

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**MÜSAHİPZADE CELAL EFENDİ’NİN
“İSTANBUL EFENDİSİ” OPERETİ ÖZELİNDE
OSMANLI’DA OPERETİN GELİŞİMİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ahmet ÜNLÜ

**Enstitü Anabilim Dalı : Temel Bilimler Anasanat Dalı
Enstitü Bilim Dalı : Müzik Bilimleri**

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nilgün Sazak

MAYIS - 2017

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÖNSÖZ

Türk Müziği tarihî süreçlerinde yer alan ve Osmanlı'nın modernleşme sürecini izlemek için kabul ettirilen süreçte kabul görmüş olan Oryantalizm kavramı XIX. ve XX. yüzyıllarda Avrupa'da alternatif olarak kısa ve belirli bir dönem süresince moda olmuş bir kavram olarak kabul edilmiştir. Avrupa'daki bu kavramın Osmanlı'daki karşılığı ise farklı olarak kabul edilmiştir. Avrupa'daki bu kavramın Osmanlı'daki karşılığı ise farklı olarak kabul edilmiştir. Avrupa'daki bu kavramın Osmanlı'daki karşılığı ise farklı olarak kabul edilmiştir.

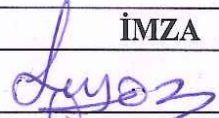
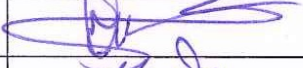
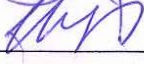
**MÜSAHİPZADE CELAL EFENDİ'NİN
“İSTANBUL EFENDİSİ” OPERETİ ÖZELİNDE
OSMANLI'DA OPERETİN GELİŞİMİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ahmet ÜNLÜ

**Enstitü Anabilim Dalı : Temel Bilimler Anasanat Dalı
Enstitü Bilim Dalı : Müzik Bilimleri**

“Bu tez 14/04/2017 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİÜYESİ	KANAATI	İMZA
Prof. Hatice Selen Tekin	BAŞARILI	
Prof. Dr. Nilgün Sazak	BAŞARILI	
Yrd. Doç. Elif S. Pülcer Kılıçer	BAŞARILI	

ÖNSÖZ

Türk Müziği tarihi içerisinde yer alan ve Osmanlı'nın modernleşme dönemi olarak kabul ettiğimiz dönemde kabul görmüş olan Operet formu Avrupa'da XIV. ve XV. yüzyıllarda Operaya alternatif olarak kısa ve belirli bir olayın sahnelendiği rondo formuna benzeyen bir özel yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Avrupa'daki bu akım devam ederken Osmanlı İmparatorluğu'nun müzik yaşamında bu formu yeni örnekleriyle birlikte XVI. yüzyılda başlamıştır. Fakat o dönemde sadece İstanbul ve çevresinde yaygınlık bulan bu form, hala Türk Makam Müziği etkisinden kurtulamamış İstanbul halkı için uygun hale getirilmiş, makamsal melodiler esas olarak alınmış ve Avrupa'daki form anlayışının tam aksine eğlenceli bir form halini almıştır. Bu gün elimizdeki örnekler baktığımızda formâl açıdan hiçbir benzerlik göstermemektedir. Günümüzde yaptığımız çalışmalardan da edindiğimiz bilgilere göre yazılan operetlerin sağlıklı olarak notasını elde etmemiz mümkün olmamaktadır.

Bu çalışmamda emeği geçen danışmanım sayın Prof. Dr. Nilgün Sazak'a, Tez jürimde bulunan ve makamsal analizleri yapmamda yardımlarını benden esirgemeyen sayın Prof. Hatice Selen Tekin'e ve sayın Arş. Gör. Özge Zeybek'e yine tez jürimde bulunan ve kütüphanesi bana açan sayın Yrd. Doç. Elif Sanem Güleç'e ve ellerinde bulunan operet notalarını benimle paylaştığı için İstanbul Şehir Tiyatroları Kütüphanesi'ne teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca çalışmamın konu seçiminden tezin son aşamasına kadar hem elinde bulunan kaynaklar bakımından hemde engin tecrübelerini paylaşması bakımından yaptığı katkılar için sayın Öğr. Gör. Emel Demirgen'e kucak dolusu teşekkür ederim.

Ahmet Ünlü

Sakarya 2017

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	ii
SUMMARY.....	iii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1:	5
OSMANLI'DAN CUMHURİYETE OPERET VE GELİŞİMİ	5
1.1. Osmanlı İmparatorluğu' da Modernleşme Hareketleri	5
1.2. Osmanlıdan Günümüze Operet ve Besteciler.....	7
1.3. Cumhuriyet Dönemi Operetleri ve Gelişim Süreci.....	9
BÖLÜM 2:	12
MUSAHİPADE CELAL EFENFİ VE ESERLERİ	12
BULGULAR VE YORUM	15
SONUÇ	32
KAYNAKÇA	39
EKLER	41
ÖZGEÇMİŞ	70

TezinBaşlığı: MÜSAHİPZADE CELAL EFENDİ’NİN “İSTANBUL EFENDİSİ” OPERETİ ÖZELİNDE OSMANLI’DA OPERETİN GELİŞİMİ	
TezinYazarı: Ahmet Ünlü	Danışman: Prof.Dr.Nilgün Sazak
KabulTarihi:	SayfaSayısı:
Anabilim dalı: Temel Bilimler	Bilim dalı: Müzik Bilimleri
<p>Sahne sanatında operet formu; operaya göre daha eğlenceli ve hafif olarak sergilenen konuşmalı – şarkılı sahne eseridir. Operadan farklı olarak, metni halkın seveceği güncel olaylardan oluşur.</p> <p>Operet ilk defa, XVIII. yüzyıl başlarında İngiltere’de Ballat Opera biçiminde ortaya çıkmıştır. 1928’de sahnelenen "Dilenci Operası", konusunun eğlenceli olması, müzik ve konuşma öğelerinin klasik opera formundan farklı olması nedeniyle ilk operetlerden biri olarak sayılmaktadır.XIX. yüzyılda komik opera adı altında toplanan müzikli oyun türleri, İtalyancada "küçük opera" anlamına gelen operet sözcüğü ile adlandırıldı.</p> <p>Bu araştırma, Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde, batılılaşma hareketleri sayesinde ülkemize gelen operet müziğinin, Türk müziği ile harmanlanarak ortaya çıkarılmış ürünlerinin incelenmesini amaçlamaktadır. Bu amaca ulaşmak için, Müsahipzade Celal Efendi’ye ait “İstanbul Efendisi Opereti” müzikal olarak incelenerek orijinal metni Osmanlı Türkçesi olan operetin sözleri latin harflerine çevrilmiştir. Araştırma bu yönüyle, hem müzikal yapı analizi hem de günümüz alfabesi ile yazımı sayesinde, unutulmaya yüz tutmuş Türk operetlerinin gün yüzüne çıkarılması ve Türkiye’deki operet sanatının göz önüne serilmesi açısından önemli görülmektedir.Eserin müziklerioyunun yazıldığı dönemden iki asır öncesine ait Türk Makam Müziği eserlerinden derlenmiştir. Eserlerin bestecileri hakkında bilgiye ulaşılammıştır. Bu nedenle “İstanbul Efendisi Opereti”nin notaları, orijinal metne sadık kalınarak Türk müziği çalgılarından olan “kanun” ile çalınarak seslendirilmiş ve arşivlenmiştir.</p> <p>Araştırma, Betimsel Tarama Modeliyle gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın evreni, Müsahipzade Celal Efendi’ye ait “İstanbul Efendisi Opereti”nin müzikal olarak incelenmesi yoluyla Osmanlıda operet müziğinin gelişimini göz önüne sermektir. Evrenin tamamına ulaşıldığı için örneklem alma yoluna gidilmemiştir.</p> <p>Araştırmada, operet metninin ve notalarının analizi sayesinde Türk makam müziğinin, Batılı bir form olan operet formunda kullanıldığı saptanmıştır. Eser; üvertür ile başlayıp sırasıyla koro, solo ve koro bölümlerinin akabinde 3 perde olarak icra edilmiştir.</p>	
Anahtar Kelimeler: Operet, Osmanlı’da Operet, İstanbul EfendisiOpereti, Müsahipzade Celal Efendi.	

Subject of the Thesis: THE IMPROVEMENT OF OPERETTA İN OTTOMAN, SPECİFİC TO İSTANBUL GENTLEMAN OPERETTA OF MUSAHİPZADE CELAL

Author:Ahmet Ünlü

Supervisor:Prof.Dr.Nilgün Sazak

Acceptance Date:

Number of pages:

Department:Basic Science (Music) **Bilim dalı:**Musicology

Operet form in performing arts is a piece of talkative-stage scene that is performed more fun and softer than the opera. Unlike opera, the text is made up of current events that people will love.

Operet came into light for the first time in the beginnings of 18th century as Ballas Opera in England. The "Beggar's Opera", which was staged in 1728, is regarded as one of the first operettas since its content is funnier and the form of music and speech are different from the classical opera. In the 19th century, the types of musical games which were gathered under the name of comic opera were named with the word Operet which means "Little Opera" in Italian.

This research aims to examine the products that were blended with Turkish music and the operetta music which came to our country through westernization movements in the recent periods of Ottoman Empire. In order to achieve this aim, the " Operetta of İstanbul Efendisi " belonging to Müsahipzade Celal Efendi was studied musically, and the original text, which was written in Ottoman Turkish, was translated into latin letters. Since it is written both by today's alphabet and the musical structure is analyzed , the research is considered important in bringing out Turkish operettas which are likely to be forgotten and showing the art of operetta in Turkey. In addition, the musical notes of Operetta of İstanbul Efendisi "were vocalized by "kanun "one of the Turkish music instruments and archived with faithfully adhering to the original text. The work was compiled from Turkish Maqam Music Works belonging to the era two centuries before the music was written. No information was available about the compositions of the works. For this reason, the notes of the "Istanbul Efendisi" were played and archived with the "kanun" from the Turkish music instruments in keeping with the original text.

The research was conducted with the Descriptive Survey Model. The purpose of the research is to show the development of operetta music in the Ottoman Empire through the musical examination of the "Istanbul Master Opera" belonging to Müsahipzade Celal Efendi. Since the goal has been reached, taking sample has not been preferred.

Through the analysis of the operetta and musical notes, it was found that Turkish Makam Music was used in an operetta form which is western.

The work; Starting with the convertor, followed by chorus, solo and chorus parts, and was carried by 3 chords.

Keywords: Operetta, Operetta in the Ottoman Empire, Operetta of İstanbul Efendisi, Musahipzade Celal Efendi.

GİRİŞ

İçinde konuşmalı bölümlerinde yer aldığı, hafif konulu sahne yapıtı. 19. yüzyılda Fransa'da opera-komik türü olarak doğdu. F. Herve, J. Offenbach, J. Straus, eğlence F. Lehar gibi besteciler modern operetin yaratıcısı oldular. Güldürücü, hafif konuları işlemesi, müziğin operaya oranla daha anlaşılabilir olması nedeniyle, bir süre geniş kitlelerin izlediği bir tür olarak yaşadı. Zamanla yerini musical denilen, Amerikan üslubundaki müzikli sahne gösterileri aldı." (Sözer, 1986: 564)

Say'ın Müzik Ansiklopedisi'ndeki ilgili bölümde belirttiği üzere Operet hafif opera olarak da bilinen bu sahne sanatında konuşmalı ve şarkılı bölümler birbirini izlemektedir Opera-Buffer'dan türetildiği bilinmektedir. Müzikli mizah ve şarkılı oyunlar, XVIII. Yüzyıl başlarında İngiltere'de Ballat Opera biçiminde ortaya çıkmıştır. 1928'de sahnelenen "Dilenci Operası" yeni bir sahne müziği türünün yayılmasına neden olmuştur. Almaya'da Fransız komik Operalarının bir tür adaptasyonu biçiminde gelişen konuşmalı ve müzikli oyunlara singspiel denmiştir. Hiller ve Mozart gibi bestecilerin bu tür sahne eserleri ilk operetlerden kabul edilmektedir.

XIX. Yüzyılda komik opera adı altında toplanan müzikli oyun türlerinin aralarındaki farklılıklar kaybolmuş, İtalyancada "küçük opera" anlamına gelen operet sözcüğü ortaya çıkmıştır. Operetlerin günlük yaşamından alınan, aşk serüvenleri ile süslenmiş konuları, nükteli konuşmalar, danslar, kolay akılda tutulabilen şarkılarla birleştirilmiştir. Operetlerde olayın geçtiği yer ve zamana göre sahnelerde uyarlamalar yapılmış, dans türleri de buna uygun olarak değiştirilmiştir. J. Offenbach 'ın can-can ve quadrille; J. Strauss'un vals, polka, mazurka; E.Kalman'ın çağdaş dansları kullanmaları bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

XIX. Yüzyılın ikinci yarısında Paris ve Viyana, Operet sanatının merkezleri durumuna gelmişlerdi. 1913 yılından başlayarak daha sonraki yıllarda New York'da pekçok Operet sahnelenmiş ve halk tarafından coşku ile izlenmiştir. (Say, 1985: 996).

Osmanlı'da operet ise imparatorluğun son dönemi olan 19. Yüzyılın ikinci yarısı ve Cumhuriyet devri olarak bilinen 20. Yüzyılın ilk yarısında yaygın bir tür oldu. Operet besteleyen ilk müzikçi Dikran Çuhacıyan Efendi özellikle Leblebici Horhoroperetiyle

yaygın bir ün kazandı. Musahipzade Celal Efendi'de Dikran Çuhacıyan Efendi gibi operet sanatında önem teşkileden bir bestecimizdir.

Bu araştırmada Musahipzade Celal Efendi'nin İstanbul Efendisi Opereti incelenerek Osmanlı'da Türk Opereti'nin gelişimi göz önüne serilmiştir.

Problem Cümlesi:

Musahipzade Celal Efendi'nin "İstanbul Efendisi" Opereti özelinde Osmanlı'da operetin gelişimi nasıl gerçekleşmiştir?

Alt Problemler

- 1) Operet müziğini Osmanlı'da nasıl gelişmiştir?
- 2) Musahipzade Celal Efendi Kimdir? Operet müziği örnekleri nelerdir?
- 3) Musahipzade Celal Efendi'nin "İstanbul Efendisi Opereti'nin sözlerinin Latin harfleri ile yazımı nasıldır?
- 4) Musahipzade Celal Efendi'nin "İstanbul Efendisi Opereti'nin müzikal analizi nasıldır?

Araştırmanın Amacı:

Bu araştırma, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde, batılılaşma hareketleri sayesinde ülkemize gelen operet müziğinin, Türk müziği ile harmanlanarak ortaya çıkarılmış ürünlerinin incelenmesini amaçlamaktadır.

Araştırmanın Önemi:

Bu araştırma unutulmaya yüz tutmuş Türk operetlerinin gün yüzüne çıkarılması ve Türkiye'deki operet sanatının göz önüne serilmesi açısından önemli görülmektedir.

Sayıtlar:

Araştırmanın verilerini oluşturan Operet notası orjinaldir.

Bu araştırmada elde edilen kaynaklar araştırma için yeterli ve güvenilir kaynaklardır.

Sınırlılıklar:

Araştırma Osmanlı Dönemi'nden günümüze Türk Operet Müziği'nden seçilen Musahipzade Celal Efendi'nin "İstanbul Efendisi Opereti" ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM:

Bu araştırma **Betimsel Tarama** Modeliyle gerçekleştirilmiştir. "Tarama modelleri, geçmişte ya da halen varolan bir durumu varolduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde "gözleyip" belirleyebilmektir."(Karasar, 1999:77)

Evren ve Örneklem:

Araştırmanın evreni, Musahipzade Celal Efendi'ye ait "İstanbul Efendisi Opereti'nin müzikal olarak incelenmesi yoluyla Osmanlı'da operet müziğinin gelişimini göz önüne sermektir. Evrenin tamamına ulaşıldığı için örneklem alma yoluna gidilmemiştir.

