengil, 1959: 7) Fransız büyükelçisi Marquis de Nointel’in (1635-1685) Paris’e yazdığı raporda “*bu insanlar da, görüyorsunuz operaya ilgi göstermeye başladı nasıl olur da Türkiye’de opera oynanır, ben de hayretler içinde kaldım...*”¹ şeklindeki alaycı sözlerinde, operadan söz ediliyor (Yener, t.y.: 72). 16. yüzyılda İtalya’da ortaya çıkan operanın Osmanlı’da biliniyor olmasının nedeni,

1 Bk. Vandal, Albert and François Ollier Nointel, Charles. (2010). *L’odyssée D’un Ambassadeur: Les Voyages Du Marquis De Nointel (1670-1680)*. South Carolina: Nabu Press.

Avrupa ile ilişkilerinin yoğunluğuna bağlanabilir. Ayrıca, bu yüzyıldan itibaren Osmanlı'nın yeniliği amaçladığı görülür.

Yukarıda dolaylı olarak operadan söz eden bilgilerin yanı sıra, Osmanlı'da daha önce rastlanmayan teknik ve kültür alanlarındaki yeniliklerin başlamasına yazılı olarak öncü olan ve Avrupa'ya dâir birçok bilgi veren kaynakların, sefâretnâmeler olduğu görülür (Yalçınkaya, 1996). Bu bağlamda opera kelimesi, Osmanlı'ya ilk önce kavramsal olarak doğrudan Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Paris Sefâretnâmesiyle (Elçilik anıları, 1720) girmiştir. Mehmed Çelebi, kendine anlatılanlar ve gözlemleri çerçevesinde, izlediği ilk operayı tamamen kendi kültürel altyapısıyla betimlemiş ve konuyla ilgili düşüncelerinin önemli bir kısmı burada verilmiştir:

“Paris şehrine mahsus bir lub [oyun] var imiş. Opâre [opera] derler imiş. Acaip san'atlar gösterirmiş. Ol şehre mahsus imiş [...]. Ol saray mahsus Opâre için yapılmış. Rütbesine göre herkesin mahsus oturacak yerleri var. Bizi kralın oturduğu yere götürdüler [...]. Her taraf kadın ve erkek ile baştan başa dolmuş idi. Ve bu yüzden fazla çeşitli saz hazır idi [...]. Önümüzde sâzendelerin olduğu mahalde, işlemeli bir büyük perde asmışlardı. Tamam yerleşildikten sonra birden bire ol perde kaldırılıp, ardından bir büyük saray zuhûr eyledi [göründü] Saray avlusunda oyuncular kendilerine mahsus elbiseleriyle [...] ve fistanlarıyla² meclise tekrar parıltılar salup, sazlar dahi hep birden nağmeye giriştiler. Bir müddet raksolunup [dans edilip] sonra da opâreye başladılar [...]. Sözüün kısası, ol şaşılacak şeyler gösterdiler ki, tâbiri [anlatılması] kâbil [kolay] değildir [...]. Masrafı çok bir sanat olmağla gelirini dahi düşünmüşler ve büyük devlet malı bağlamışlar [...]. Ve bu şehrin hususiyetlerinden imiş. Üç saat kadar vakitte opâre tamam olup, yine hânemize gelüp karar eyledik” (Rado, 2008: 52-55).

Görüldüğü gibi Çelebi, kendisinin, ekonomisi de dâhil, çok ilgisini çeken ve ilk defa rastladığı opera sanatını tamamen nesnel bir bakış açısında ve diplomatik bir dille, kendince kavramsallaştırarak betimlemiştir. Çelebi'nin anılarından 28 yıl sonra Mustafa Hattı de, Viyana Sefâretnâmesinde (1748) opera kavramını doğrudan kullanarak bazı bilgiler vermiştir:

“Gerek kral gerek kraliçenin başvekile ve diğer devlet adamlarına elçi efendi bizim misafirimiz ve Osmanlı

² Tek parça kadın elbisesi.

Devletin elçisidir, kendisine riayet ve ikramda kusur etmeyiniz diye daima tembih ettiklerini tercümanları tekrar ederlerdi; hattâ opera ve komedyâ denilen oyunları ve mükellef dört beş kat oyun yerleri bulunduğunu, cumadan başka her gün ikindiden sonra kendilerine mahsus yerlerde oturup seyrettiklerini, Nemçenin [Viyana'nın] nazlı genç kızlarının ve temiz ve güzel yüzlü genç erkeklerinin özel kıyafetlerle bazen raksettiklerini, bazen garip san'atlar gösterdiklerini [...] ve aşka dair hikâyelerle insanın sabr-ü sükununu yakıp kavuran oyunları olduğunu, bizim için de orada bir kaç oda ayırdıklarını kral tarafından haber vermişler ve davet etmişlerdi. Oyun yeri olan gayet geniş bir mahalde yukarıda yazdığımız şekilde sanatlarını icra ediyorlardı” (Sevengil, 1959: 11, 85).

Mustafa Hattî'nin verdiği ve önemli bir kısmı burada yer alan bilgiler ve devamında, izlenen operanın içeriğine ilişkin yeterince bilgi bulunmamaktadır. Hattî'den sonra Ahmed Resmî, Viyana (1757-58), Prusya (1763) ve Berlin (1887); Mustafa Rasih Paşa, Rusya (1793) ve Ahmed Azmi Efendi de Berlin Sefâretnamesi'nde (1796) opera hakkında bilgi vermiştir (Bk. Sevengil, 1959: 12-14). Bu eserlerde yer alan operanın, kavramsal ve betimsel bağlamda, kültürleşmenin ilk adımı olarak Osmanlı'ya girdiği görülür. İlk olarak Mehmed Çelebi'nin verdiği bilgiler, yaklaşık 120 yıl sonra Osmanlı operasında benzer bir şekilde temsil edilmeye çalışılmıştır. Çelebi'nin betimlemesinden 77 yıl sonra, Sultan III. Selim (1761-1808) 1797'de Topkapı Sarayı'nda bir opera temsilini seyretmişse de, III. Selim'in sır kâtibi Ahmed Efendi'nin verdiği bilgiler çerçevesinde, bahsedilen opera eserinin adı, konusu veya içeriği hakkında bir bilgi bulunmamaktadır. Ahmed Efendi'nin Avrupa müziği ve operaya ilişkin olumsuz eleştirileri, bu sahnelenen eserden bir gün sonraki ruznâme (günlük) de şöyle yer almıştır:

“Çarşamba günü Topkapı'ya inildi ve dün gece Topkapı'da Ağa yerinde opera adlı ecnebi [yabancı] oyunu gösteren Frenklerin [Avrupalıların] temâşa ettirdikleri [oynadıkları] çalgılı çengili [dansçılı] oyun ve konuşmaları ve dimağa [beyne] sıkıntılı ve nezle getiren is ve pasları ve taklitleri hazırlanıp söylenilerek eğlenildi” (Sevengil, 1959: 15-17).