Verilerin Toplanması:

Araştırma için gerekli veriler, Türkiye'deki bilgisayar iletişim ağına bulunan kütüphaneler, arşivler, ses kayıtları aracılığı ile toplanmıştır. İstanbul Efendisi Opereti'nin metnini bulma yolunda yapılan araştırmada, Musahipzade Celal Efendi'ye ait olan librettonun (sözlerin), Leon Hancıyan Efendi tarafından da bestelendiği bulunmuştur. Leon Hancıyan'ın bestelediği İstanbul Efendisi Opereti'nin basım tarihi 1936, incelemiş olduğumuz İstanbul Efendisi Opereti'nin basım tarihi ise 1927'dir. Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Öğretim Görevlisi Nilgün Acar Onat'ın kişisel arşivinden elde edilen Leon Hancıyan bestesi ile Musahipzade Celal Efendi'ye ait olan operet arasında sözler hariç benzerlik bulunmamıştır.

Musahipzade Celal Efendi'ye ait olan İstanbul Efendisi Opereti'nin notalarına İstanbul Şehir Tiyatroları arşivinden ulaşılmıştır.

Sosyal medya kanalıyla yapılan veri taramasında "İstanbul Efendisi Opereti" adıyla birçok video kaydına ulaşılmış, yapılan inceleme sonrasında elde edilen orijinal metin ile benzerliklerinin olmadığı görülmüştür.

Verilerin İşlenmesi:

Terminolojik sırayla elde edilen veriler alt problemlere göre sıralanmış, dönemin özelliğini taşıyan İstanbul Efendisi Opereti'nin Osmanlı alfabesi ile yazılmış sözleri Latin alfabesine çevirilmiş ve makamsal analizi yapılmıştır.

Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması:

Osmanlı alfabesi ile yazılmış olan operet metni Latin alfabesine çevrilmiş, orijinal notaya sadık kalınarak Türk Müziği çalgılarından olan "kanun" ile seslendirilmiş ve arşivlenmiştir.

1.BÖLÜM

OSMANLI'DAN CUMHURİYETE OPERET VE GELİŞİMİ

Bu bölümde, Osmanlı İmparatorluğu'nun müzik kurumlarından başlayan süreç ve sonrasında Batılılaşma hareketleriyle ortaya çıkan Operet müziğinin gelişimi ele alınmıştır.

1.1. Osmanlı İmparatorluğu'nda Modernleşme Hareketleri (Mehteran'dan Askeri Bandoya)

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma hareketleri 17 Haziran 1826'da gerçekleşen "Vaka-i Hayriye" (Hayırlı Olay) olayı ile başlamaktadır. Bu olayda At Meydanı'na toplanarak ayaklanan milisler, Osmanlı askerleri tarafından bertaraf edilmiş ve Yeniçeri Ocağı kapatılmıştır (Ünal, 2011: 421). Bu olayla birlikte sultan II. Mahmud mehterhâneyi de kapatmış, yerine Avrupalıların mehterden esinlenerek kurduğu "*askeri bando*"yu kurmuştur. Yüzyıla yakın sessiz kalan mehter, 1900 yılında "*Ferit Ahmed Paşa*"nın Müze-i Asker-i Hümayun'u kurması ve burada sembolik de olsa yaşatma düşüncesi yeniden ele alınmıştır (Çalışkan, 2004: 10).

Kapatılan mehterhânenin yerine kurulan askeri bandonun başına Fransız uyruklu "*Manguel*" getirilmiştir fakat yetersizliği kısa sürede anlaşıldığından Sultan II. Mahmud tarafından Avrupa'dan uzman çağırılması uygun görülmüştür. Sardunya elçisi aracılığıyla İstanbul'a davet edilen "*İtalyan Giuseppe Donizetti*" 17 Eylül 1828 tarihinde davete icabet etmiş ve "*Mızıka-i Hümayun'un*" kurulmasıyla görevlendirilmiştir. Miriliva'lığa (paşa) kadar yükselen Donizetti 68 yaşında İstanbul'da hayatını kaybetmiştir (Sözen, 1986: .202-203).

Batılılaşma anlamında bu gelişmeler yaşanırken Türk Musikisi'nde "*Kadıızâde Tanburi Mustafa Çavuş*" (1745- ?) bulunmaktadır. Hammamizâde İsmail Dede Efendi'den meşk etmiş "*Hacı Arif Bey*" ve "*Zekâi Dede*"yi yetiştirmiş ve bestekârlıkta, "*Eyyubi Ebubekir Ağa*", "*Tab'i Mustafa Efendi*", "*Hacı Sadullah Ağa*", "*Küçük Mehmed Ağa*", "*Tanburi İshak*", "*Ali Nutki Dede*" ve Rum asıllı bestekârların en büyüğü "*Zaharya*" gibi müzisyenleri yetiştirmiştir (Haskan, 2004, s.150).

Bu yüzyılın diğer önemli bestekârları; “*Vardakosta Ahmed Ağa*”, “*Şeyh Çalazâde Mustafa Efendi*”, “*Nayi Ali Mustafa Kevseri Efendi*”, “*Şair Nazım, Rifat Efendi*”, “*Şeyh’ülislam Esad Efendi*”, “*Hafız Şeyda*”, “*Kemani Ama Corci*”, “*Dilhayat Kalfa*”, “*Sermüezzin Tanburi Denizoğlu Emin Ağa*”dır (Öztuna, 2006: 87-94).

19.Yüzyıla geçildiğinde siyasette ve genişlemede Batı üstünlüğünün ön plana çıktığı görülmektedir. Osmanlı'da kültür ve millî değerler muhafaza edilmeye çalışılsa da Batı edebiyatının ve sanatının güçlü unsurları, Osmanlı'nın içine işlemeye başlamıştır. Batı emperyalizmi Osmanlı'nın tüm çabalarına rağmen Türk kültürüne yeni ufuklar açmıştır. Osmanlı müziğinde devam eden klasik diyebileceğimiz dönem Dede Efendi ve Dellalzâde ile devam etmiştir. Dede Efendi, III. Selim ile başlayan döneminin genç temsilcisi Dellalzâde ise onun en iyi talebesidir. Yüzyılın sonunda yetişen “*Zekâi Dede*” ise Dede Efendi'nin son talebesi ve Türk musikisinin klasik denilebilecek son bestekârlarındandır. Yine bu dönemde “*Tanburi Osman Bey*”, büyük canlılık gösterir. Dede Efendi'den etkilenen “*Nikoğos Ağa*” ise şarkı literatürüne kendine has, temaları çok yeni ve orjinal eserler kazandırmıştır (Edipoğlu, 1962: 292).

Yüzyılın hemen ortalarında Batı emperyalizminin etkisiyle, Türk Müziği'nde “*şarkı*” formunun yayılmasında en büyük başarıyı göstermiş “*Hacı Arif Bey*” yetişir ve en iyi talebesi “*Şevki Bey*” onun yolundan gider. “*Tanburi Ali Efendi*”, klasik ve romantik akımları karıştırmaya çalışır. Dönemin en büyük bestekârlarındandır. Bu dönemden sonra Türk musikisinde şarkı formu oldukça etkin rol alacaktır. “*Medeni Aziz Efendi*”, “*Rakım Elkutlu*”, “*Lem’i Atlı*”, “*Bimen Şen*” gibi bestekârlar, Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş dönemi bestekârlarıdır. Türk musikisi tarihinin en büyük tanbur hocası ve bestekâri 1873 yılında doğan ve 1916 yılında vefat eden “*Tanburi Cemil Bey*”dir. Tanbur, Kemeçe, Yaylı Tanbur, Lavta çalan ve harikulade taksimleriyle ölümsüzleşen Cemil Bey'in Şedd-i Araban Peşrevi, Saz Semaisi, Ferâhfeza Peşrevi ve Saz Semaisi, Muhayyer peşrevi ve Saz Semâisi, Hicâzkâr Peşrevi ve Saz Semâisi, Isfahan Peşrevi ve Saz Semâisi, gibi birçok eseri günümüzde de halen ölümsüz eserler olarak değerini korumaktadır. Daha sonra oğlu *Mes’ud Cemil* tanbur sanatçısı olarak ve koro şefi müzik yaşamına katılmıştır (Rona, 1970: 168-169).

Bu devrin yine önemli simalarından 1866 yılında doğup, 1927 yılında vefat eden Yarbay “*İsmail Hakkı Bey*”, musiki faaliyetlerine binlerce nota, kitaplar yayımlayarak

katkıda bulunmuştur. Bu dönemde şarkı formu en çok kullanılan formlar arasındadır. Bu devrin şarkı bestekârları arasında “*Lem’i Atlı*” (1869-1945) Yine şarkı formunu eserlerinde kullanan bestekâr “*Suphi Ziya Özbekkan*” (1887-1966), Ermeni asıllı “*Bimen Şen*” (1873-1943), “*Selanikli Udi Ahmed Efendi*” (1868-1927) ve “*Refik Fersan*” (1893-1965) , “*Santuri Ethem Efendi*”(1855-1926) olarak sayılabilir.

1.2.Osmanlı’dan Günümüze Operet ve Besteciler

Osmanlı İmparatorluğu’nda askeri hareketler ile başlayan Batılılaşma süreci zamanla yurdun birçok alanına yayılmıştır. Sanat bu alanların başında gelmektedir. Mızıkai-Humayun'dan Askeri Bando'ya geçilmesi bu durumun örnekleri olarak gösterilse de Osmanlı’da Operet çalışmalarının başlaması ve gelişerek devam etmesi bu duruma yadsınamaz bir örnektir.

Operet, Türkiye’de 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın ilk yarısında yapılan uzun tartışmalar ve uygulama alanları bakımında ortaya çıkan tartışmalarla çıkan ve yaygınlaşan bir tür olarak Osmanlı müzik kültürü içinde yer buldu. Operet besteleyen ilk müzisyen Dikran Çuhacıyan Efendi oldu. Özellikle “Leblebici Horhor” operetiyle yaygın bir ün kazandı. İsmail Hakkı Bey, Türk makam müziğini kullanarak operetler besteledi. Daha sonra Dr. Suphi Ezgi, Hasan Ferit Alnar, Muhlis Sabahattin Ezgi, Cemal Reşit Rey bu türden ürünler verdiler. 1933’te bestelenmiş olan Cemal Reşit Rey’in “Lüküs Hayat opereti” 6 Mart 1985’te İstanbul Şehir Tiyatroları’nda yeniden sahnelenmiş ve zaman zaman tekrar edilmiştir.

Hrant Papazyan (1975) “100 Yılda Türk Opereti” adlı çalışmasında; Tanzimat’ın ilanından sonra memlekete bir Batılılaşma havası estiğinden çok sesli musikiye karşı da büyük bir ilgi uyandığını belirtmiştir. Bu devir, Türk operetlerinin tarih sahnesinde yer aldığı ilk devirdir. Dikran Çuhacıyan’ın bestelediği Opera Komikleri (Arif’in Hilesi, Köse Kahya ve Leblebici Horhor) ile başlayan ve yanı sıra Keman’i Haydar Bey’in Müzikli Komedileri (Pembe Kız, Çengi) ile devam eden bu parlak devir maalesef uzun sürmemiş ve Gedik Paşa Tiyatrosu’nun yıkılması ile sona ermiştir. Artistler ise Balkanlara ve Mısır’a dağılmışlardır. Bu devirin bestecileri, Dikran Çuhacıyan ile Kemanî Haydar Bey olduğunu açık bir dille ifade etmiştir.

1908 yılında meydana gelen Meşrutiyet ile birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma hareketleri hız kazanmış ve çok sesli müzik çalışmaları artarak devam etmiştir. Bu çalışmaları sahne sanatlarından olan operetlerde de görmek mümkündür.

Hrant Papazyan (1975) adı geçen çalışmasında;1910 yılında Bulgaristan'dan baş artist Arşak Benliyan, Mısır'dan da piyanist Georges Ugnad İstanbul'a dönerek, Reşat Rıdvan Bey'in yardımları ve Emin adında bir zatin 300 altın sermayesiyle Milli Osmanlı Operet Kumpanyası kurulmuştur.. Bu topluluk Benliyan'ın ölüm tarihi olan 1923'e kadar 13 sene Fasılsız Beyoğlu Odeon Tiyatrosu'nda (daha sonradan Lüks Sineması olan yerde) temsiller vermiştir. Bu sahnede öncelikle eski eserlerden Leblebici Horhor, Köse Kahya, Arif adlı eserler sahneye konmuştur, bu eserleri Haydar Bey'in operetleri takip etmiştir. Bu dönemin Primadonnası (operada baş kadın rollerini oynayan oyuncu.) ise Benliyan'ın eşi Rosalie Hanım'dı.şeklinde açıklamıştır.



(Fasılsız Beyoğlu Odeon Tiyatrosu)

Tezin Merkezini oluşturan metin yazarımız Musahipzade Celal'in de tarih sahnesinde yerini aldığı bu devri Hrant Papazyan'ın (1975) 100 yılda Türk Opereti adlı çalışmasında belirtildiği üzere;1919 yılında Müsahipzade Celal Bey ve Kaptanzade Ali Rıza Bey birleşerek Şehzadebaşı'ndaki evvela Yeni Ferah Tiyatrosu'nda sonradan da Millet Tiyatrosu'nda temsiller veren İstanbul Operet Heyeti'ni kurdular. Kaptanzade'nin bestelediği "Macun Hokkası'nı" yine Müsahipzade'nin eserlerinden İsmail Hakkı Bey'in bestelediği "Yedekçi" ve Leon Hancıyan'ın bestelediği "İstanbul Efendisi" ve "Lale Devri Kaşıkçılar", "Altı Ases" takip etmiştir. Muhlis Sabahattin'in Çare Saz, Zühre, Ayşe, Satırzade isimli operetleri de ilk defa burada oynanmıştır.

1921 yılında “Sahir Opereti”“Yeni Operet” ve “Hale Opereti” isimleri altında farklı operet toplulukları kurulmuştur. Lakin bu operet heyetlerinin hiçbiri kalıcı olamamıştır.

Bu dönem operetlerinin genel özellikleri incelendiğinde konularını Türk tarihinden almaları ve müziklerinde Türk Makam musikisi makamlarının kullanılmasdır.

1.3.Cumhuriyet Dönemi Operetleri Ve Gelişim Süreci

Birinci Dünya Savaşı'nı takip eden işgal yılları ve daha sonrasında gelen, Cumhuriyetin ilk seneleri müzikli temsiller bakımından oldukça verimli geçmiştir. 1919'dan itibaren özellikle Şehzadebaşı ve Kadıköy semtlerinde kendini gösteren bu faaliyet sırasında operet tarzının Viyana Operetleri Türk sahnelerinde Türk aktörler tarafından oynanmaya başlamıştır.

Birinci Dünya Savaşı esnasında Budapeşte'ye ziraat tahsili için gönderilmiş bulunan Cemal Sahir (Mehmet Cemalettin Kehribarcıoğlu, d. 1900, İstanbul - ö. 2 Ekim 1973) yurtdışında öğrendiği, Viyana Operet tarzını Türkiye'ye taşımıştır. İlk defa İstanbul Efendisi'ndeki Sahir Çelebi rolü ile "İstanbul Operet Heyeti" sahnesinde oynayan Cemal Sahir bu rolün yetersiz geldiğini düşünerek babasından miras kalan evi satarak temin ettiği para sayesinde, Ertuğrul Sineması (Şimdiki Milli Sinema) salonunda "Sahir Opereti" adıyla çalışmalarına devam etmiştir. İlk temsil edilen eser “Salbert” isimli bir Macar bestekarın Kont Rinaldi Operetinden tercüme edilen Mechul'dür. Daha Sonra (Fransız Lehar'ın) Tarla Kuşu ve Audran'ın Maskot operetlerinde oynamış olan Sahir Opereti'nin kaydettiği en büyük başarı, Kalman'ın Çardaş Furstin'i sahneye koymuş olmasıdır (28 Mart 1923). Birinci Dünya Savaşı sırasında Beyoğlu'nda Viyana Operet heyetinin de katılımıyla“Çardaş Opereti”nin Türkçe olarak sahnelenmesi Türk operet sahnesi için iyi bir başlangıç sayılır. Bu operetin halk tarafından beğeniyle karşılanması kısa sürede 100. kez sahnelenmesini sağlamıştır. Sahir operetinin Şehzadebaşı Ertuğrul Sineması'nda başlayıp yine Şehzadebaşı'nda Ferah Tiyatrosu (şimdiki Ferah sineması binasının yerinde bulunan ve İkinci Dünya Harbi sırasında yanmış olan büyük bina), Türk Salonu (şimdi yıkılmış bulunan daha evvel Felek Sineması olan bina) zaman zaman Beyoğlu Fransız tiyatrosu (sonrasında Ses Tiyatrosu olan mekan 1970' li yıllarda çıkan bir yangın sonucu yanmıştır. Yerine yapılan yeni bina TRT'nin Tepebaşı Tiyatrosu'dur) ve şehrin diğer semtlerinde devam eden bu faaliyetine, Kadıköy semtinde

Yeni Operet, Hale Opereti, Şehzadebaşı Millet Tiyatrosu'nda (daha sonra ismi Turan Sineması olarak değiştirilmiştir). İstanbul Operet heyeti de faaliyet göstermekteydi. Bunlardan Hale ve Yeni Operet heyetleri, Sahir Opereti'nin yaptığı gibi Viyana Opereti'nin Türkçelerini oynuyorlardı. Sadece İstanbul Operet Heyeti bambaşka bir yolda ilerliyordu. Sahir Opereti, Yeni Operet, Hale Opereti, heyetlerinin ancak birkaç sene süren bu oldukça verimli faaliyetler devresi sırasında başta Kalman'ın "Çardaş Opereti" olmak üzere, Lehar'ın "Şendul Opereti" ve Lüksemburg Kontu Operetleri, Türkçe'ye çevrilmiş ve ülkemizde ilk defa sahneye konulmuştur. Aynı dönemde faaliyet gösteren İstanbul Operet Heyeti ise, Musiki-i Osmani Cemiyeti adı ile faaliyette bulunan saz heyeti ile iş birliği yapmış ve bambaşka bir yol izlemiştir. Konusunu Osmanlı tarihinden yeralan, birçok örf ve adet konularını Türk makam musikisi eşliğinde oynamıştır. Bu temsillerden özellikle Muhasipzade Celal'in "İstanbul Efendisi", "Yedekçi", "Lale Devri", Muslis Sebahattin'in "Zuhre", "Ayşe", Şatırzadeleri hayli ilgi görüyordu. Fakat bu ilginin kaynağı, eserlerin sahne müziği veya sahne tekniği bakımından başarılı olmasından ziyade, mütareke döneminde bunalmış olan halkın geçmişe duyduğu özlemle açıklanması daha doğrudur (Arpad, 1961: 15).

Süreyya Paşa'nın mali yardımı ile teşekkül eden Süreyya Opera Heyeti 1928 –1830 yılları arasında Kadıköy'de Hale Tiyatrosu'nda (bugün Rex Sineması olan yerde) Avrupa Operetleri Meydan'ında Leblebici Horhor (Ömer Aydın) ve Muhlis Sabahattin'in Çare Saz ve Ayşe Operet'lerini oynamıştır.

1931 – 1932 sezonunda Şehir Tiyatrosu, Galip Arcan'ın Fransızcadan tercüme ettiği ve Hasan Ferid'in bestelediği "Yalova Türküsü" ile Celal Esat Arseven'in kendi yazıp bestelediği "Saatçi Operetleri" temsil etti. 1932 – 1938 yıllarında İstanbul Valisi Muhittin Üstündağ'ın şahsi alaka ve himayesi sayesinde Şehir Tiyatrosu, genç besteci Cemal Reşit Rey'in hazırladığı hafif müzikli "Lüküs Hayat", "Üç Saat", "Deli Dolu", "Saz Caz, Maskara" ve "Hava Cıva" "Revüler" operetlerini sahneye koydu. 1944 yılında teşekkül eden "Ses Opereti", 1950 yılına kadar Cemal Reşit Rey'in operetleri ile "Leblebici Horhor'u" temsil etti. 1948 yılında Çuhacıyan'ın ölümünün 50. Yıl dönümü münasebetiyle Beyoğlu Pera Kulübü Ses Tiyatrosu'nda Leblebici Horhor'u Rumca oynadı. 1961 yılında Devlet Tiyatrosu, "Macun Hokkası" nı sahneye koydu.

1962 yılında İstanbul Devlet Tiyatrosu'ndan Hagop Topuzyan, Alis Kitapçıyan, Nurhan Ruşen ve Jirayr Çarcıyan amatörlerle "Leblebici Horhor'u", Beyoğlu Şan Sineması'nda oynadılar. 1964 -1965'te ise Perimadonna, Alis Manogyan, Jön Prömiye de Bedros Kuyumcuyan olmak üzere, yine aynı sahnede oynadılar. 1965 yılında Ankara Operası'ndan Ayhan Aylan bir topluluk teşkil ederek Ankara ve İstanbul'da Leblebici Horhor'u temsil etti. 1966 yılında Devlet Tiyatrosu, İstanbul Efendisi'ni, 1968 yılında ise Yedekçi'yi sahneye koydu. 1970 yılında Dormen Tiyatrosu, Cemal Reşit Rey'in "Yaygara'70" Opereti'ni temsil etti. Bu devrin en popüler bestecisi Cemal Reşit Rey olmuştur (Arpad, 1961: 15).

Cumhuriyet Dönemi operet ve opera faaliyetlerimizin yukarıda saydığımız şekilde verimli geçmiş ve Muhlis Sebahattin, Cemal Reşit Bey gibi Türk bestekarlarının sahne müziği ürünlerini Türk operet repertuarına kazandırmıştır. Fakat Cumhuriyet döneminin, müzikli temsil sahnemiz için kaydettiği en büyük başarı, Ankara'da bir devlet konservatuvarının kurulması ve faaliyete geçmiş olması olarak kabul edilebilir.

2.BÖLÜM:

MUSAHİPZADE CELAL EFENDİ'NİN HAYATI VE ESERLERİ

31 Ağustos 1868 günü İstanbul'un Cihangir semtinde dünyaya geldi. Asıl adı Mahmut Celaleddin'dir. Gazhane Başkatibi Musahipzade Ali Bey ile Fıtnat Ecibe Hanım'ın oğludur. Dedesi, III. Selim'in musahibi¹bestekâr İzzet Şakir Ağa'dır. 1935'te çıkarılan Soyadı Kanunu ile Musahipzade soyadını aldı ve Musahipzade Celal adıyla ünlendi. İstanbul'da Firuzzağa Sıbyan Mektebi'nde ilköğreniminin ardından, Feyziye Rüştüyesi'ni ve Süleymaniye Numune-i Terakki İdadisi'ni bitirdi. 1889 yılında, yazı yazma alışkanlığını edineceği "Babıâli Tercüme Odası'nda kâtip olarak göreve başladı. Bir yandan da Hukuk Mektebi'ne devam etti ancak bitiremedi. Tiyatroya olan ilgisi Tercüme Odası'nda görev yapmaktayken ortaya çıktı. Arkadaşları ile arasında ortaoyunları tertip edip bizzat kendisi de bu oyunlarda zenne rollerine çıktı.

Mardıros Mınakyan'ın Osmanlı Dram Kumpanyası'nın oyunlarını takip etmesi oyun yazmaya karşı merak duydu. Tiyatro bilgisini Ahmet Vefik Paşa'nın Moliere çevirilerini inceleyerek arttırdı. 1908'de Tercüme Bürosu'ndan ayrılınca zamanının büyük bölümünü oyun yazma çalışmalarına ayırdı. Yayımlanan ilk oyunu olan Türk Kızı'nı (1910) bu dönemde yazdı, oyun 1912'de Köprülüler adıyla Manakyan Tiyatrosu'nda sahnelendi. Belediye işlerine kadıların baktığı devri hicveden İstanbul Efendisi (1913) adlı ilk müzikal oyununun ardından; Macun Hokkası (1917), baba parası yiyen mevki sahibi kimseler ile yaşamlarını alınterleriyle kazanmaya çalışan emekçilerin arasındaki karşıtlığı anlatan Yedekçi (1919), Kaşıkçılar (1920), Atlı Ases, Demirbaş Şarl gibi oyunları yazmaya ve sahnelenmeye devam etti. 1919-1924 yılları arasında yazdığı oyunların hepsi Osmanlı Operet Heyeti (1923 yılında İstanbul Operet Heyeti adını aldı) tarafından sahnelendi. Lale Devri adlı oyunu, İstanbul'da ilk defa kadınların tiyatroya gelmesini sağlayan oyun oldu. O sene ramazan ayında ilk defa kadınların da gece tiyatroya gelip bu oyunu izlemesi için izin verildi. Oyun yazmayı sürdürürken memuriyet hayatına 1917'de Üsküdar livasında bandrol memuru olarak

¹Osmanlı döneminde, tatlı söyleşileriyle padişahların hoşça vakit geçirmelerini sağlamakla görevli kimselere verilen san.

devam etti. 1920'de bandrol örgütü kaldırılınca, görevi Maliye tahsil memurluğuna aktarıldı. 1923 yılında Üsküdar defterdarı iken emekliye ayrıldı.

Musahipzade Celal, emekliliğinden sonra bir süre "Evkaf Müzesi"ndekoleksiyon uzmanlığı yaptı. 1927 yılında kütüphane görevlisi olarak Darülbedayi'e girince geçmişten gelen tiyatroya olan ilgisini geliştirme olanağı buldu. Ardı ardına tarihi hiciv özelliğinde eserler kaleme aldı. 1927'den sonra yazdığı oyunlar Darülbedayi'de (sonra İstanbul Şehir Tiyatroları adını aldı) sahnelendi. 1927'de Darülbedayi'de sahnelenen Fermanlı Deli Hazretleri adlı eseriyle tanındı. Aynaroz Kadısı (1928), Kafes Arkasında (1929), Bir Kavuk Devrildi (1930), Balaban Ağa (1933) adlı oyunları Darülbedayi'de sahnelendi. Bir Kavuk Devrildi'de yabancı yatırımların yerli iktisadı iflasa sürüklemesini, bilgisiz yöneticilerin halkı sömürmesini; Balaban Ağa'da yetişmekte olan yükseköğrenim gençliğinin kendi sorunlarıyla başbaşa bırakılmasını yerd. Beklenen ilgiyi görmeyen Selma (1934) adlı dramdan sonra yeni oyun yazmadı; 18 oyunu 1936'datoplu halde yayımlandı. 1937'de Türk Kızı'nın değiştirilmiş hali olan Gülsüm (1937)'ü ve ardından Mehmet Şükrü Erden ile Genç Osman (1937) adlı oyunu kaleme aldı. Türkiye'ye özgüdenebilecek bir müzikalkomedi türünün ilk yazarı olma özelliğini taşıyan Musahipzade'nin oyunları 18.yüzyıl Osmanlı toplumundaki idari bozuklukları ve dini sömürüyü malzeme olarak kullandı. Aynaroz Kadısı ve Bir Kavuk Devrildi adlı oyunları Muhsin Ertuğrutarafından sinemaya aktarıldı. Eski İstanbul Hayatı (1946) adlı kitabında kendi hatıralarını, eski Osmanlı adetlerini ve gündelik hayatın detaylarını anlatmıştır. 1958 yılında çıkan bir yangında Bir Kavuk Devrildi filmi yandı. 13 Şubat 1952'de 40. Sanat jübilesi yapıldı. Son yıllarında gözleri görmeyen Musahipzade Celal, oyunlarını yeğenlerine ve onların çocuklarına yazdırdı. 20 Temmuz 1959'da yaşamını yitirdi. İstanbul Şehir Tiyatroları'nın Üsküdar sahnesi yazarın adını taşır.

Musahipzade Celal Efendi'nin eserler aşağıda listelenmiştir;

A. Türk Kızı (basılışı 1909; 1936'da Gülsüm adıyla)

B. Köprülüler (yazılışı 1912, oynanışı 1912, basılışı 1936)

C. İstanbul Efendisi (yazılışı 1913, oynanışı 1917, basılışı 1936) (müzik: Leon Hancıyan)

- D.Lâle Devri** (yazılışı 1914, oynanışı 1921, and basılışı 1936) (müzik: Muallim Hakkı Bey)
- E.Macun Hokkası** (yazılışı 1916, oynanışı 1919, basılışı 1936) (müzik: Ali Rıza Bey)
- F.Yedekçi** (yazılışı 1919, oynanışı 1920, and basılışı 1936) (müzik: Muallim Hakkı Bey)
- F.Kaşıkçılar** (yazılışı 1920, oynanışı 1921, basılışı 1936)
- H.Atlı Ases** (yazılışı 1921, oynanışı 1921, basılışı 1936)
- İ.'DemirbaşŞarl** (yazılışı 1921, oynanışı 1922, basılışı 1936) (müzik: Kazım Uz)
- J.Moda Çılgınları**, 1923, (müzik: Muhlis Sabahattin)
- K.İtaat İlâmı** (yazılışı 1923, oynanışı 1924, basılışı 1936)
- M.Fermanlı Deh Hazretleri** (yazılışı 1924, oynanışı 1927, basılışı 1936);
- N.Aynaroz Kadısı** (yazılışı 1927, oynanışı 1928/1929 dönemi)
- O.Kafes Arkasında** (yazılışı 1928, oynanışı 192 basılışı 1936);
- P.Bir Kavuk Devrildi** (yazılışı 1930, oynanışı 1930, basılışı 1936)
- G.Mum Söndü** (yazılışı 1930, oynanışı 1931/1932 dönemi, basılışı 1936)
- R.Pazartesi-Perşembe** (yazılışı 1931, oynanışı 1932, basılışı 1936)
- S.Gül ve Gönül** (yazılışı 1932, oynanışı 1933, basılışı 1936)
- T.Balaban Ağa** (yazılışı 1933, oynanışı 1935, basılışı 1936)
- U.Selma** (yazılışı 1934, basılışı 1936, oynanışı 1961)
- Y.Genç Osman** (Mehmet Şükrü Erden ile birlikte, yazılışı 1937, oynanışı 1956) (Çorumlu, 2012:41-43).

BULGULAR VE YORUM

Musahipzade Celal Efendi'nin İstanbul Efendisi Opereti Üzerine İnceleme

Eserin Konusu

İstanbul Efendisi, 4 perdelik şarkılı bir eserdir. Oyunun en büyük özelliği ise çağın ölçülerine göre düzenlenmiş, gerçekten perdeli yeni tarzda bir ortaoyunu olmasıdır.

Oyun, XIII. Yüzyılın ikinci yarısının sonlarında I. Mahmut'un padişahlığı döneminde geçer. Patrona Halil Ayaklanması üzerinden yaklaşık 30 yıl sonra, fal baktırmayı seven ve fala inanan İstanbul Efendisi Salveti Efendi'nin başından geçenler eğlenceli bir dille anlatıldığı oyun içinde bu dönemin bir çok töre ve gelenekleri başarılı bir şekilde işlenmiştir. Oyunun karakterleri Lale Devri günlerinin özlemi içerisindedir.

İstanbul Efendisi Salveti Efendi'nin kızı Esmâ, çarşıda tütün tüccarı olan Muhlis Efendi'nin oğlu Safi Çelebi ile birbirlerini sevmektedirler. Oysa fala inanan Salveti Efendi ise kızını, adamlarından Ferhat Ağa'ya vermek istemektedir. Esmâ'yı aynı zamanda, yine İstanbul Efendisi'nin adamlarından olan Menteş Ağa da sevmektedir. İstanbul Efendisi, kızı Esmâ'nın Ferhat Ağa'dan vazgeçmesi durumunda, bu sefer fala göre kızını yine adamlarından Dilaver ile evlendirmeyi planlamaktadır. Oysa Dilaver, Esmâ'nın hizmetçilerinden biri olan Dilaram'a tutkundur. Esirci çengibaşı Afet'in çevirdiği dolaplarla mutlu sona ulaşır, sevenler kavuşur en önemlisi Salveti Efendi büyüye fala son verir.

İSTANBUL EFENDİSİ OPERETİ SÖZ VE MÜZİK ANALIZI

ESERDE GEÇEN KARAKTERLER;

ESMA HANIM

İSTANBUL EFENDİSİ

SAFİ ÇELEBİ

DILARAM

MENTEŞ

DILAVER

SALVETİ

FERASET

MEMİŞ

AGOP

DURSUN,

YOHAN

MUHSİN EFENDİ,

SAFİ

I.BÖLÜM

KÜRŞÂD-I MUSİKİ (ÜVERTÜR)

Dört tamamlanmış cümleden oluşan ve melodik bakımdan birbirini tamamlayan özellik taşımaktadır. Bu bölüme müzikal açıdan bakıldığında prelüd demek mümkün olmakla birlikte dönemin anlayışına göre üvertür olarak anlandırıldığını görmekteyiz.Yine Türk makam müziğindeki taksim ve uzun aranağme özellikleride taşımaktadır.