III. Selim'in belki Batılılaşma ve yenilikçilik amacından dolayı, belki ilgiyle seyrettiği ve sır kâtibinin ise bir yabancılaşma içinde olumsuz olarak değerlendirdiği opera, bir Osmanlı Sultanı tarafından seyredilmiş ve Osmanlı'da sahnelenen –her ne kadar adı bilinmese de- ilk opera eseridir. Bu bağlamda, Mehmet Çelebi'nin sefâretnâmesinde -yanlış telaffuz edilse de- Osmanlı'ya önce kavram olarak giren opera (1720), 77 yıl sonra Avrupa

kültürleşmesinin bir parçası olarak somut olarak girmiş oluyor. 1797'de sarayda devlet erkânı tarafından seyredilen operadan yaklaşık 35 yıl sonra, opera saray dışında da seyredilecek şekilde yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu da diğer Avrupa müziği çalışmalarının yürütüldüğü kurum olan Muzikâ-i Hümayun'un gelişimi sonucu gerçekleşir. Bu kurum resmî olarak 1831'de kurulmuştur, ancak bu kurumun bir bölümü olan operanın temsiliyeti 1840'lı yılları bulmuştur.

Opera sanatına ilişkin bir diğer bilgi, 1839'da pâdişâh olan I. Abdülmecid'in (1823-1861) -Avrupalılar tarafından kurulan- Beyoğlu tiyatrolarında seyrettiği müzikli sahne sanatının Türk gençlerine de öğretilmesini Giuseppe Donizetti'den istemesi ve O'nun da bu isteği sağlamaya çalışmasıdır. Sultan Abdülmecid'in bu isteğinin 1848 yılında gerçekleştiği görülür ki, bu durumun tanığı, aynı yıl İstanbul'da Abdülmecid'in huzurunda bir konser vermiş olan ünlü kemancı Henry Vieuxtemps'tir. Vieuxtemps, Liège'de yayınlanmış anılarında, sarayda Bellini'nin *La Sonnambula* adlı operasından bir perdenin Muzikâ-i Hümayun'a mensup Türk gençleri tarafından sahnelendiğini, kendisinin de bu eseri seyrettiğini belirtmiştir (Sevengil, 1968: 3-4). *La Sonnambula* tarihsel olarak Osmanlı sarayında çalışılan ve bir perde de olsa temsil edildiği bilinen ilk opera eseri olmasının yanında, bir Avrupalı müzisyen tarafından olumsuz olarak eleştirilmiştir: Vieuxtemps, "Bu icranın kabalık derecesini tasavvura imkân yoktur, gülüncün gülüncüydü, anlatılamaz vesselâm!" diyerek eleştirmiş, ancak askeri bandonun Abdülmecid için bestelenen marşı iyi bir şekilde seslendirmesini de hayranlıkla karşılamıştır (Köseihal, 1939: 50).

Burada ortaya çıkan durum, çokkültürlü ve buna bağlı demokratik görünümde olması yanında, monarşi ile yönetilen bir devletin kültürleşme sürecini, patron olan pâdişâhın isteği üzerine yeterince olgunlaşmadan ortaya çıkarmasıdır. Monarşik bir devlette, başta ilgisini çeken konular olmak üzere her şeyin, patronun izni ve emirleri kapsamında yürütülmesine ilişkin özellikle tezkirelerde³ *sâhib* vb. kelimelerin de kullanıldığı birçok bilgi bulunmaktadır (Bk. İnalçık, 2005).

Böylece, Osmanlı'da pâdişâhların ilgisi ve emirleri çerçevesinde Avrupa sanatlarının uygulanması, Osmanlı'nın kendisini Avrupa ile aynı seviyede göstermesine ilişkin bir siyâsi çaba olarak da değerlendirilebilir. Dolayısıyla, III. Selim ile başlayıp devam eden Avrupalılaştırma sürecinin ilgi ve merak içinde, çoğunlukla taklit etme yoluyla olduğu görülür ki, *taklit* kelimesinin o dönemin gazete ilânlarında da yer almıştır (Bk. Sevengil, 1959: 97-105). Sarayda ilk opera eserini seslendirenler ise, 1828 yılından itibaren Donizetti tarafından Avrupa notası ve çalgıları ile marşlar ve

³ Tezkire, (Ar.). Divan şairlerinin hayatını ve şiirlerini genellikle subjektif bir bakış açısıyla değerlendiren eser (TDK. *Türkçe Sözlük*, 1998).

İtalyanca şarkılar öğretilerek, kültürleştirilmeye çalışılan ve aslında bandoyu oluşturan Türk müzisyenlerdir. Osmanlı'nın ilk Avrupa müziği topluluğu gibi ortaya çıkan ve belki bu ilgiyle her şeyi yapması beklenen bando, yine pâdişâhın isteği üzerine marşlar dışında, çeşitli operalardan ezgiler de çalmaya çalışmıştır.

Aslında yukarıda, pâdişâhın bire bir gördüğü ve beğendiği kendi kültürüne yabancı yeni bir müziksel kültürü, büyük bir merak içinde ve Avrupalılaştırma bağlamındaki devlet politikasının bir görünümü olarak uygulamaya çalıştığı görülür. Zaman içinde yerine oturan bu durumun ilk başta, amatörce bir çaba olduğu görülüyor. Aslında bu durum, Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşundaki, 'ulusalcı müzik yaratımı'na ilişkin kültürleşme çabasıyla da benzeşmektedir. Burada değişen sadece patrondur, ancak uygulamanın aynı olduğu görülür.

Bandonun sarayda opera sahnelemesine ilişkin çabasının yanı sıra, Osmanlı'da operanın gelişimi ve asıl temsiliyeti, pâdişâhın izni ve maddî desteği ile açılan özel tiyatrolar çerçevesinde olmuştur. Levantenler⁴ arasındaki ilk Avrupa müziği konserlerinin, Galata'da org ve koro müziği ile başladığı, Ermeni ve Rum Katolikler aracılığıyla da öteki zengin Hristiyanların konaklarına doğru yayıldığı ve operanın da bunları destekleyen Levantenler tarafından Beyoğlu'na getirildiği görülür (Köseihal, 1940: 116).

Osmanlı'da Avrupa sanatlarından tiyatro ile beraber aynı mekânlarda sahnelenen operalara gelenlerin ise, sıradan halk tabakasından değil, zengin Levantenlerden ve pâdişâh da dâhil, dâvet edilen yüksek Osmanlı kişilerinden oluştuğu görülür. Yâni bu dönemde kültürleşmenin, daha halk tabanına yayılmadığı ortaya çıkıyor.

Tiyatro ve opera temsillerinin saray dışındaki ilk mekânı, bir Venedikli olan M. Giustiniani'nin Beyoğlu'nda yaptırdığı (1839) ve dönemin pâdişâhı II. Mahmud (1785-1839) tarafından da desteklenen ilk özel tiyatro ve opera binası olan Fransız Tiyatrosu'dur. Özellikle Fransız komedi ve operet gruplarının bu tiyatroya özel olarak temsiller yaptığı görülür (Sevengil, 1968: 17).

Bu tiyatro ile içindeki oyunlar, Avrupalı sanatçılar ve izleyiciler, Osmanlı'daki Avrupa kültürleşmesinin çabasına hız kazandırmıştır. İçinde Avrupalıların olduğu ve bundan dolayı daha doğal bir şekilde süregelen kültürleşme durumu, belki sarayda yapılmaya çalışılan ve Vieuxtemps tarafından eleştirilen amatör opera gösterisinden daha önemli olarak değerlendirilebilir. Ancak, pâdişâhın bir taraftan Avrupa sanatlarını Avrupalılara uygulatırken, diğer taraftan da asıl Osmanlı vatandaşı olan

⁴ Levanten; Fr. Levantin. Yakın Doğuda yerleşmiş veya evlenerek soyu karışmış Avrupalı kimse (TDK. *Türkçe Sözlük*, 1998).

kendi sanatçılarında da uygulaması, kültürleşmeyi somutlaştırma çabası olarak görülebilir.

Fransız Tiyatrosu'ndan sonra, Gaetano Mele adlı bir İtalyan'ın Beyoğlu'nda asıl amacı opera olan bir tiyatro binası yaptırma talebine, II. Mahmud öldüğü yıl (1839) izin vermiştir. Bu tiyatronun ardından, aynı yıl yönetime geçen Sultan Abdülmecid'le birlikte -Osmanlı yönetiminin Avrupa yöntemlerine göre yapılması anlamına gelen-, Tanzimat Fermânı ilân edilmiştir. Yâni, Avrupa kültürü ve sanatının uygulanması yanında, artık siyâseti de uygulanmaya başlamış ve ardından, İstanbul'a gelen Bosko adlı bir İtalyan canbaz da (1840) içinde ücretli oyunlar sergilemek amacıyla, Beyoğlu'nda bir oyun alanı yaptırmak için (Sevengil, 1968: 18-19) yeni pâdişâhtan izin almıştır. Çoğu İtalyan olan Avrupa opera gruplarının İstanbul'a gelip Beyoğlu'ndaki sahnelerde gösterilere başlamasıyla, 1841'de (Kasım ayı) Bosko Tiyatrosu'nda operalar oynandığı ve sahnelenen ilk operanın İtalyan besteci Gaetano Donizetti'nin (1797-1848) *Belisario* (1836) adlı eseri olduğu görülür. Bu operanın Osmanlı'daki bir diğer önemi, librettosu Türkçeye çevrilen ve 1842'de basılıp satılan ilk opera olmasıdır ki, bu da kültürleşmeyi kendi dilinde yapıp daha fazla yayılmasını sağlamanın bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bosko Tiyatrosu'ndaki operaların 1842'ye kadar devam ettiği, daha sonra binanın Naum (Tütüncüoğlu Mihail Naum) adlı bir organizatör tarafından satın alındığı görülür. İstanbul'da en uzun süre tiyatro işletmeciliği yapan Naum'un, 1846 Beyoğlu yangınında binası yanana kadar, İtalya'dan her yıl opera getirterek burada sahnelediği görülür (Sevengil, 1962: 16).

Binayı aldıktan sonra 1844 yılı sonlarında tiyatroculuğa başlamış olan Naum'um İstanbul'a getirtmiş olduğu ilk opera, G. Donizetti'nin *Lucrezia Borgia* (1836) adlı eseridir. Naum Tiyatrosu'nda oynanan ikinci opera, İtalyan besteci Gioacchino Rossini'nin (1762-1868) 1845 Ocak ayı içinde sahnelenen *Sevil Berberi* (Il barbiere di Siviglia, 1816) ve üçüncü opera ise, 1845 Ocak ayının son günlerinde sahnelenen, G. Donizetti'nin *Parisina* (1833) adlı eseridir. Bunlardan sonra sırası ile Rossini'nin *Hırsız Saksâğan* (La Gazza Ladra, 1817) ve *Corradino* (Corradino o sia Matilde Di Chabrand, 1833) adlı operaları sahnelenmiştir (Sevengil, 1959: 25-26).

1846'da yanan tiyatro binası yerine yenisini yaptırmak için, içinde pâdişâh locasının da bulunduğunu göstererek devletten yardım isteyen ve altmış bin kuruş yardım alan Naum, 4 Ekim 1848'de, İtalyan besteci Giuseppe Verdi'nin (1813-1901) *Macbeth* (1847) operasının sahnelenmesiyle, Galatasaray'daki binasında yeni bir döneme başlamıştır. Çünkü bu defa, 1839-1846 yılları arasında İstanbul'da turne olarak sahnelenen operalar yerine, Lanzoni (tiyatro müdürü), Guatelli⁵ (orkestra

⁵ Callisto Guatelli (1820-1899), ikinci Naum Tiyatrosu'nda orkestra şefi idi, 1856'da Muzika-i Hümâyün orkestrasının şefi oldu. 1856'da Sultan Abdülmecid'e ithaf ettiği *Mecidiye Marşı*'nı,

şefi), Lenotti (koro şefi), Noci (sahne amiri), Merlo (dekoratör) ve yirmi üç korist gibi İtalyanlardan oluşan kadrolu yerleşik bir opera ortaya koymuş olduğu görülür (Sevengil, 1959: 28-29). Yâni opera, Osmanlı'da artık yerleşik olarak temsil edilmeye başlamıştır. Dolayısıyla, bu da kültürleşmenin yerleşmesi anlamında önemlidir.