Form Analizi

A+A+A+coda+A

Türk Makam müziği açısından bu bölüm Mahur makamı özellikleri taşıyarak başlayıp ikinci cümlenin başlangıcı ile birlikte Acemli Rast geçkisi yaparak üçüncü cümleye bağlanır ve bu cümlede yine Çargâh ta Nikriz makamı geçkisi ile devam ederek dördüncü cümlenin geçişini sağlar ve Çargâh makamında bir küçük seyir izledikten sonara Acem aşirân perdesinde Çargâh makamının çıkıcı seyir özellikleri sergilenere meyan gösterilmiş olup çargâh makamında Koro bölümüne geçiş yapar.

I.PERDE

SAHNE: Çengi Afetin evi

CUMHUR TARAFINDAN : (KORO)

Çengi Afet esirci, Satar beyaz hem zenci

Kızlar çalar çalpara, Müşteri versin para

Birinci sahne veya o zamanki tabirle birinci tablo koro tarafından söylenen ve müzikal yapı olarak birinci cümlenin form yapısından oluşan operetlerin yapısal özelliği itibarıyla Koro solo şeklinde giden ve bağlantı cümleleri ile küçük rondo yapısına da benzeyen bir özellik taşımaktadır. Türk makam müziği itibarıyla melodik yapısı dönemin özelliklerine göre devam eden çargâh makamın çıkıcı seyrini kullanarak gerdaniye perdesinde bir çarâh makamı geçkisi yapmakta ve koro yine çıkıcı olarak başladığı melodik seyri çargâh makamı inici seyri göstererek solo bir icraya bırakmaktadır.

SAFİÇELEBİ: BIRLI TERENNÜM (SOLO)

Gördüm yolda bir koca, Rengi açık turuncu

Perdeleri pembedir, Her gören güvendedir (efkendedir).

ARANAĞME

İçindeki dilber ah, Etti bana bir nigâh

Gördü beni güldü ah, Aşkını bildi ah

ARANAĞME

Güldü bana aşikar, Kalbimi etti şikâr

Ah güzel dilfekar, Verdi bana yadigar

Birinci bölümün solo bölümünde operetin kahramanı Sâfi Çelebi sözleri itibarı ile sevdiğini duygularını ifade etmekte ve makamsal olarak kullandığı çargâh makamından geçiş yaparak inici bir karakterde Acemli Rast makamında seyir yapmakta ve bu seyir aranağmenin bitiriş cümlesinin ana makam seyri olan çargâh makamını rast perdesi ile bitirirerek Koro bölümün daha önce bıraktığı melodik yapıya zemin hazırlamaktadır.

CUMHUR TARAFINDAN: (KORO)

Seyr edin hey ağalar, Çalparalarçalparalar

Çal çal raksan al kemanı, Şimdi rakkasın zamanı

ARANAĞME

Koro tarafından Çargâh makamı seyrinde başlayan melodik yapı, kullanılan Nikriz geçkisi ile akıcı ve hareketli bir karakter kazanarak birinci bölüm tamamlanmakta ve yine nikriz makamında bir cümle ile yazılan aranağme veya (epizod karakterli bir yapı) ile ikinci bölüme geçiş sağlanmaktadır. Aşağıda sözleri yazılmış olarak son bağlantı kısmı Recitatif karakterli bir yapı olmakla birlikte dönemin anlayışını bir nevi Türk

sahne sanatları ile bağlantı kurduğunu düşünebileceğimiz Orta oyunu karakterini sergileme hedefi taşıyor düşünmemiz sevk etmektedir.

Kanbura bak oynuyor, Kendini bir şey sanıyor

Hah hah hah hah hah hah hah

Kendini bir şey sanıyor Hah hah hah hah hah hah hah

Kendini bir şey sanıyor

Bu bölüm tahminimize göre operet kumpanyasının en tecrübeli sanatçısı tarafında seyirciği sahne hazırlanırken eğlendirmek için kullanılan bölümdür. Bazı kayıtlarda da yine yukarıdaki notasız bölümlere rastlanmaktadır.

İKİNCİ PERDE

ESMA HANIM: İKİLİ TERENNÜM (DÜET)

Aklım aldı bir nev civan, Aşka düştüm ah pek yaman

Görsem onu ben her zaman, Yaktı beni ah beni aman

DİLARAM:

Dolaşmasın sar ipeği, Çokmu sevdin Çelebiyi

ESMA HANIM:

Gah gülleri sümbül gibi, Ah pek güzel bir gül gibi

Etsem figan bülbül gibi, Yaktı beni ah kül gibi

DİLARAM:

Dolaşmasın sar ipeği, Çokmu sevdin çelebiyi

İkinci bölüm $\frac{3}{4}$ lük bir akıcı ritimle mahur makamında birinci bölüm üvertür ezgilerini yineleyen melodik seyirle başlamakta karşılıklı duet yapmaya uygun olarak yumuşak ezgilerle başlayan melodi düğâh perdesinde Buselik ezgileri kullanarak atışmaya dönüşmekte ve ezgisel bütünlük yine mahur melodik seyri ile sürdürülüp sözlü

atışmanın dramatize edilmesini güçlendirmek hedefiyle nevâ perdesi üzerinde hicâz yaparak rast perdesinde asma kalış yapmış ve sürekliliği sağlamıştır. Formal açıdan iki cümlelik karakter taşıyan melodik yapı tekrar edilerek sahne etkisi kuvvetlendirilmiştir. Bu yapı Mahur makamı karakterine devam edecek bir melodik seyirle devam eder.

CUMHUR TARAFINDAN: (KORO)

Tesbihi aryalım

Bir aferin alalım

Haydi haydi bulalım

Bir aferin alalım

Buldu Dilaver

Buldu dilaver

Düetin ardından Mahur makamını ezgilerine geçiş aynı şekilde Mahur makamında devam ederek düetin önemli karakteri Dilaver karakteri eğlenceli bir dille anlatmakta yine Ortaoyunu anlayışı içinde bir oyunla seyirci tarafından karşılık bulacak bir operet içinde Türk makam müziği özelliği yada Türk Halk kültürü özelliğini yansıtmaktadır.

CUMHUR TARAFINDAN: ÜÇLÜ TERENNÜM (TRIOLE)

CUMHUR: (KORO)

Neden ağlar niçün ağlar, Niçün ağlar neden ağlar

MENTEŞ:

Köle idi azad oldu, Efendiye damad oldu

CUMHUR: (KORO)

Neden ağlar neden ağlar, Niçün ağlar neden ağlar

DILAVER:

Köle idim azad oldum, Sanmayınız ki şad oldum

CUMHUR: (KORO)

Neden ağlar niçün, Niçün ağlar neden ağlar,

MENTEŞ:

Şad olmadım diyor diyor, Ah ederek bak ağlıyor.

CUMHUR: (KORO)

Neden ağlar neden ağlar

DILAVER:

Sormayınız ağalar, Derdim vardır ah ağalarım

CUMHUR: (KORO)

Neden ağlar neden ağlar

DILAVER, ÜÇLÜ TERENNÜM: (TRIOLE)

Emret bana öleyim, Sana canım vereyim

DILAVER, DILARAM:

Oh vefakar Dilaver, (Dilaram)

ESMA HANIM:

Sana asla varamam

DİLAVER:

Bende senialamam

ESMA:

Git babama haber ver, Varamam sana Dilaver

Sana asla varamam

DILAVER:

Bende sizi alamam

ESMA:

Öldürselerde beni, İstemiyorum seni

Sana asla varamam

DİLAVER:

Bende sizi alamam

ESMA-İKİLİ TERENNÜM:

Buna çare bulalım, Şu dertten kurtulalım

DİLAVER, ESMA, DİLARAM: ÜÇLÜ TERENNÜM (TRIOLE)

Kapıları açalım, Hep beraber kaçalım

Her şeyi terk edelim, Ah gidelim gidelim

Gel buradan gidelim, Dağı mesken edelim

ESMA:

Gönül senden kimi feryat edeyim, Ah elinden nerelere gideyim

CUMHUR: (KORO)

Duysa efendi kıyamet kopar, Ah hepimizi yerlere çarpar

Sus sus aman sus, sus sus aman sus.

ESMA:

Korka korka kaçıyorum babamdan, Bir kuş gibi uçuyorum yuvamdan

CUMHUR: (KORO)

Duysa effendi kıyamet kopar, Ah hepimizi yerlere çarpar.

Sus sus aman sus, sus sus aman sus.

DİLARAM:

Odalari aradik sandiklari boşalttik aradik aradik yok

CUMHUR: (KORO)

Yok yok yok yok küçük hanım yok,

SALVETİ EFENDİ:

Arayın arayın arayın

CUMHUR: (KORO)

Yok yok yok yok

MENTEŞ:

Konağın her yanını, Hamamın külhanını

Aradık aradık yok

DİLARAM:

Aradık bu konağı, Her köşeyi bucağı

Aradık aradık yok

CUMHUR: (KORO)

Yok yok

SALVETİ EFENDİ:

Amanın amanın amanın

CUMHUR: (KORO)

yok yok yok.....

MENTEŞ:

Ocağın bacasını, Çatının arasını

Aradık aradık yok.

CUMHUR: (KORO)

Yok yok....

SALVETİ EFENDİ

Amanın amanın amanın

CUMHUR: (KORO)

Yok yok

SALVETİ EFENDİ

Amanın amanın amanın

CUMHUR: (KORO)

Yok yok

FERASET-İKİLİ TEREENNÜM: (DÜET)

Koşkoş koş koş haydi

CUMHUR: (KORO)

İyilik sağlık küçük hanıma

FERASET :

İndi indi yamacı machi bouldpoula

CUMHUR: (KORO)

İyilik sağlık küçük hanıma

İkinci bölüm devamı uzun olarak aynı melodi tekrarları ve sözleri ile devam eden yapıdan oluşmakta ve müzikli sahne eserlerinde görülen sözlerin ön plana alındığı bir sahne eseri özelliği taşımaktadır. Tiyatral yapı oldukça tekrardan ibaret melodik yapıyla desteklenerek seyirci üzerindeki etki arttırılmaya çalışılan bir sahne eseri yapısı Türk makam müziği açısından da başlangıçta kullanılan melodik seyirden uzaklaşarak dramatik bir sahneyi ifade gücünü kuvvetlendirici hüzzam makamı seyri ile başlamıştır. Hüzzamın inici karakterinde ikinci cümlede hicaz karakterine bürünerek anlam kuvvetlendirmiş hüzünlü bir aşk hikayesi Nihanvend makamında yapılan geçki ile anlatılmaya çalışılmıştır. Dönemin karakteri itibarı ile şarkı formunun önem kazandığı bir romantik dönem etkisi olarakta ifade edebileceğimiz bu geçki özellikleri mahur makamının eserin tümünde hakim olacağı hesaba katılarak nihavend makamından yegah makamına geçilerek gösterilmiş bu arada yine romantik dönem özelliği olan kürdi makamı da dönemin modasına uygun olarak kullanılmıştır. Bu etkili geçiş mahur makamı ile yine başlangıç karakteri göstererek rast perdesinde bir asma kalış sağlamış bölün yaklaşık olarak dört cümlesinde mahur makamı hem seyir özellikleri hemde melodik yapı özellikleri olarak konunun hüzünlü sonunu hazırlamaya devam etmiştir. Bölümün ortalarına doğru dönemin meşhur bir eserinden alındığını tahmin ettiğimiz bir bölüm Operetin önemli karakteri Ema hanım rafından seslendirilmiş ve bu nikriz makamı geçki zirgüleli Hicaz çeşnileri de kullanarak dönemin kürdi makamına uygun bir kalış sağlamıştır. Daha sonara cümleler içinde Ema Hanım'ın konaktan gitmesi ve bu aradaki çaresiz kalış mahur makamının yine seyrini ortaya çıkarmış bazen melodik olarak heycena ve dikkati bir noktaya toplama gayesi ile düğâh makamı üzerindeki buselik makamı asma kalışları ile melodik seyir anlamlandırılmıştır. Bu melodik yapı asıl başlangıç makamı olan Mahur makamına kalışlar göstererek son bulduğu ve diğer bölüme hazırlık yapıldı bağlantı cümleleri ile son bulmuştur.

ÜÇÜNCÜ PERDE: (Çarşı Esnafı)

İKİLİ TERENNÜM:

MEMİŞ:

Tütünlere bakınız, Birer çubuk yakınız

AGOP:

Dükkanımda sermaye, Makasımla endazem

DURSUN:

Temizle sen her yeri, Pastırmayı peyniri

YOVAN:

Bak pekmeze ballara, Çiçek gibi mallara

CUMHUR, ÜÇLÜ TERENNÜM: (KORO)

İstanbul efendisi, Bugün bizzat kendisi

İstanbulu geziyor, Şimdi buraya geliyor

YOHAN -BİRLİ TERENNÜM: (SOLO)

Efendi benim sözüme kanmaz

Ne desem boştur eyvah inanmaz

Amanın nideyim yinmez yutulmaz (NAKARAT)

SAFİ ÇELEBİ: İKİLİ TERENNÜM:

Periler benim zülfüme purdar

Tir-i müjganım cinleri çarpar

CUMHUR: (KORO)

Ah bu ne esrar, ah bu ne esrar (NAKARAT)

SAFÎ ÇELEBİ:

Ankaya bindim ben Kaf'a gittim

Sorun cinlere ben neler ettim

CUMHUR: (KORO)

Ah bu ne esrar, ah bu ne esrar (NAKARAT)

SAFÎ ÇELEBİ

Cin padişahı diledi aman

Kurtardı canı elimden kaçan

CUMHUR: (KORO)

Ah bu ne esrar, ah bu ne esrar (NAKARAT)

Bu bölümde sahne değişikliğe uğrayarak güncel olan bu sevda hikayesinin kendi aralarında yapılan nüktedan eleştirileri oluşan kısa bir sahne niteliğindedir. Eseri konusunun geçtiği konaktan ayırarak hareket kazandırma düşüncesi ve belkide eseri bir nefes aldırarak seyirciye konuya her yönlü bir dahil etme gayesini gütmeye hedefi görülmektedir. Müzikal açıdan bakıldığında ise eserin başlangıcında kullanılan bestecinin üvertür adını verdiği kısımdan küçük bir bölüm çalarak konuya hazırlamakta ve esas makam olan mahur makamına yeniden hazırlanmaktadır. Bu bölümde tam bir cümle mahur makamı melodilerini kullandıktan sonra yine üvertür ezgilerinde oluşan kısa bir geçişle İstanbul Efendisinin gelişini törensel hale getirmekte ve yine kuvvetli bir sevda hikayesini pekiştirmek için basit Suzinâk makamı dediğimiz makama geçki yapmaktadır. İstanbul Efendisi o semtin önemli bir şahsiyeti olmuştur. Yaşadığı sevda hikayesi de konaklarda konuşulan en güncel konudur. Aralarda kullandığı kısa melodik seyirlerde bu sevdanın sadeliğini kanıtlar niteliktedir. Çünkü besteci buselik makamına geçiş yapacak ve bu hikayeyi en güzel şekilde anlatacaktır. Bölümün uzunca bir bölümü buselik makamında sazlar ve solo olarak bu anlatımda ve buselik makamının yegâh perdesinde seyri ile bu sevdada ki çaresizlik duygusu anlatılmıştır. Bölümün sonunda, son cümlede yine eserin makamı olan mahur makamına bir geçki ve üvertür

ezgilerinden oluşan bağlatı cümlesi veya epizotile besteci makama hakamiyetini kanıtlamış olacaktır.