Az sayıda Fransız ve çoğu İtalyan olan Romantik dönem opera eserleri Osmanlı'da sahnelenmeye devam ederken -şâir Abdülhak Hamid Tarhan'ın babası- tarihçi Hayrullah Efendi (1820-1866), 1842'de *Hikâye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşeni*⁶ (İbrahim Paşa ile İbrahim Gülşeni'nin Hikâyesi) adıyla Osmanlı'nın ilk librettosunu yazarak, bir kültürleşme örneğini ortaya çıkarmış, ancak bu eser bestelenmemiştir (Sevengil, 1959: 66). Hayrullah Efendi'nin metnin birçok yerine, belki *aria* (arya) veya *reçitativo* (reçitatif) olarak söylenmek üzere, *gazeller* koyduğu ve müziğin nasıl olması gerektiğini yazdığı görülmektedir (Altar, 1989: 267). *Gazel* koymasından dolayı, operayı kendi kültürüne uyarlamaya (adaptation) çalıştığı, yâni kültürleşmeyi içselleştirip, dönüştürdüğü görülür.

Bu arada, o dönemdeki en eski tarihli ilanda (İlânnâme-i Tiyatro-yu Naum), ikinci Naum Tiyatrosu'nun 1849-1850 sezonunun yoğun opera faaliyeti içinde olduğu ve altı opera sahneleneceği görülüyor ki bunlar: Verdi'nin *Giovanna d'Arco* ve *I due Foscari*, Bellini'nin *Norma*, Donizetti'nin *Don Pasquale* ve *Maria di Rohan* ve Federico Ricci'nin *Corrado d'Altamura* operalarıdır (Sevengil, 1959: 29-30). Bir sezonda yukarıda sayılan altı operanın sahnelenmesi o dönem şartları düşünüldüğünde şaşırtıcıdır ki, günümüzde bile bir sezonda ancak iki opera sahnelenmektedir. Bu kadar fazla operanın bir sezonda sahnelenmesi, opera sanatının çok ilgi gördüğünü, ancak diğer taraftan Naum'un opera çeşitliliğiyle kapitalist bir yaklaşım izlediğini düşündürür. Ekonomik bağlamda bakıldığında, operaya girişin -eski Avusturya para birimiyle- 3 Riyal olduğu, koltuk ücretlerinin ise duruma göre 28 ve 35 Riyal arasında değiştiği görülür.

Ayrıca yukarıda belirtilen ve Osmanlı dilinde yazılan 1849-1850 opera sezonu ilânında, sanatçılar için kullanılan ve etnomüzikolojik kavramlaştırma bakımından önemli olan ünvanlar da, hem kültürleşmenin uyarlanması hem de devletin egemenliğinin bir göstergesi olarak düşünülebilir:

Bu ilânda, cinsiyet ayırmadan opera şarkıcıları için *hânende*, oyuncu anlamında *bazende*, baş şarkıcı için *başhânende*, ikinci şarkıcı için *ikinci hânende*, yan roldeki şarkıcı için *başhânende muavini*, baş oyuncu için

1875'te ise Sultan Abdülaziz'e ithaf ettiği *Marş-ı Sultanî*'yi bestelemiştir. Bu eserin beğenilmesi üzerine paşalığa yükseltilmiştir. Müzikâ-i Hümâyun'da birçok öğrenci yetiştirmiştir.

⁶ Bu metin için bk. Hayrullah Efendi. (1964). *Hikâye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşeni*. haz. Aytekin Yaşar. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.

başmukallid (baş taklitçi), orkestra şefi için *sersâzendegân* (başçalgıcı) gibi Osmanlı geleneksel sanatlarına özgü ünvanlar kullanılmış, bunun yanında, teknik kadro için de dekoratör anlamında *ressam-ı tiyatro* (tiyatronun ressamı) ve müdür için *müdür-i muzika*⁷ (orkestra müdürü) ünvanları yer almıştır. Naum operalarında yukarıdaki ünvanlarla yer alan oyuncuların sayısı altısı kadın, sekizi erkek olmak üzere on dört; koro, sekizi kadın, on altısı erkek olmak üzere yirmi dört kişiliktir. Kırk beş kişiden oluşan orkestranın şefi Vincenzo Morgani ve operanın dekoratörü Rafaele Merlo'dur. Bunlardan başka çeşitli hizmetler için de yirmi beş kişi olduğu görüldüğünde toplamda sanatçı olarak seksen üç, teknik olarak da yirmi altı kişilik kadro olduğu görülür (Sevengil, 1959: 78-79). Bu da kendi ilgileri derecesinde ve patronaj bağlamında, I. Abdülmecid ve I. Abdülaziz'in (1830-1876) devlet desteği verdiği Naum Tiyatrosu'nun, 1870'te yanıp sonlanana kadar, Osmanlı'da yaklaşık otuz yıl, tam bir profesyonellik içinde opera sanatını temsil ettiğinin göstergesidir. Genellikle üst kültüre hitap etse de operanın kültürel olarak yayılmasında, temel olarak Naum Tiyatrosu'nun öne çıktığı görülür.

Osmanlı'da Saray dışındaki opera temsilleri, Naum Tiyatrosu'nda gelişmiş, bunun yanında Fransız akrobat Soulié tarafından yaptırılan (1860), 1866'da İtalyan Razi tarafından kiralanarak Tiyatro-yu Osmanî adıyla işletilen ve 1870'ten itibaren Güllü Agop olarak anılan Agop Vartanyan'ın yönettiği Gedikpaşa Tiyatrosu'nda devam etmiştir (Bk. Sevengil, 1968: 53-111). Yine Avrupa tiyatro ve operalarının sahnelenmesi yanında, Gedikpaşa Osmanlı Tiyatrosu, ilk Türkçe (Osmanlıca) operetlerin⁸ sahnelenmiş olması (And, 1971: 81) ve kültürleşmenin kendi dilinde üretilip yayılması ve somutlaştırılması açısından önemlidir. Sultan Abdülaziz, Gedikpaşa Osmanlı Tiyatrosu'ndaki operet temsillerinin iznini onaylamış, ancak Naum Tiyatrosu dönemindeki hareketin geliştirilmesine pek desteği olmamıştır. Bu da Abdülaziz'in o dönemdeki siyasi durumu ve operaya olan ilgisine göre şekillenir. Bu arada, piyano çalabilen, beste yapan ve şehzâdelik döneminde babası Abdülaziz ile operalar seyreden ancak sadece 93 gün tahtta kalan V. Murad'ın (1840-1905), opera sürecine etkisi olmamıştır. Ancak daha sonraki pâdişâh II. Abdülhamid'in (1842-1908) operaya olan ilgisi sayesinde, Yıldız Sarayı'na yaptırdığı tiyatro sahnesi, İtalyan operası için daha elverişli olmuş, yıllar sonra opera tekrar saraya girerek kadrolu İtalyan sanatçılarla temsil edilmiştir.

⁷ İtalyanca *müzik* anlamına gelen *muzika* kelimesinin, günümüze kadar bando, orkestra ve müzik topluluğu anlamında, yanlış bir şekilde kullanıldığı görülür.

⁸ İtalyanca *operetta* olarak adlandırılan operet, 19. Yüzyılın sonunda toplumsal ve ekonomik değişimlerin sonucu olarak ciddi operaya (opera seria) göre, daha hafif konular işleyen ve daha kısa sürede sahnelenen bir tür olarak Viyana'da ortaya çıkmıştır (Crittenden, 2000: 1-12). Türk opereti olarak anılan form ise, Avrupa operetinden çok, bir müzikli tiyatro görünümündedir.

Saray operasının kadrosu ise, aslında Beyoğlu'na uğrayan İtalyan opera gruplarından birindeki Salvatore Stravolo ve ailesinden oluşmuştur. 8 Kasım 1898'de Muzikâi Hümâyun'a alınmış ve iki yıl sonra yüzbaşı olarak sarayda opera kurmakla görevlendirilmiş olan Stravolo, başta oğlu Arturo olmak üzere, altı erkek ve üç bayan solist kadrosunu Çampi ailesinden oluşturmuştur (Sevengil, 1962: 122-128). Koro, aksesuar ve mizansen işlerini Türklerin yaptığı operada, Guatelli Paşa şefliğindeki İtalyan, Alman, Fransız, Ermeni ve Türk müzisyenlerden oluşan Muzikâ-i Hümâyun orkestrası kullanılmıştır (Gazimihal, 1955: 105-107). Operada Türk şarkıcı yetişememesine rağmen, belki çalgıcılıkta daha yetenekli olan Türklerin orkestrada yer alması kültürleşmenin uygulanabildiğini gösterir. Bununla birlikte, Mehmed Çelebi ve diğer sefirlerin Avrupa operalarına dâir verdiği bilgilere benzer olarak kurulan Yıldız Sarayı Operasının amacı, eğlencenin yanında, siyâsi bir bağlamda kültürleşmeyi sürdürerek, başlangıçta olduğu gibi Avrupa ile aynı seviyede olma çabası olarak değerlendirilebilir.

Başlıca eserlerin *La Traviata*, *Il Travatore*, *Palyaço* (I Pagliacci), *Rigoletto*, *La Sonnambula*, *Maskeli Balo* (Un balo in maschera), *La fille du régiment*, *Les cloches de Corneville*, *Fra Diavolo*, *La Mascotte*, *Le coeur et la main*, *Le Voyage en Chine* olduğu saraydaki operaların, yine saray mensupları ve üst düzey davetliler huzurunda sahnelendiği görülür ve bütün temsillerin hazırlanmasının pâdişâh irâdesine bağlı olarak, emir gelir gelmez ve bazen provaya bile zaman olmadan hazırlanması (Gazimihal 1955: 107), patronajın önemini bir kez daha ortaya koyar.

Saray operası ve Gedikpaşa Osmanlı Tiyatrosunun varlığı sürerken, devlet destekli olarak Milano'da eğitim alan Osmanlı'nın ilk çoksesli müzik bestecisi Dikran Çuhacıyan (1840-1898), Osmanlı'daki ilk opera ve -daha çok da- operet bestecisi olmuştur. 1868'de Naum Tiyatrosu'nda sahneye koyduğu ilk operası *Arsas*'ın (II. Arşak veya Olimpia), amatör gençler tarafından İtalyanca oynandığı görülür. *Arif'in Hilesi* adıyla bestelediği Türkçe operet (komik opera) ise, 1872'de Gedikpaşa Osmanlı Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir (Köseihal, 1939: 124; Sevengil, 1968: 267; Sözer, 1986: 175). Çuhacıyan'ın eserlerinin yanı sıra, librettosunu⁹ Ahmet Mithat Efendi'nin (1844-1912) yazdığı ve aynı zamanda lavtacısı olan Hristo Efendi (Hristâki Kiryazis)'nin (?-1914) bestelediği ve 1884'te sahnelenen *Zeybekler* opereti de librettisti Türk olan ilk operettir. Metni Osman Nûri ve M. Muslihiddin tarafından yazılıp Muzika-i Hümâyun subaylarından kemancı Haydar Bey'in (1846-1904) bestelediği, Macar Tevfik Bey'in (1850-1941) çokseslendirdiği ve 1886'da sahnelenen *Pembe Kız* opereti ise metin yazarı ve bestecisi Türk olan ilk operettir (Bk. Ünlü 1996). Libretto yazarı ve bestecisi Türk ilk opera olarak anılan ve librettosu Abdülhâk Hamid'in

⁹ İtalyanca bir kelime olan *libretto*, opera, operet ve bale gibi eserlerin metnine verilen isimdir. Libretto yazarına da *librettist* denilir.