DÖRDÜNCÜ PERDE:

CUMHUR TERENNÜM: (KORO)

Çelebiye nikah oldu, Küçük hanım dengin buldu

Düğün dernek bak bu evde, Gel yiyelim pilav zerde (NAKARAT)

(ARANAĞME)

Ne mutludur çelebiye, Damat oldu efendiye

Düğün dernek bak bu evde, Gel yiyelim pilav zerde (NAKARAT)

(ARANAĞME)

At tütsüyü sen feraset, Becerikli çünkü afet

Düğün dernek bak bu evde, Gel yiyelim pilav zerde (NAKARAT)

ARANAĞME

CUMHUR TERENNÜM: (KORO)

Buram buram turası, Er meydanı burası (NAKARAT)

Turaları buralım, Haydi haydi vuralım. (NAKARAT)

Karşıma çık er isen, Gel turayı yer isen (NAKARAT)

Güvenen pazusuna, Erişir arzusuna

ARANAĞME

ESMA İKİLİ TERENNÜM:

Beni evde sakladınız, Hem babamı aldattınız

ARANAĞME

CUMHUR: (KORO)

Olmasaydı eğer böyle, Gelin olurmuydun böyle

Tel duvaklı ne güzelsin, Bir bedelsin bir bedelsin

ESMA:

Muradıma erdim bu gün, Oldu düğün oldu düğün

Cumhura: Olmasaydı eğer böyle, Gelin olurmuydun böyle

CUMHUR: (KORO)

Aradı aradı bizim efendi, Buldu bir damat yoktur menendi (NAKARAT)

Cin kahramanı bu ne güzellik, Dirlik düzenlik dirlik düzenlik (NAKARAT)

ARANAĞME

RECİTATİF

Yanağı benliyeşil kaküllü, Dört kaşlıcivan sarıği güllü

Cin kahramanı bu ne güzellik, Dirlik düzenlik dirlik düzenlik

ESMA :(ÜÇLÜ TERENNÜM)

Ben nikahla buldum şifa, Etmez bana cinler cefa

Sen üzülme kuzum baba, Eyle safa Eyle safa

CUMHUR: (KORO)

Eyle safa eyle safa

SAFİ ÇELEBİ:

Bahş ettiler seni bana, Ömrüm canım olsun feda

Benden sana her dem vefa, Eyle sefâ, Eyle sefâ

CUMHUR: (KORO)

Eyle sefâ, Eyle sefâ

ESMA:

Saklar beni bu kahraman, Periye vermez aman

Ah her zaman ah her zaman, Eyle safa eyle safa

CUMHUR: (KORO)

Eyle safa eyle safa

SAFİ ÇELEBİ:

Cinlere ettim eza

Her birine yüzbin ceza

Geçti geçer mezara mezara

Eyle safa eyle safa (NAKARAT)

ARANAĞME

Dördüncü bölüm eserin son bölümü olaması sebebiyle bu kadar yoğun bir hikâyeden sonara düğün sahnesi ile karşımıza çıkmaktadır. Safi Çelebi artık paşa kızı Esmâ hanımla evlenmiştir ve dönemin sosyal yaşantısına hakim olan cinler, perilerle yapılan savaşı Safi Çelebi kazanmıştır. Bölüm Melodik olarak Mahur makamındaki üvertür ezgileri ile başlar. Düğün başlamıştır, mahur makamındaki ezgi nevâ perdesinde bir asma kalış gösterir ve Kürdi makamındaki bir valse geçki yapar. Bir aranağme ile bağlanır. Daha sonara karşılıklı nihayetlenen hikayenin kahramanları mutluluklarını ilan eder. Buarada orada bulunun düğün halkı da onların bu söz verişlerine şahitlik eder. Bu sırada kullanılan makamın Zirgüleli Hicâz olması ve yine arkasından gelen

aranağmede yine bu makamın kullanılması evlenen kızının ayrılışının hüznü olarak yazılmış olması muhtemel ezgilerle bağlanmıştır. Son Finalde iste 2/4 lük bir ritme geçmesi final vurgusu vermek hedefiyle kullanılmıştır. Eser bölüm sonuna yaklaşma hisiyatını arttırmak için 5/8 lik türk aksağı usulü ile devam edip ritmi hızlandırmış buarada kullandığı nikriz makamı ise melodik açıdan akıcılığı sağlamıştır. Son kararda artık tüm düğün halkıyla bir arada söylenen ve finale geldiği düşünülen sahnede “eyle sefa eyle sefa” sözleri ile finali vermiş perde kapanmış yine sazların devam ettiği mahur makamı ezgilerinden oluşan rastlı kalışlarla 12/8 lik son aranağme ile operet sona ermiştir.

SONUÇ

1. İncelemiş olduğumuz Musahipzade Celal Efendi tarafından metni yazılmış İstanbul Efendisi Opereti'nin müziği, Musahipzade'nin eserin sonunda belirttiği üzere operetin vücut bulduğu tarihten yaklaşık iki asır öncesinde bestelenmiş Türk Makam Müziği eserlerinden seçilmiştir. Müziklerin bestecileri hakkında bilgiye ulaşılamamıştır.
2. Musahipzade Celal Efendi tarafından librettosu (sözleri) yazılmış olan İstanbul Efendisi Opereti 1936 tarihinde basılmış olan örneğinde Leon Hancıyan tarafından bestelendiği görülmektedir. İncelemiş olduğumuz müziklerin basım tarihi ise 1927'dir, Leon Hancıyan'ın bestelediği müzikler arasında hiçbir benzerlik bulunmamaktadır. Leon Hancıyan'ın bestelediği müzikler çok sesli Batı Müziği formundadır.
3. Araştırmada, operet metninin ve notalarının analizi sayesinde Türk Makam Müziği'nin, Batılı bir form olan operet formunda kullanıldığı saptanmıştır. İstanbul Efendisi Opereti, Mahur makamında yazılmıştır. Eser içinde; Nişabur, Hüseyinde Hicaz, Dügahta Hicaz, Gerdaniyede Buselik, Rastta Nikriz, Nevada Hicaz, Nihavend, Dügahta Buselik ve Rastta Kürdi geçkileri mevcuttur.
4. Eser; üvertür ile başlayıp, sırasıyla koro, solo ve koro bölümlerinin akabinde 4 perde olarak icra edilmiştir. Her perdenin başında üvertür bulunmaktadır.
5. Eser, Nim Sofyan, Birleşik Sofyan, Aksak, Semai, Türk Aksağı usulleri yer almaktadır.
6. Eserde geçen karakterler;Sabi Çelebi, Esmâ Hanım, Dilaram, Menteş, Dilaver, Savleti, Feraset, Memiş, Agop, Dursun, Yivan, Muhsin Efendi, Safi'dir. Ayrıca toplu olarak söylenen bölümler (tutti) de yer almaktadır. (cumhur)
7. Eserin genelinde hakim bir rast makamı duyusu vardır. Fakat, Mahur makamı dizisi eserin tiz perdeleri üzerinde bulunmakta ve bir çok yerde mahur makamı duyuluşu fark edilebilmektedir. Çargâh makamının rast perdesindeki şed hali olmadığından; yani içerisinde Rast / Acemli Rast Hüseyini / Acemli Hüseyini ve Uşşak – Beyati makamlarını da barındırdığı için Birleşik mahur makamı

üzerinden yapmaya çalışmak daha doğru olabilir.

Dönemin teori anlayışı içerisinde bakıldığında Rast makamındaki segâh perdesi koyulmadığı bilinmektedir. Bugünkü anlayıştaki beş komalık küçük mücenneb diyezi yerine bakiyye diyezi konulma anlayışı dönemin kullanımını göstermektedir.

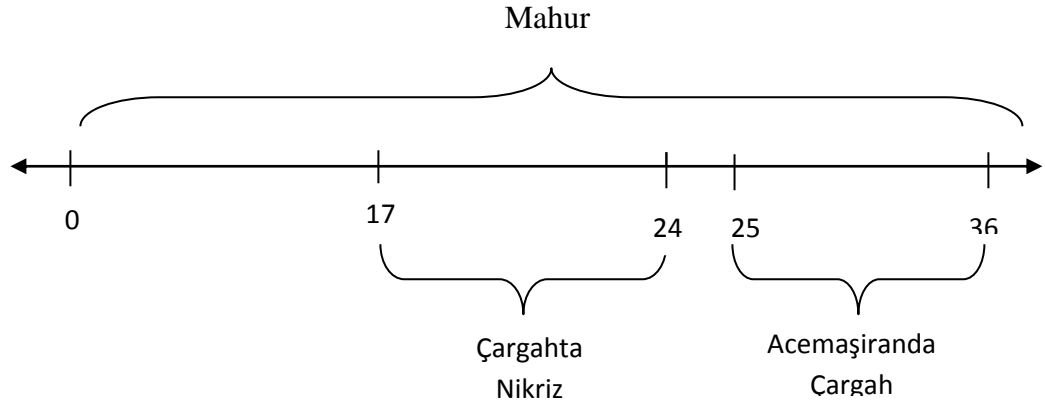
İsmail Hakkı Özkan Türk Musikisi Kudüm ve Velveleleri kitabında (2007:223) Tüm Mahur makamındaki eserlerin mensub oldukları makamda hakim unsurun rast perdesindeki Çargâh dizisi olmağını yazmıştır. Çargâh şeddindeki değişmemesi gereken iki perde küçük mücenneb diyezli Mahur perdesi adı verilen perde ve si buselik perdesidir. Fakat, eserlerin genelinde mahur perdesi yerine eviç/acem, buselik perdesi yerine de segâh perdesi kullanılır. Eserlerdeki eviç perdesinin sebebi budur.

Genel görüntüsüyle Mahur makamı (mürekkeb), girişte gerdaniyye de çargâh beşlisinin perdeleriyle başlayıp, hemen sonra Rast, Acemli Rast, Hüseyni ve Beyâti dizilerinde getirip, tekrar Rast dizisi veya beşlisine dönüp, Rast perdesinde Rast çeşnisiyle, nadiren de Rast perdesinde Çargâh çeşnisiyle karar verir.

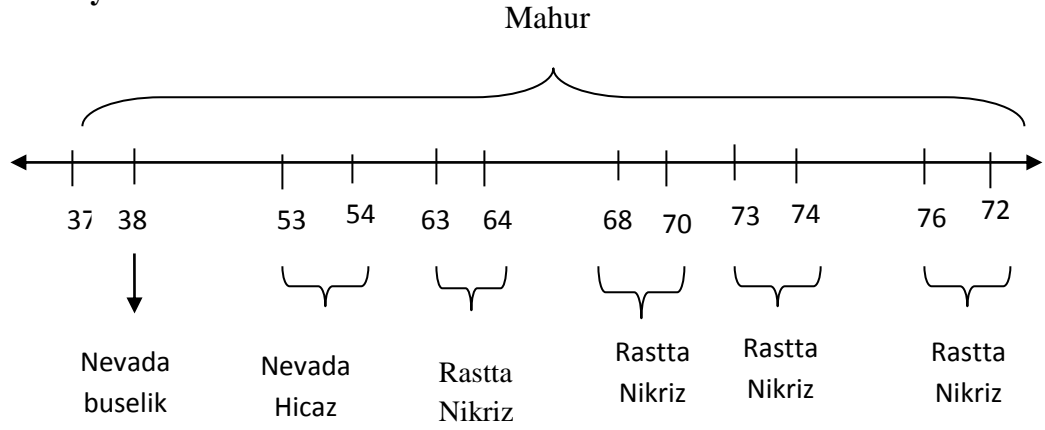
Mahur Makamını hem şed hem de mürekkeb olarak düşünmek zaruridir. Zaten pek çok şed makamlarımız aynı zamanda mürekkeb olarak da kullanılmıştır. Fakat bunların bazılarında görülen geçkiler geçicidir. Hâlbuki Mahur makamındaki değişiklikler geçici olmaktan çıkmış, makamın eser dizileri ve çeşnileri olarak her zaman aynı şekilde kullandığı için, mürekkeb olarak kabul edilmiştir.