(1852-1837) *Tezer* adlı romanından esinlenerek oluşturulan ilk Türkçe metinli opera da İsmail Zühdü Bey (1876-1924) tarafından bestelenmeye çalışılmış ama yarım kalmıştır. Kösemihâl'in (1939: 121) *milli san'at* olarak adlandırdığı bu operetler, zaten benzer kültürleşme amacı olan Türkiye Cumhuriyet'inin ilk yıllarına kadar, Muhlis Sabahattin (1889-1947), Cemâl Reşid Rey (1904-1985) ve Ferid Alnar'ın eserleriyle daha çok alt ve orta sınıfa hitap eden bir popüler bir sanat olarak devam etmiştir (Bk. Ali, 1996; Okyay, 1999; Taranç, 2005).

Yukarıda sayılan ve Osmanlı'nın yazar ve bestecileri tarafından ortaya çıkarılan eserler, operaya göre daha küçük boyutta da olsa, operanın yeniden üretilmesi ve kültürleşmenin Osmanlı'ya özgü ürünleri olarak ortaya çıkar ki, bu da kültürleşmenin yayılıp üretime dönüştüğünün bir göstergesidir. Ancak operetler bestelenmesi, bestecilerin müziksel alt yapısının opera besteleyecek düzeyde olmamasını, opera bestelense bile sahneleyecek teknik ve ekonomik alt yapıya sahip olunmamasını ve operetlerin, dil, konu ve anlaşılabilirlik açısından halka daha fazla hitap edebilmesini gösterir. Bestecilik bağlamında değerlendirildiğinde, bu operetlerin çoğu tek sesli (monofonik) ve Osmanlı sanat müziği tınlarına sahiptir. Böylece, Fransız Tiyatrosu'ndan Yıldız Sarayı Tiyatrosu'na kadar üst düzey kişilere hitap eden opera yerine, Gedikpaşa Osmanlı Tiyatrosu'ndan itibaren halka hitap eden operetler ortaya çıkmıştır.

Daha sonra, özellikle operetler oynamak için, Küçük Benliyan olarak da anılan aktör ve yönetmen Arşak Haçaduryan (1865-1923) tarafından Millî Osmanlı Operet Kumpanyası kurulmuştur (1910). Günümüzdeki birçok özel tiyatro gibi sabit bir mekân olmadığı görülen Millî Osmanlı Operet Kumpanyası, ilk olarak 1910'da Beyoğlu'ndaki Odeon Tiyatrosu'nda Çuhacıyan'ın *Leblebici Horhor* (1875) adlı eserini sahneleyerek faaliyetlerine başlamış ve eser yetmiş kez oynanmıştır. Çoğunlukla, o dönemde en ön plandaki besteci Çuhacıyan'ın eserlerinin sahnelendiği Millî Osmanlı Operet Kumpanyası 1923 yılına, Küçük Benliyan'ın ölümüne kadar çalışmalarına devam etmiştir (Sevengil, 1968: 266-269). Aslında Türk, Rum ve Ermenilerden oluşan Osmanlı sanatçılarının birlikte ortaya koyduğu operetler, Avrupa kültürleşmesinin, Osmanlı'ya özgü çokkültürlü göstergesidir. Bunun yanında, tiyatro ve operaya dâir bütün resmî imtiyazı elinde bulunduran ve Beyoğlu'nda daha çok üst düzey ve zengin belirli bir sınıfa hitap eden Naum Tiyatrosu'nun ardından, Beyoğlu dışına yayılan ve ulusal operetlerin sahnelendiği birçok tiyatronun ortaya çıkması, kültürleşmenin halk tabanına yayılmasını sağlamıştır (Bk. Kösemihal, 1939: 120-121).

Osmanlı stili operetlerin yanında, özellikle sözlü müzik özelliği taşıması bakımından opera formundan etkilenerek oluşturulduğu görülen iki müzik formu kültürleşmenin göstergesi açısından önemlidir. Tarihsel sıraya

göre bunlardan birincisi Yeni Şarkı anlamındaki *Şarkı-i Cedîd*'dir. Osmanlı sanat müziğindeki geleneksel şarkıya eş olarak ortaya çıkan ve sözleri Osmanlıca olan *Şarkı-i Cedîd*, bir opera aryası ve daha özelde müziksel olarak bir Alman şarkı türü *lied* gibi düşünülebilir. Bu yeni form, Muzika-i Hümayun'un kurucusu Giuseppe Donizetti'nin 1850'lerde besteleyip I. Abdülmecid'e ve annesine ithaf ettiği iki örnekle ortaya çıkmıştır: Birincisi, *Şarkı-i Cedîd der sitâyiş-i Hazret-i Sultan Abdülmecîd*, diğeri ise *Şarkı-i Cedîd der vasf-ı Hazret-i Valide-i Sultan Abdülmecîd Hân* olarak adlandırılan ve notaları basılan eserler, vokal (insan sesi) için piyano eşlikli şarkılardır. Aynı adla anılmasa da, *Şarkı-i Duaiye* gibi yeniliğe dâir benzer şarkıların ve düzenlemelerin olduğu görülür (Aracı, 2006: 133-134). Bunun yanı sıra, kültürleşmede karşılıklı bir durum olduğu için, Osmanlı'daki Avrupalı müzisyenlerin kültürleşmeyi sağlarken, bunu daha kolay sağlayacak yaratımlarda bulunduğu ve bir taraftan onların da kültürleştiği görülüyor. Avrupalı müzisyenlerin pâdişâhın beğenisine hitap edecek şekilde oluşturdukları 'yeni şarkı'ların yanında, *Şarkı-i Cedîd*'in daha geniş çalgı ve ses topluluğu ile temsil edildiği Fasl-ı Cedîd (Yeni Fasil) ise, Türk müzisyenlerin öncülüğünde çokseslendirilmiş şarkılar bütünüünün karma orkestra ve koro ile seslendirilmesinden oluşmuştur.

Yâni, Osmanlı sanat müziği bestecilerinin ürünü olan ve farklı formdaki makamsal eserlerin geleneksel çalgılarla kendine özgü bir yorumlama özelliğiyle ortaya çıktığı Fasl-ı Atik'e (Eski Fasil) eş olarak, Osmanlı geleneksel müzik çalgılarıyla Avrupa çalgılarının bir opera orkestrası gibi geleneksel eserleri yorumlaması, Fasl-ı Cedîd olarak ortaya çıkmıştır.

Fasl-ı Cedîd hakkında "Bir fantezi mahsulüydü" diyerek söze giren Gazimihal'in (1955: 101-103) verdiği bilgiler çerçevesinde, Sântûri Miralay Hilmi Bey¹⁰, Binbaşı Pazı Osman Bey ve başçı Binbaşı Fâik Bey'in öncülüğünde kurulan ve Osman ve Faik Beylerin müzik düzenlemelerini yaptığı Fasl-ı Cedîd; ud, keman, lavta, flüt, trombon, gitara, mandolin, ney, viyolonsel ve vurmali çalgılardan dümbelek [darbuka] kastanyet ve zil'den oluşan bir orkestra ile Zeki Üngör'ün de içinde olduğu küçük yaştaki hânendelerden oluşmuştur. Fasl-ı Cedîd'in armonilenmiş şarkılarla sarayda, saray dışında pâdişâh tarafından gönderilen düğünlerde ve özellikle de dönemin Mısır Valisi'nin (Hidiv) yalısında sahne aldığı ve dolayısıyla üst düzey kişilerin düğünleri dışında, halkla temasının olmadığı görülür.

Mes'ud Cemil Bey (1902-1963), Fasl-ı Cedîd'i eleştirel olarak söyle betimlemiştir:

¹⁰ Sântûri Miralay Hilmi Bey, İstiklâl Marşı'nın bestecisi Osman Zeki Üngör'ün de dedesidir (Gazimihal, 1955: 101).

[...] *Fasl-ı Cedîd, başı insan, kulakları tavşan, ayakları ceylan doğup bir müddet yaşadıkdan sonra ölen hilkat garibeleri*¹¹ gibi, o zamanlar ortaya çıkmıştı. Kadrosu aşağı yukarı şöyle idi: Heyeti bir orkestra gibi deynekle idâre eden bir şef, birkaç ney, kemanlar, udlar, bir viyolonsel, birkaç gitara [kitara] iki kanun, 3-4 mandolin, bir flüt, iki lavta, bas partisini çalan bir trombon ve bir düzineden fazla hânende [...]. *Fasl-ı Cedîd, acaib ve melez bir kadro ile armonize edilmiş olarak Garp [Batı] tonalitelerine yakın makamlardan mürekkep [oluşan] bir repertuvara sahipti. Bu tarihlerde pek fazla da sevilmemişti*¹² (Cemil 1947, Özalp 2000/I: 231 içinde).

Yukarıda verilen bilgiler değerlendirildiğinde Fasl-ı Cedîd, opera korusu ve orkestrasının, Osmanlı'nın kendi kültürüyle betimsel olarak yeniden üretimi ve içselleştirilmesidir. Bunlara ek olarak, saray dışında, kurumsal olmayan, ancak yine pâdişâhların izni ile kurulan kahvehâne, meyhâne, baloz ve café gibi eğlence mekânlarında da müziksel bağlamda zaman içinde değişim görülmüştür. Eskiden Osmanlı sanat müziği ve âşık halk müziği seslendirilen bu mekânlarda, yine sözlü müzik kültürüne ait Avrupa şarkıları seslendirilmeye başlamıştır. Bu değişimi gözlemlemiş olan yazar Osman Cemal Kaygılı (1890-1945), kahvehânelerde başlangıç olarak bir Alafranga (Avrupa stili) marş çalındığını, sonra polka gibi bir eser, Nihâvend makamında Alafranga'ya yakın hareketli şarkılar ve kantolar seslendirildiğini belirtmiştir (Işın, 1994: 242 ve 2001: 287-289). Bunlar da, operetin yanı sıra, operadan kaynaklanan müziksel kültürleşmenin halk tabanındaki temsiliyetidir.

Sonuç

Osmanlı'da yenileşmenin bir siyâsi amacı olarak ortaya çıkan Avrupalılaştırma ve buna bağlı Avrupa kültürleşmesi içinde doğal olarak Avrupa müziği de yer almıştır. Avrupa sanat müziğinin resmî olarak kurumlaşmasından önce (1826-31), ilk defa operanın, yazılı kaynaklarla Osmanlı'ya giren Avrupa sanat müziği formu olduğu görülür. Dolayısıyla opera, 1720'den itibaren kavramsal ve betimsel olarak da olsa, Osmanlı'daki müziksel kültürleşmenin ilk aracı olarak sefâretnâmelerde ortaya çıkmıştır. 1797'de ilki olmak üzere 1840'lardan itibaren, temelde beş pâdişâhın (III. Selim, II. Mahmud, I. Abdülmecid, I. Abdülaziz, ve II. Abdülhamid) ilgisi ve desteği ile saray tiyatrosu ve özel tiyatrolar kapsamında - sefâretnâmelerdeki gibi- yaklaşık yüz yirmi altı yıl süregelmiştir. Müziksel

¹¹ “Doğuştan tuhaf” anlamında kullanılan bir deyim.

¹² Mes'ud Cemil Bey, Fasl-ı Cedîd'e yaptığı eleştiriye rağmen, kendisi de İstanbul Radyosu'nun ilk kuruluşundan itibaren (1925) Avrupa koro müziği stilini örnek alarak oluşturduğu Klasik Koro anlayışıyla, Türkiye'deki Klasik Türk Müziği Korolarının öncüsü olarak, Osmanlı fasıl (Fasl-ı Atik) geleneğinin yok oluşunu temsil etmiştir (Bk. Özalp 2000/I: 228-230).