8. Eserde geçen makam ve geçilerin grafikleri şu şekildedir:

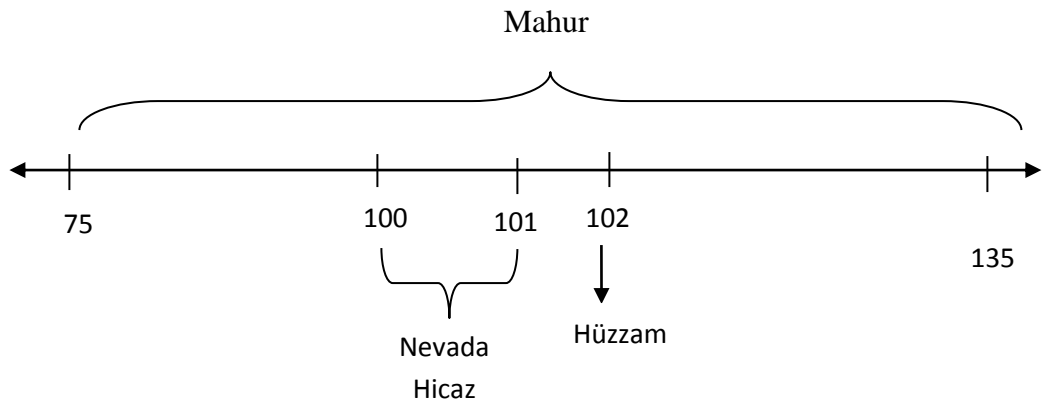
1. Sayfa



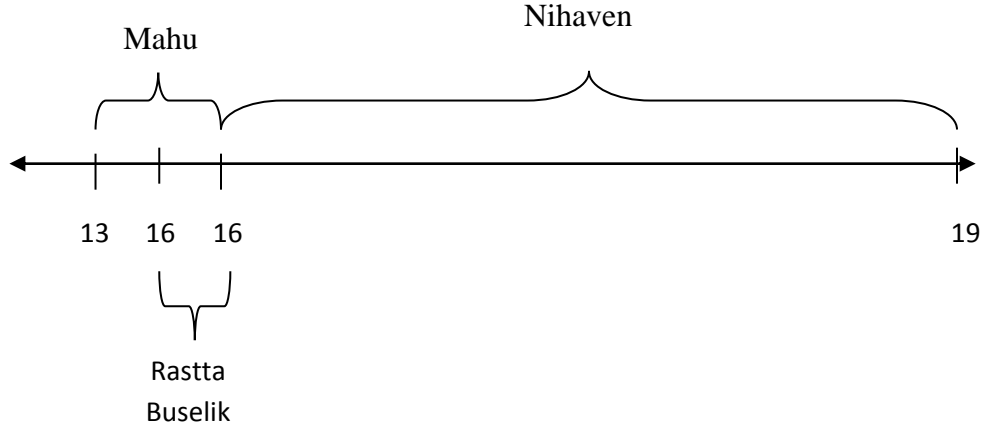
2. Sayfa



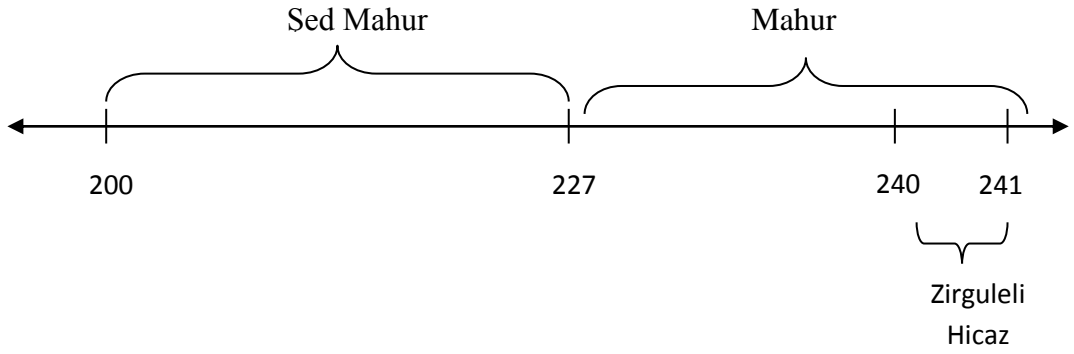
3. Sayfa



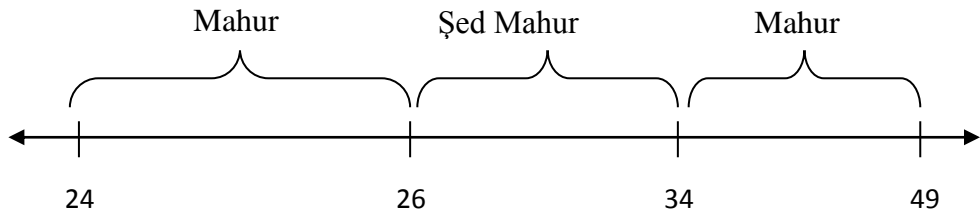
4. Sayfa



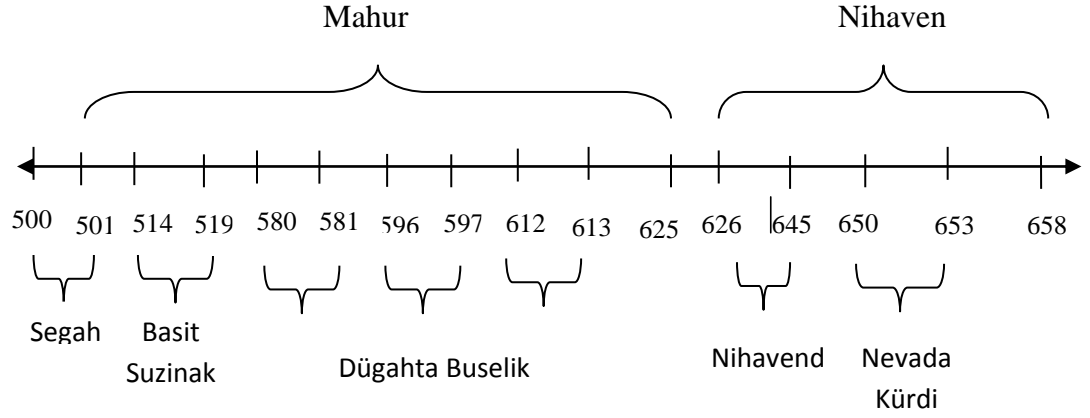
5. Sayfa



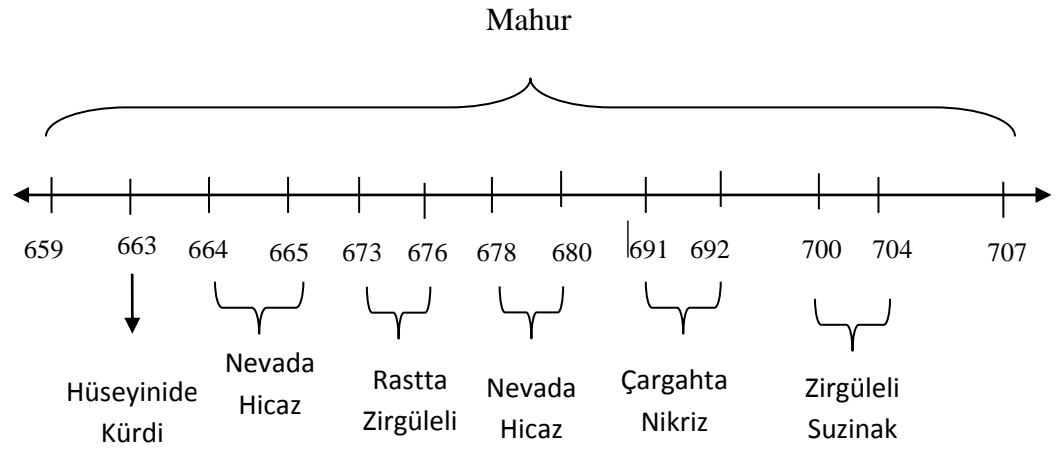
6, 7, 8. Sayfalar



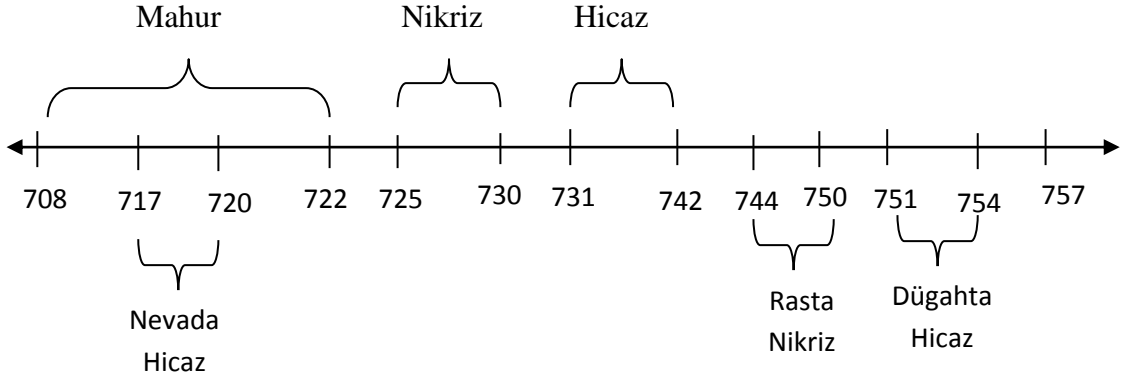
9, 10, 11. Sayfalar



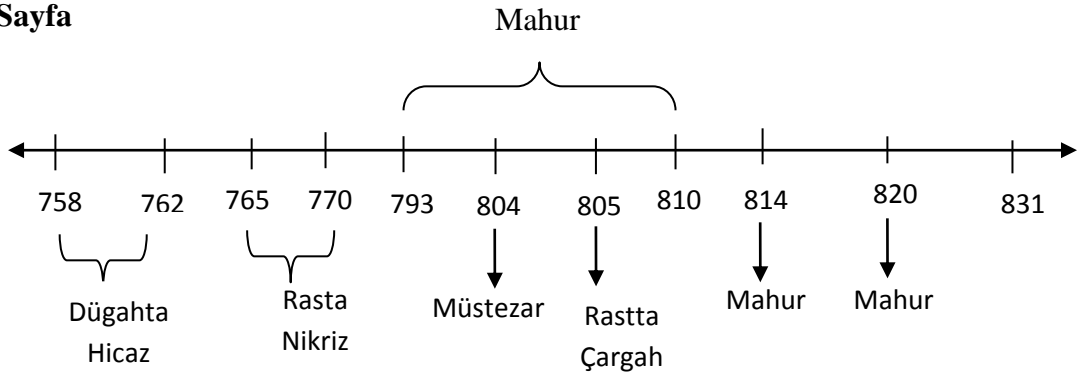
12. Sayfa



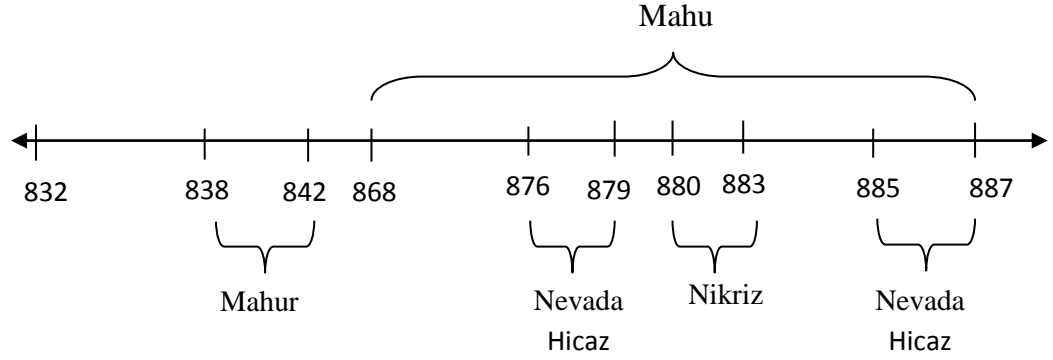
13. Sayfa



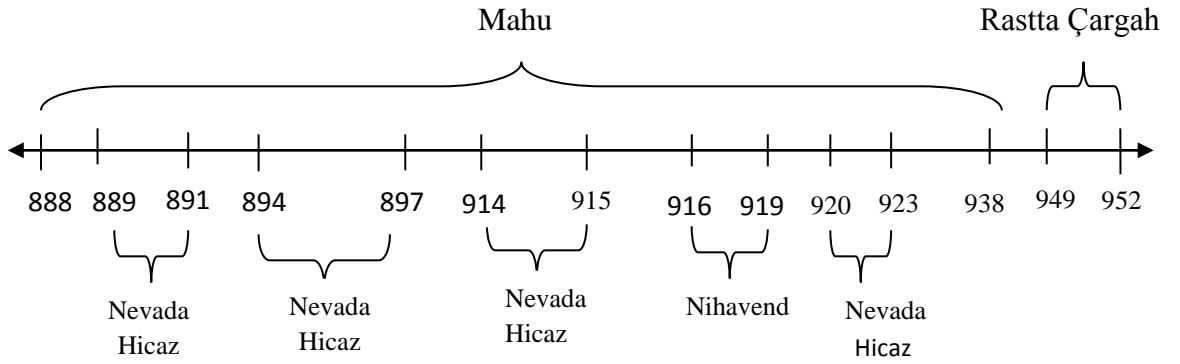
14. Sayfa



15. Sayfa



16. Sayfa



KAYNAKÇA

Kitaplar:

Altar, C. M. (2000). *Opera Tarihi* cilt 2 İstancul: Pan Yayıncılık

Çalışkan, K. (2004). *Şanlı Mehter*, İstanbul: Cem Ofset

İsimsiz. (1961)Devlet Tiyatrosu Cemal Sahir'in 40. yılı jübilesi, Ankara: Doğu Matbaası.

Özkan, İ. H. (2007) Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudum Velveleleri İstanbul:
Ötüken Neşriyat

Edipoğlu, B. S. (1962).*Ünlü Türk Bestekârları*,İstanbul: Ak

Haskan, N. M. (2004). *Eyüplü Musikişinaslar*, İstanbul: Eyüp Belediyesi

Karasar, N.(2005). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Ankara: Nobel Yayınları

Öztuna, Y. (2006)Türk Müziği Ansiklopedik Sözlüğü: Orient Yayınları

Rona, M. (1970). *20. Yüzyıl Türk Musikisi*,İstanbul: Türkiye Yayınevi

Say, A. (1985). *Müzik Ansiklopedisi*, 4. cilt, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Sözer, V. (1986). *Müzk ve Müzisyenler Ansiklopedisi*: İstanbul:Remzi Yayınevi

Tekin, H. S. (2016). *Türk Müziği Nazariyatı ve Solfeji I-II* Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları

Ünal, M. A. (2011). *Osmanlı Tarihi Sözlüğü*,İstanbul: Paradigma Yayınları

Tezler:

Çorumlu, Ç. (2012). *Musahipzade Celal'in İstanbul Efendisi Adlı Oyununda Geleneksel Türk Tiyatrosu Öğeleri (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi)*,İstanbul.

EKLER

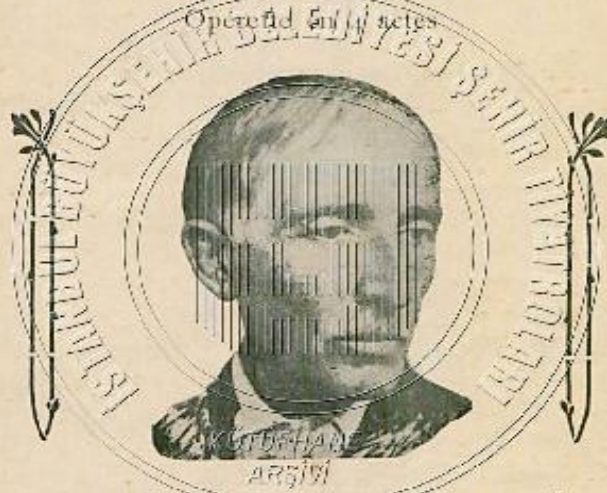
EK 1. İstanbul Efendisi Opereti Orijinal Metin

EK 2. İstanbul Efendisi Opereti notası itibariyle piyano ile çalınmaya elverişli olduğundan, piyano ile çalınmış olup “Cubase” adlı müzik kayıt programında Türk Müziği çalgısı olan kanun sesine çevirilmiştir. Tezin kapak bölümüne cd olarak eklenmiştir.

تاریخی شرقی مضمون ۴ پرده

استانبول افندیسی

STAMBOUL EFFENDISSI



بسمی: آثار قدیمه دن اقتباس اینجقدر مؤلفی: مصاحب زاده جلال بك



استانبول، بازیدده سابق مالیه قارشوسنده نومرو ۱۸

تقون: استانبول ۱۸۳۶

Stamboul, Bayazid, en face de l'ex Ministère des Finances, No. 18

Tel. : Stamboul 1836.

1927

۱۹۲۷





استانبول افندیسی

تمثیل موسیقی ۴ پرده

STAMBOUL EFFENDISSI

Opérette Turque en 4 actes

PREMIER ACTE

No. 1

Ouverture.

Sahné: Tchengui Afetin Evi.

No. 2

Tchengui Afet Essirdji

Satar beyaz hem Zendji

Kizlar tehalar tchalparé

Muchtéri virsin paré.

No. 3 — Safi Tchélébi

Gheurdum yolda bir kotchou

Renghi atchik touroundjou

Perdéléri pembédér

Her gheuren efkendédér.

∴

Itchindéki dilber ah

Itidi bana bir nighiah

Gueurdi béni ghuldu ah

Achikini bildi ah.

KÜTÜPHANE
ARŞIVI

برنجی پرده
نومرو ۱

کشاناد موسیقی ،
صحنه : چنگی آتک اوی

نومرو ۲

(جمهوره طرفندن) — چنگی آفت اسیرجی

ساتار بیاض هم زنجی

قیزلر چالار چالپاره

مشتقی ورسین پاره

نومرو ۳

صافی چلی — بیرلی ترم: کوردم بولدہ بر قوجو

رنکی آجیق طورونجی

پردہ لری بنه در

هر کورن افکنده در .

∴

ایچنده کی دلبر آه

ایتدی بکا بر نگاه

کوردی بی کولدی آه

عاشقی بیلدی آه

Mentèch — Keulé idi azad oldou Effendiyé damad oldou	کوله ایدی آزاد اولدی افندی به داماد اولدی	منتش —
Djournhour—Néden	نه دن آغلار .. الخ ..	جمهور —
Nitchun	کوله ایدم آزاد اولدم	دلاور —
Dilaver—Keulé idim azad oldoum Sanmayiniz chad oldoum.	صاعه بکوره شاد اولدم .	جمهور —
Djournhour—Néden	نه دن آغلار .. الخ ..	جمهور —
Nitchun	شاد اولدم دیور ، دیور	منتش —
Mentèch — Chad olmadim diyor diyor Ah iderek bak aghlayor	آه ایدرهک باق آغلایور	جمهور —
Djournhour—Néden	نه دن آغلار .. الخ ..	جمهور —
Nitchun	صورماییکر آغلام	دلاور —
Dilaver—Sormayiniz aghalarim Derdim vardir ah aghlarim	دردم واردر آه آغلام	جمهور —
Djournhour—Néden	نه دن آغلار .. الخ ..	جمهور —
Nitchun		

No. 8 — Dilaver	نومرو ۸	
Emrit bana Euleyim	دلاور — اوچلی ترنم: امر ایت بکا اولم	
Sana djanim véréyım	سکا خانم ویریم	
Dilaver—Dilaram	دلاور ، دلارام — اووح وفا کار دلایور (دلارام)	
Oh véfakiar Dilaver—Dilaram	دلارام — ترکنه انکاش واکور	
Dilaram—Terkine ankianmı var?	عشقنه بابام ویریم	
Achkimı çayanmı var?	دلاور ، دلارام — اووح وفا کار دلایور (دلارام)	
Dilaver—Dilaram	اسیا خانم — سکا اصلا وارامام	
Oh véfakiar Dilaver—Dilaram	دلاور — بنده سزی آلامام	
Esma—Sana asla varmam	اسیا — کیت بابامه خبر سورم	
Dilaver—Benda sizi alamam	وارامام سکا دلایور	
Esma—Guit babama haber ver	سکا اصلا وارامام	
Varamam sana Dilaver	دلاور — بنده سزی آلامام	
Sana asla varmam	اسیا — اولدیرسه لرده بنی	
Dilaver—Benda sizi alamam	ایسته یورم سنی	
Esma—Euldırselerde beni	سکا اصلا وارامام	
Istemeyörım seni	دلاور — بنده سزی آلامام	
Sana asla varmam	اسیا — بوکا چاره بولالم	
Dilaver—Benda sizi alamam	شو درددن قورتولالم	
Esma—Bouna tcharé boulalim	دلاور ، اسما ، دلارام — قبولی آچالم	
Chou dertden kourtoulalim	هپ برابر قچالم	
Dilaver—Esma—Dilaram	هر شیئی ترک ایدلم	
Kapoulari atchalim	آه کیده لم کیده لم	
Hep beraber katchalim	کل بورادن کیده لم	
Her chéyi terk idélim	طاشی مسکن ایدلم	
Ah ghidélim ghidélim		
Ghel bouradan ghidélim		
Daghi mesken idélim		
No. 9 — Esma Hanem	نومرو ۹	
Gueunul senden kimé féryad idéyım	اسیا — کوکل سندن کیمه فریاد ایدیم	
Ah élınden néréleré guidéyım	آه ائندن نره لره کیده م	