kültürleşmenin bir parçası olan opera yoluyla, müziksel kültürleşmenin temsiliyeti olarak da üç form ortaya çıkmıştır. Türk opereti, Şarkı-i Cedîd ve Fasl-ı Cedîd olarak kavramlaştırılan bu formlar, aynı zamanda kültürleşmenin içselleştirilip üretime dönüştürülmüş somut göstergeleridir. Ancak, operadan türeyen formlardan Şarkı-i Cedîd ve Fasl-ı Cedîd'in opera gibi sadece üst kültürde, yaratımı ve sunumu ekonomik bağlamda daha kolay olan Osmanlı opereti ise alt kültür olan halk tabanında da temsil edilmiştir. Bununla birlikte, Avrupa kültürleşmesinin bir parçası olan müziksel kültürleşmenin saray dışında kahvehâne ve café gibi mekânlarda *tango* ve *kanto* gibi şarkılarla temsil edildiği görülür. Etnomüzikoloji ve kültürel çalışmalar alanında ve kültürleşme kavramı çerçevesinde disiplinler olarak incelenen operanın, yıllar içinde belirli aşamalarla Osmanlı'da müziksel kültürleşmeyi sağladığı ve Osmanlı'nın çokkültürlüğünü genişlettiği görülür. Böylece, yeniliğe ve kültürleşmeye dâir süreç, Nizam-ı Cedîd'le başlayıp üst kültürde Şarkı-i Cedîd ve Fasl-ı Cedîd'le, alt kültürde ise kantoyla sona devam etmiştir. Bunların yansması, Osmanlı'yla sınırlı kalmamış Türkiye Cumhuriyeti'nde de devam etmektedir. Osmanlı'nın son yıllarında ve Cumhuriyet dönemindeki bestecilerinin yarattığı, Türkçe sözlü ve piyano eşlikli şarkılar da ulusalcı şarkılar olarak birer özgün Şarkı-i Cedîd örneğidir ki yine bu da belirli bir seviyedeki dinleyiciye hitap eder. Avrupalılaştırmanın, özgün olmayan bir taklit yoluyla devamı olan Fasl-ı Cedîd ise, belki tınısal olarak biraz gelişmiş bir şekilde, günümüzde TRT müzisyenleri tarafından devam ettirilmektedir. Ulusalcı operet ise, birçok operet olmasına rağmen, popülerlik bağlamında özellikle Cemâl Reşid Rey'in *Lüküs Hayat* opereti ile devam eder.

KAYNAKLAR

- Ali, Filiz. (1996). *Cemal Reşit Rey: Unutulmaz Marşın Bestecisi*. Ankara: Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- And, Metin. (1971). Eski İstanbul'da Fransız Sahnesi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (2), 77-102. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1183/13679.pdf> (E.T: 05.10.2010).
- Altar, C. Memduh. (1989). *Opera Tarihi*. Cilt: IV. İstanbul : Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aracı, Emre. (2006). *Donizetti Paşa: Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Crittenden, Camille. (2000). *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture*. New York: Cambridge University Press.
- Gazimihal M. Ragıp. (1955). *Türk Askerî Müzikaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.

- Hayrullah Efendi. (1964). *Hikâye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşenî*. haz. AYTEKİN YAŞAR. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Işın, Ekrem. (1994). Kahvehaneler. *DBİA*, C. 4, s. 386-392. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Işın, Ekrem. (2001). *İstanbul'da Gündelik Hayat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnalçık, Halil. (2003). *Şâir ve Patron*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Keil, Charles, Robertson, Carol E., Seeger, Anthony, Becker, A. L., and Becker, Judith. (1984). Responses to Feld and Roseman. *Ethnomusicology*, Vol. 28, (3), p. 446-466. <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/851234.pdf> (E.T: 24.05.2010).
- Kösemihal, M. Ragıp (1939). *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri*. Cilt I. İstanbul: Nümune Matbaası.
- Kutluk, Fırat. (1997). *Müzik ve Politika*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- List, George. (1964). Acculturation and Musical Tradition. *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 16, p. 18-21. <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/835061.pdf?acceptTC=true> (E.T: 30/06/2011).
- Mattlehard, Armand ve Neveu, Erik. (2007). *Kültürel İncelemelere Giriş*. çev. Hüsni Dilli. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Merriam, Alan. P. (1977). Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical-Theoretical Perspective. *Ethnomusicology*, Vol. 21, (2), p. 189-204. <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/850943.pdf> (E.T: 14.10.2010).
- Okyay, Erdoğan. (1999). *Ferid Alnar: Longa'dan Konçertoya*. Ankara: Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Okumuş, Ejder. (Mart, 2005). III. Selim Dönemi Yenileşme Çalışmaları. *Kamu Hukuku Arşivi (KHUKA)*, 8, (2), s. 20-24. http://www.akader.info/KHUKA/2005_mart/20-24.pdf (E.T: 24.06.2010)
- Özalp, M. Nazmi. (2000). *Türk Müsîkîsi Tarihi I*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Rice, Timoty. (1987). Toward the Remodeling of Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, Vol. 31, No. 3, pp. 469-488. <https://mywebpace.wisc.edu/fschenker/garland.ethno/2%20Ethno%20theory%20and%20method/Rice%20-%20Toward%20the%20Remodeling%20of%20Ethnomusicology.pdf> (E.T: 14.10.2010).
- Sevengil, R. Ahmet. (1959). *Opera San'atı İle İlk Temaslarımız*. İstanbul : Maarif Basımevi.
- Sevengil, R. Ahmet. (1962). *Saray Tiyatrosu*. İstanbul : Milli Eğitim Basımevi.

- Sevengil, R. Ahmet. (1968). *Tanzimat Tiyatrosu*. İstanbul : Milli Eğitim Basımevi.
- Shelemay, Kay Kaufman. (1980). Historical Ethnomusicology": Reconstructing Falasha Liturgical History. *Ethnomusicology*, Vol. 24, (2), p. 233-258. <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/851114.pdf> (E.T: 14.10.2010).
- Taraç, Berrak. (2005). *Operet Kralının Gizli Dünyası: Muhlis Sabahatin 1889-1947*. İzmir: Kendi Yayını.
- TDK. (1998). *Türkçe Sözlük*. Ankara: TDK Yayınları.
- Turhan, Mümtaz. (1994). *Kültür Değişmeleri*. İstanbul: İFAV Yayınları.
- Ünlü, Cemal (1996). *Bir Operetti Yaşamak (Geçmişten Günümüze Türk Müziği Alafranga)*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Vandal, Albert and François Ollier Nointel, Charles. (2010). *L'odyssée D'un Ambassadeur: Les Voyages Du Marquis De Nointel (1670-1680)*. South Carolina: Nabu Press.
- Yalçınkaya, M. Alaaddin. (1996). Osmanlı Zihniyetindeki Değişimin Göstergesi Olarak Sefaretnamelerin Kaynak Defteri. *OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)*, (7), s. 313-338. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/19/912/11379.pdf>, (E.T: 25.06.2011).
- Yener, Faruk. (t.y.). *Türkler ve Opera Sanatı*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.