Djournhouré	دوبه افندی قیامت قویار	جمهوره —
Douyssa effendi kiyamet kopar	آه هپیزی یرله چاربار	
Ah hépimizi yerlere tcharpar	صوس .. صوس .. آمان صوس .. مکرر	
Souss... souss... aman souss		
Souss... souss... aman souss		
Esmâ		
Korka, korka katchiyorim babamdan	قورقا ، قورقا قاجیورم بابمدن	اسیا —
Bir kouch ghibi outhiorim youvamdan	بر قوش کبی اوچیورم یووامدن	
Djournhouré		
Douyssa effendi kiyamet kopar	دوبه افندی .. الخ ..	جمهوره —
Ah hépimizi yerlere tcharpar		
Souss... souss... aman souss		
Souss... souss... aman souss		

No. 10 — Dilaram

نومرو ۱۰

Odalari aradik sandiklari bochaltadik	اودالری آزادق سندیکلری بوچالتدیک	
Aradik aradik yok	آرادق .. آرادق .. یوق	دلارام — اوجلی ترنم:
Djournhouré		
Yok yok yok yok kutchuk hanem yok	یوق .. یوق .. یوق .. یوق کوچک خانم یوق مکرر	جمهوره —
Yok	آرایک .. آرایک .. آرایک ..	سولنی —
Savléti Eff.—Arayin.. Arayin.. Arayin..	یوق .. یوق .. الخ ..	جمهوره —
Djournhouré		
Yok	قونافک لهر یانی	منتش —
Yok	حامک کھناتی	
Mentèch — Konaghin der yanini	آرادق .. آرادق .. یوق	
Hamamin kulhanini	یوق .. یوق .. الخ ..	جمهوره —
Aradik aradik yok	آرایک .. آرایک .. آرایک ..	سولنی —
Djournhour—Yok	یوق .. یوق .. الخ ..	جمهوره —
Yok	آرادق بو قونانی	دلارام —
Dilaram—Aradik bou konaghi	هر کوشه یی بوچانی	
Her keuchéyi boudjagk	آرادق .. آرادق .. یوق	
Aradik aradik yok	یوق .. یوق .. الخ ..	جمهوره —
Djournhouré—Yok	آمانک ، آمانک ، آمانک ..	سولنی —
Yok	یوق ، یوق .. الخ ..	جمهوره —
Savléti Eff.—Amanin amanin amanin	اوجافک بلجاسنی	منتش —
Djournhouré—Yok	چاینک آراسنی	
Yok	آرادق ، آرادق .. یوق ..	
Mentech—Odjaghin badjassini	جمهوره ، جمهوره — یوق ، یوق .. الخ ..	
Tchatinin arassini	سولنی — آمانک ، آمانک ، آمانک	
Aradik aradik yok	جمهوره ، جمهوره — یوق ، یوق .. الخ ..	
Djournhour—Djournhouré	سولنی — آمانک ، آمانک ، آمانک	
Yok	جمهوره ، جمهوره — یوق ، یوق .. الخ ..	
Yok	سولنی — آمانک ، آمانک ، آمانک	
Savléti Eff.—Amanin amanin amanin	جمهوره ، جمهوره — یوق ، یوق .. الخ ..	
Djournhouré—Djournhour	سولنی — آمانک ، آمانک ، آمانک	
Yok	جمهوره ، جمهوره — یوق ، یوق .. الخ ..	
Yok		

Ghuldu bana achikiar
Kalbimi itdi chikiar
Ah ghuzel dilfikiar
Virdibana yadikiar

No. 4 — Djoumhour

Seyridin hey aghalar
Tchalior tchalparalar
Tchal, tchal raksan al kémani
Chimdi raksin zémani.

Kamboura bak oynayor
Kendini bir chey sanior
Hah hah hah hah hah hah
Kendini bir chey sanior
Hah hah hah hah hah hah
Kendini bir chey sanior.

DEUXIÈME ACTE

No. 5 — Esmâ Hanem

Achka duchdim ah pek yaman
Gheursem onou ben fiet zéman
Yakdi béni ah bi-aman.

Dilaram

Dolachmassin sar ipéghi
Tchokmi sevdin Tchélébiyi.

Esmâ Hanem

Kah gulléri sumbul guibi
Ah pek güzel bir gul guibi
Itsem figân bulbul guibi
Yakdi béni ah kul guibi.

Dilaram

Dolachmassin sar ipéghi
Tchokmi sevdin Tchélébiyi.

No. 6 — Djoumhour

Tespihi aryalim
Bir aferin alalim
Haydi haydi boulalim
Bir aferin alalim
Bouldou Dilaver
Bouldou Dilaver

No. 7 — Djoumhour

Néden aghlar nitchun aghlar
Nitchun aghlar néden aghlar

كولدی بکا آشکار
قلبی ایتدی شکار
آه کوزل دلفکار
وردی بکا یادکار.

نومرو ۴

جمهور، جمهوره — سیر ایدک می آغاز
چالیور چالیارلر
چال چال رقصان آل کانی
شعدی رقصک زمانی

قانیوره باق اوینایور
کندی برشی صانیور
ماه ماه ماه ماه ماه ماه
کندی برشی صانیور
ماه ماه ماه ماه ماه ماه
کندی برشی صانیور

ایکنچی نومرو

اسهانم — ایکلی ترنم: عقال آلتی تر نوجوان
عشته دوشیم آه پک بیان
کورسه لوق بن هر زمان
باقدی بی آه بی آمان
دولاحماسین صار ایکی
چوقی سودک چلیبی
کاه کوللری سئل کبی
آه پک کوزل سئل کبی
ایتمم فغان بلبل کبی
باقدی بی آه کول کبی
دولاحماسین صار ایکی
چوقی سودک چلیبی

نومرو ۶

جمهور — تسبیحی آرایلم
بر آفرین آللم
هایدی هایدی بولالم
بر آفرین آللم
بولدی دلاور
بولدی دلاور

نومرو ۷

جمهور — اوچلی ترنم: نهدن آغلار نیچون آغلار
نیچون آغلار نهدن آغلار

KÜTÜPHANE
ARŞIVI

Safi—Djin padichahi diledi aman
kourtardi djani elimden katchan
Djournhour—Ah bou

صافی — جن پادشاهی دیلهدی آمان
قورتاردی جانی المندن کاتچان
آه بو نه اسران .. الخ .

QUATRIÈME PARTIE

دردنجی پرده

No. 16 — Djournhouré
Tchélébiyé nikah oldou
Kutchuk hanem denghin bouldou
Dughun dernek bak bou Evdé
Ghel yiyélim pilaf zérdé
Né moutloundir tehelebiyé
Damad oldou effendiyé
Damad

نومرو ۱۶
جهوره — جمهور ترنمی: چلی به نکاح اولدی
کوجک خانم دنکین بولدی
دوکون دزنک باقی بوأوده
کل بیلم پیلاو زرده
نه موطلودر چلی به
داماد اولدی افندی به (تورانی)
آت توتسوی سن فرامشتر
بجرکلی چنکی آکس (شقرات)

No. 17 — Djournhour
Boram Boram torassi
Er meydani bourassi
Toreleri Bouralim
Haydi haydi Vourahim
Karchouma tchik er assen
Ghel toreyi yer assen
Ghuvenen bazoussina
Irichir arzoussouna

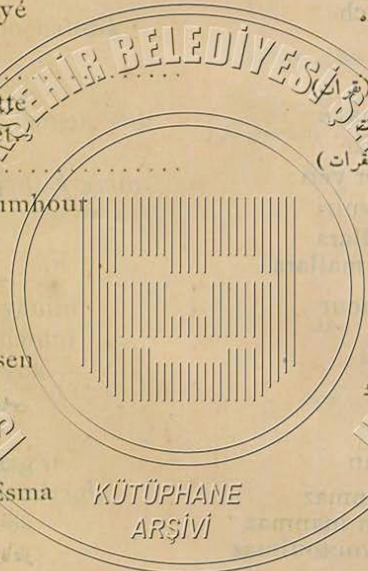
نومرو ۱۷
جهور — جمهور ترنم: بورام بورام توریسی
آر میدانی بوریسی
طوره لری بوریسی
هایدی هایدی ووراهیم
قارشومه چیق کوراسمه
کل طوره نی بوریسی
کوهن بازوسنه
ایرشیر آرزوسنه

No. 18 — Esmâ
Beni evdé saklatdiniz
hem babami aldatdiniz
Djournhouré
Olmassaydi eyer beuylé
Ghélîn olourmouyđin beuylé
Tel dovakla nê guzelsin
Bi-bédelsin, bi-bédelsim
Esmâ — Muradima irdim bou gun
Oldou dughun oldou dughun
Djournhouré
Olmassaydi

نومرو ۱۸
اسما — ایکیلی ترنم: بنی اوده صافلا دیکر
هم بابامی آلداتدیکر
جهوره — اولماسه ییدی اکر بویه
کلین اولورمه ییدک بویه
تل دوواقله نه کوزلسک
بیبدلسک بیبدلسک
اسما — سرادمه ایردم بوکون
اولدی دوکون اولدی دوکون
جهوره — اولماسه ییدی .. الخ ..

No. 19 — Djournhour
Aradi aradi bizim effendi
Bouldou bir damad yokdour manendi

نومرو ۱۹
جهور ترنمی — آزادی آزادی بزم افندی
بولدی بر داماد یوقدر مانندی



Djin kahrmani bou né ghuzellik
 Dirlik duzenlik dirlik duzenlik
 Yanaghi benli, yéchi kakiullu
 Deurt kachli djivan sarighi gullu
 Djin
 Dirlik

No. 20 — Esmā

Ben nikiähla bouldoum chifa
 Itmez bana djinler djefa
 Sen uzulmé kouzoum baba
 Eylé Sefa... Eylé Sefa
 Djounhouré
 Eylé Sefa, Eylé Sefa
 Safi
 Bahch itdiler seni bana
 Eumrum djanim olsoun féda
 Benden sana her-dem vefa
 Eylé sefa, eyle sefa
 Djounhouré
 Eylé Sefa, Eylé Sefa
 Safi
 Djinleré itdim éza
 Her biriné yuzbin djefa
 Ketchdi ketcher mezi meza
 Eylé Sefa, Eylé Sefa
 Djounhouré
 Eylé Sefa, Eylé Sefa

FIN

جن قهرمانی بو نه کوزلک
 دیرلک دوزنلک دیرلک دوزنلک
 یناغی بنلی ، یشیل کاکوللی
 درت قاشلی جوان ساریغی کوللی
 جن قهرمانی بو نه کوزلک
 دیرلک دوزنلک دیرلک دوزنلک

نومرو ۲۰

اسما — اوچلی ترم: بن نکاحله بولدم شفا

ایتز بکا جینلر جفا

سن اوزوله قوزوم بابا

ایله صفا، ایله صفا

ایله صفا .. ایله صفا — جمهوره

بخش ایتدیلر سنی بکا — شاقی

عمرم جانم اولسون فدا

بتدن سکا هر دم وفا

ایله صفا، ایله صفا

ایله صفا .. ایله صفا — جمهوره

صاقلار بنی بو قهرمان — اسما

جتلره ویرمز اماندن

آه هر زمان آه هر زمان

ایله صفا، ایله صفا

ایله صفا، ایله صفا — جمهوره

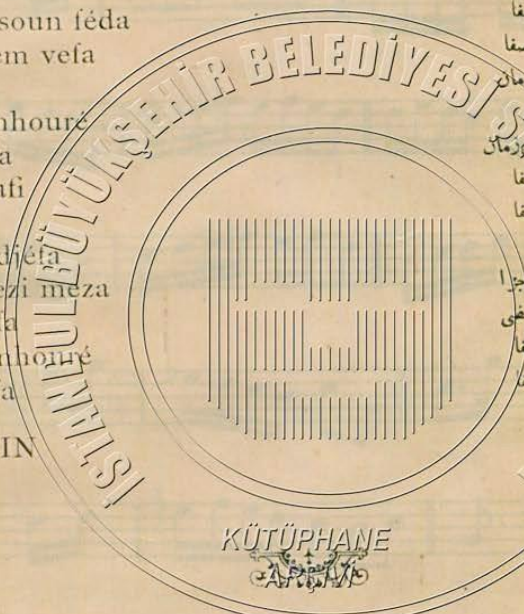
جتلره ایتمم اذا — شاقی

هر بیرینجه یوز بیک جفا

کیدی لیکر معنی معنی

ایله صفا، ایله صفا

ایله صفا، ایله صفا — جمهوره





استانبول قدسی - اوپه روت

کشاد
Overture.. §

1
5
9
13
17
21
25
29
33

37 **لعب** **نور** **CORO** tchengui A fét é si r dji satar Bèyax hem zén dji
 ذن چي بيا تار صا جي ر سي شفت آ گي چن

41 Kix lar tcha lar Lchalpa ra muchté ri vér sin pa ra
 را يا سين وردی ته موش را يا چال لار چا لر فيز

45 **Solo** **M.S.** **SF** geurdum yaldabir Ke tchou rén gui. Atchi:K touroun djou
 جو دون طو چي آ گي دن چو قو برده يول در در کو (صاف)

49 **M.S.** **Allegro** per déle ri pen bé dir her geuren quendedir
 آه دی بیل شق قو چي آه دی کول في به دی کور گاه في

53 **M.S.** **Allegro** **Solo** **M.S.** **CORO** qui dil bér Ah. tchi Bana bir ni geur geur el. béni geurdi. Ah Achi kimi bildi. Ah
 آه دی بیل شق قو چي آه دی کول في به دی کور گاه في

57 **M.S.** **Allegro** **Solo** **M.S.** **CORO**

60 **KÜRPHANE** **M.S.** **Allegro** séyri din héy A ga la r tchali yor tchal pa ra lar
 لر را يا حال يور لي چا ر ل فا آ هي دك دی نقي قورليتر

63 **CORO** tchal tchal. Rakšan Al qué ma ni chmadi raksin xama ni
 ني ما زه سگ راق دی شم في ما که آل ميان راق چال چال

67 **Solo** **M.S.**

71 **Solo** **M.S.**



استانبول فندسی - ایکنجی برده

سازلر
Duetto

75

83

91

عقد اسما
(esmä) AK lim Al di bir név dji varu

99

آه کاه دوش
Ach Ka duch dum nek ya man

107

آه نک یا مان
Ah nek ya man (M.S) Alégro

115

دولتماسین
dolathmasin sar i péyi

121

(سازلر)
(M.S) tchokmou sévdin tché lé bi yi

125

تسبی هی آ را یالیم بیر آ فرینه
tessbi hi A ra yalim bir A Férine

128

آ لایم های دی های دی
A la lim hay di haydi Boula lim bir A Férine

132

آ لایم بول دی دی بول
A la lim Bouldou di la vér Bouldou dilä vér

سازر
(M. ۴)

136

لار آغ چون نی لار آغ چون نی لار آغ دن نه
né dén Ag lar ni tchun Ag lar ni tchun Ag lar

142

دی اول ماد دا یه دی فز ا دی اول زاد آ دی نی له کو
né dén Ag lar Keulé.yidi A zad.öldou. éfendi yé.damadöldou

150

بیر یوز یوزی / ما اول شاد کیم / ما صان در اون زاد آ در فی له کو
Keulé i dim.Azadol döum. Sarmayi nizqi chadöldoum chadolmadim dör

154

یولا آغ باق دکده فی آه
Ah.i derék bak.Aglayor

158

سازر
sormeyiniz.Agalarım dardim vardir Agalarım

164

با ایته امیر
emrit ba

نا (بویکیم هرده کورلنتیجی)
na

172

دی کار تا ده
ohütüpläne fa quar di

لا ورد
la vér

180

وار می کان م (بوده کذا)

188

دی کار فاده
Oh vé fa Kiar di

لا ورد (سازر)
la vér (M. ۴)

194

ما را لا آسنی ده بیت ما را وا
sana.Asla va ramam.Bendé.seni.Almam

سازر

M.S. Allegretto

ویر بر خده با باکت
guit. Babama habér vér

200

var mam.pana di la vér sana Aslá va ramam Béné seni. Alamam

203

سازر M.S.

فی بی ده کرسه دور اول
cudur sé térdé bení

208

is té mi yoroum. seni sana. Asslá va rafnam Béné seni. Ala mam

211

سازر M.S.

لم لا بوره چا کتا
Bouna. tcharé. boulatim

216

chou derd, den kvoutou la lim Kapi tari A tchalim her berabér tchukalim

219

her ché yi térqui dé llim KUTUPHANE Ati guidé llim guidé llim giel bouradan gui dé llim

222

da gi mésKéni dé llim (M.S)

225

سازر M.S.

giéunul séndén quimé Féir yad

228

i cié yim Ah é lin dén né ré lé ré gui dé yim

235

242 دى قىت آ سە دەۋى بار قىمت يا قى زى مى قى ھە آھ يار چار رە كە يىر
 douysa é fén di Ki yamét.Kopar Ah.hepimi xi yér lére lecharpar

249 مەن آ صومى صومى مەن آ صومى صومى صومى صومى مەن آ صومى صومى
 (سازار) M.S. (تەرجىمە) sous sous Aman sous sous sous A man sous

259 سازار M.S.

266 دەۋە شاك بو دىق لا دىق سان دىق لا دىق لا دىق لا دىق لا دىق لا
 o da la ri A ra dik sandik la ri Bochal dik

273 دىق لا دىق لا دىق لا دىق لا دىق لا دىق لا دىق لا دىق لا دىق لا
 A ra dik A radik yok yok yok yok kutchuk. hanim yok yok yok yok

281 يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق
 Kutchuk hanoum.yok A ra yin A rayin A ra yin yok yok yok yok

293 يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق
 Kutchuk hanim yok yok yok yok kutchuk hanim yok ساز M.S.

303 ساز M.S.

310 دىق را آ دىق را آ دىق را آ دىق را آ دىق را آ دىق را آ دىق را آ دىق را آ
 Ko na gin hé' ya ni ni hama min Kul hani ni A ra dik

317 دىق را آ دىق را آ دىق را آ دىق را آ دىق را آ دىق را آ دىق را آ دىق را آ

327 دق را آ يوق يوق يوق يوق يوق نم خا چوك كوتچوك يوق يوق
 A ra dik yok yok yok yok Kutchuk.hanim yok yok yok

336 يوق يوق يوق يوق يوق نم خا چوك كوتچوك يوق يوق يوق يوق يوق يوق
 yok yok Kutchuk.hanim yok A ra yin A ra yin A ra yin

345 سازلر يوق نم خا چوك كوتچوك يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق
 yok yok yok.yok.Kutchuk.hanim.yok yok yok yok.yok Kutchuk.hanim.yok (M.S)

354 غي جا بو يوشا كو her keuché yi bou dja gi

364 دق را آ يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق
 A ra dik bog Karla A ra dik A ra dik yok

374 يوق يوق يوق يوق يوق نم خا چوك كوتچوك يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق
 yok yok " " Kutchuk.hanim yok yok " " Kutchuk.hanim yok A ma nin

384 يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق
 A manin A ma nin Kutchuk.hanim yok " " " "

394 يوق نم خا چوك كوتچوك يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق
 Kutchuk.hanim.yok o djagin ba dja si ni tchati nin A ra si ni

404 دق را آ يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق
 A ra dik A ra dik yok yok yok " " Kutchuk.hanim yok

414 يوق يوق يوق يوق يوق نم خا چوك كوتچوك يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق يوق
 yok " " Kutchuk.hanim.yok A ma nin Ama nin Ama nin



یوق یوق " " یوق نه خا چوک کو یوق " " " " یوق نه خا چوک کو
 yoK yoK " " KutchuK.hanim yoK " " " " KutchuK.hanim yoK

424

سازر M.S.

432

سازر M.S. قوس قوس قوس قوس

440

ده نین ند ق قوس *سازر M.S.* جی ما یا دی این ده این *in dé indi yamadji*

450

دا نین فی ق قوس قوس *سازر M.S.* ما تچیبولپولا *ma tchiboulpoula*

458

قوس با ق قوس ما یا جی لا بو بو *سازر S.M.*

468

ما نی خا چوک کو ای *سازر M.S.* ای *ey* لی *lik* صاغ *sag* لی *lik* ما نی خا چوک کو *KutchuK ha ni ma*

476

ای *ey* لی *lik* قوس فی لا بو بو قوس قوس فی لا بو بو *سازر M.S.*

484

ای کخی رده نک قوامی *سازر M.S.* صاغ *sag* لی *lik* ما نی خا چوک کو *Ku tchuK.hani ma*

493

Fine 2^{me} Acte

استانبول افندیسی - اوپری برده

کتابت Ouverture

کتابت

3-me. Acte

مارش اصنافی

نوزاد

500



بهر ما سر ده نیم کا دوک کتر قی یا بوق چو در بی کتر قی ما ره لری تون تو
tutun lé ré baki nix bi rer.tchbouk.yaki nix duk.Kidnimda Sérma'yém

504



دی بی بی بی ما در باص. دی بی بی هر سن لری میز ته زمر دا ان لری صم قا ما
ma Kasimla én daxém témix lé sen-héryé ni passtirma'yi péyni ri

507



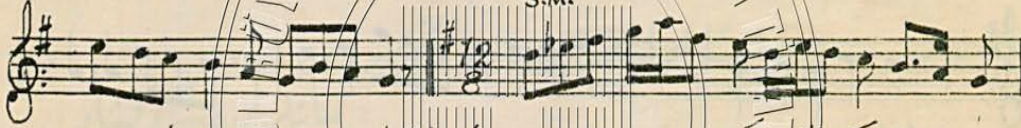
«ساز» را لا مال/ای/گی/ای/کی/چی را لا مال زه مه پک باق
Bak.pékmezé Bal la ra tchitchek quibi Mal la ra (M.S)

510



ساز ۲ S.M.

513

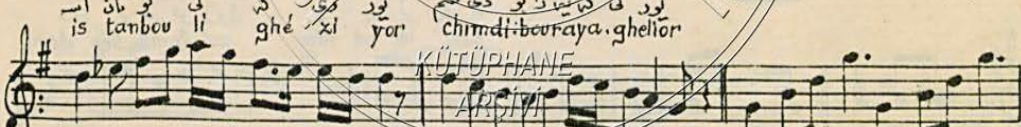


515



سی دی کن ذات کون بو سی دی اول تاد ام
Istamboul é Fén di si bouyon-bixiat Kén di si

518



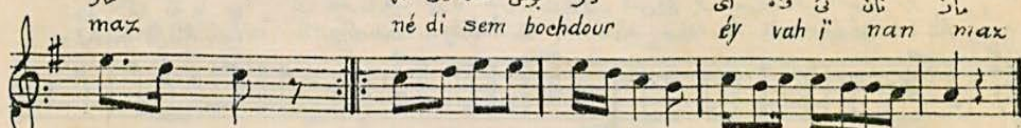
پور لری کیمیا بو دی شیم پور لری بو تان اس
is tanbou li ghé xi yar chimdi-bouraya.ghellör

521



قاز مه دوسو (بقال) نیم به دی ف ا
é fén di bé nim seuxurné Kan

525



ماز در پورش سمه دی نه ماز نان یج واه ای
maz né di sem bohdour éy vah i nan maz

530



توک پور من بین نیم ده فی نلک ما آ ماز تون بو من بین نیم ده فی نلک ما آ
A manin. ni dé yim yén mex.yeuloulmaz

ISTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
ŞEHİR TİYATROLARI KİTAPLIĞI
Yer No'su :

ماز آه آه ا ه دی فز ا سینه موحه
 max Ah A h Muhsim e fen di

535

تا اوس غوب آ ای تک بر ده جا بر بو دوس ریب غه بو
 ey Agob ous ta bir.tcharé bouloun Bou ga rib dos ta

542

ماز تول پر من یم ده فی نکما آ ماز تول پر من یم ده فی نکما آ
 Atmanin-nideyim.yenmex youtoul max Ama " " " "

548

آه آه سازک M.S
 Ah Ah

554

559

سازک نور M.S
 4

562

دار بر مه فو ذول اتم به کر دوشه
 xul fumé. bér dar peri lér bé nim

567

دار اس نه بر آه دار اس نه بر آه دار اس نه بر آه دار اس نه بر آه
 tyri Mujgia nim djinle ri tcharpar A bou.né.esrar Ah " " " "

574

دمر کت قه قا من دمر بیت به قا عت دار اس نه بر آه دار اس نه بر آه
 Ah bou.né.esrar Ah " " " " Ankäya bindim bèn.Käfa.guïdim

582

دار اس نه بر آه دار اس نه بر آه دمر ایت کر نه بن ده له جن رگ صو
 Ah bou.né.esrar Ah " " " " sor.un djinlé ré bèn.nelér.it dim

590



مان آ دی لر دی هی شادی یاجن وار اس نه بر آه
 Ah bou né es rar Ah " " " " djin padicha hi di lé di A man

598

وار اس نه بر آه جان قا دن لم ا فن جا دی تار توو
 Ah bou né es rar Ah " " " " é limden katchan Kourtardi djà ni

606

وار اس نه بر آه وار اس نه بر آه " ساز " M.S
 Ah bou né es rar Ah " " " "

614

ارنجی برده نك خنامی

620

استانبول فنیسی - اورنجی برده ساز کتار M.S

626

632

اول کاح نی یی له بی
 Kiah ol dou tchi lé bi ye ni

639

ده تودو بر باق نك در کون او دی بول کین دن نیم خا چوک آ
 BaK bou év dé du yun.dér nék dou du yun.dér nék Kutchuk ha nim dengin boul

646

" سازه ده ذر لای یی یی یی اکل
 dé élim pilav.xer el yi ye

654



659

662

665

669

نه موطنه در چه به اولك وام با دي دي فندايه
 né Moutlou dour tchéle bi. yé lafinaadrol dou é fendi yé

677

نك دركون دو او باق ده گيل يه نه لايه
 duyondér nék Bak bou.év dé giél yi yé lim. pi lav.zér dé

685

سازه
 M.S

688

KUTUPHANE
 ARSIV

691

694

مست را فندايه سن ي سو توت آت
 At tussu yu sèn Fé rä sèt

700

به چه به لي آي چي فت دركون دو نك او بو باق ده
 Bedjé rik li tchchmi FéL duyun.dér nék Bak Bou.év dé

708 «ساز» ده زو لاری یی یی کل
 giél yi yé lim pilav.zér dé .M.S

713

717

720 «ساز» M.S

725

731 لم بو دار بو لم بو دار بو لم بو دار بو لم بو دار بو
 boram.boram Evarasi ermeydani bourasi bourasi Yevralari bou ralim

737 سته یی بی دا طو کتا سته یی اول یی شی قار سته یی بی دا طو کتا سته یی بی دا طو کتا
 haydi haydi vou ralim Kachima Echik EchiK EchiK tourayi yerisen yerisen

743 «ساز» نه می زو آرشیدی فی نه می زو پا تن و کر
 gouvénén.paxousou na i ri chir.Arzousouna M.S

751



758

765

771

778

785

793

801

Sal la di nix hem-ba ba mi dat di nix

807

اول ما سي دي كي اوى لى كى لى او لور

ol ma say di e yer evy lé giélin o lour

811

مى دين بويله تل دو واك لا نه جوى زى سى بي

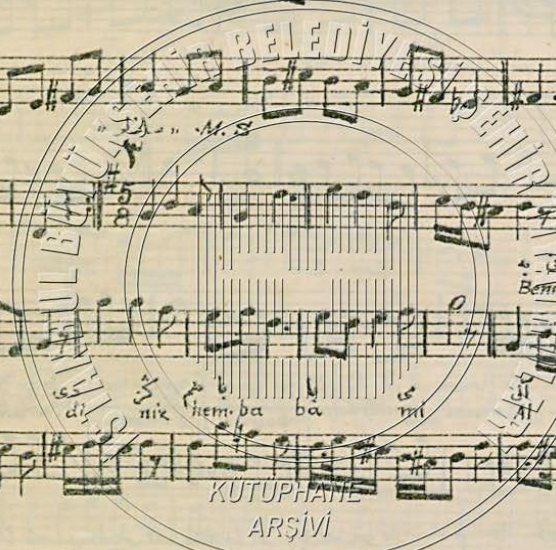
mij din Beuylé tél dou vak la né giu zél sin by.bé

817

دى سى بي سى دل (اسما) در اير مى دى با بو دى اول كوز

dél sin by bé dél sin Moura di ma İrdim bou yun ol dou

824



دو کون اول دی گون اول ما سای دی سگی
 du yun ol du du yun ol ma say di e yer

832

«ساز» (4) له بوی دک می لور یر
 euy le gle lin o lour my din Beyle M.S

838

844

ماد دا بر دی بول
 A rati A ra di bi sin e fendi bouldi bir damad

851

دی نت مه در یوق دی نت مه در یوق
 yok dour Meyen di 1 yok dour Meyen di 2 djm. Kabramani

857

لك زن دو لك
 Bouné giu zel tik dir liq. duxenliq dir lique duxen liq

860

زن دو لك
 dir liq du zen liq

864

ساز
 M.S

867

فا شی در بول له سح کا فی (انما)
 ben ni Kiah la bou doum-chifa

873

با زور تو ما زول تو سن فا حد من است نا با لر جند
 djm ler ba na it mex.dje fa sen u zul me Kouxoum ba ba

880



استانبول افندیسی

کچن عصرلرک بلدی تشکیلاتی ، اسکی عادت ، عنعنلری ، باطل فکر ، اعتقادلری مصور شرقیلی دوت پردهلک تاریخی مضحکدر . بو اثرک موسیقی بارجهلری وقعهنک جریان ایتدیکی ایکی عصر اولکی قدیم موسیقیزدن انتخاب ایدلمک صورتیه جمع وترتیب ایدلمشدر . تورک حرشه عائد قهرمانی صحنه لرده (آنتوگرافیک) قوستوم وده قورلرله اراهه ایتلمک وهنوز بزده موجود اولمان صحنه موسیقیسنه یول آجق امله شرقیلر ورقص هوالری علاوه ایدلمشدر . بو طرزده تالیف ایتدیکم ناچیز اثرلردن بر جوغی استانبول اوپرته هیئت طرفندن وضع صحنه ایدلمش اسنده بو اساسی جانلایره جق متجانس بر هیئت تمثیلیه وجوده کتیرمک ممکن اوله مایه یول ایدلمک . تورکوسنک شخصی تشبثله دوام ایدمه یجکی پک طبیعیدر . مملکتیزده ملی تماشا ذوقی وحیاتی باشلاخچه بو قدر انتظار مجبوریدر .

مصاحب زاده
جهول

مصاحب زاده جلال بکک وضع صحنه ایدیلان آتاری

کوبر اولیلر تاریخی هاتله
استانبول افندیسی تاریخی شرقیلی مضحکه
معاون صحنه یی
لاله دوری
بدکی
قاشیقچیلر
آتلی عسس
مودا چیلغینلری
اطاعت اعلاهی

مناقبان تیاروسنده وضع صحنه ایدلمشدر
استانبول اوپرتهنده

KÜTÜPHANE
ARŞIVI

هنوز وضع صحنه ایدلمین آتاری

فرمانلی دلی حضرتلری سلطنت علیهنده شرقیلی مضحکه
سلما درام
باربعه

۱ مارت ۱۹۲۷

هر حق محفوظلدر — فیاتی : ۳۰ غروش

İSTANBUL EYÜKŞEHİR BELEDİYESİ ŞEHİR İYATROLARI KİTAPLIĞI	Yer No'su :	
	Davranış No'su :	

ÖZGEÇMİŞ

Ahmet Ünlü 01.06.1990 Tarihinde Kocaeli'nin Gölcük ilçesinde Dünya'ya gelmiştir. İlköğrenimini Gölcük Barbaros İlköğretim okulunda tamamladıktan sonra Lise Öğrenimine Gölcük Atataürk Anadolu Lisesi'nde devam etmiştir. Müziğe ve bu konudaki araştırmalara ilgisinden dolayı lisans eğitimini Kocaeli Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji bölümünde tamamladı. Hemen akabinde Okan Üniversitesi öğretmenlik pedagojisi programına kaldı ve bu programı başarı ile bitirdi. Şu anda Bilecik'in Pazaryeri adlı ilçesinde Müzik Öğretmenliği yapmaktadır. Müzikal Anlamdaki Araştırmalarına devamını ise Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Yüksek Lisans Programı ile devam ettirmektedir.