

**T.C.**  
**İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**MÜZİKALİN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ VE İLK**  
**TÜRK MÜZİKALİ “HİSSELİ HARİKALAR**  
**KUMPANYASI”**

**Metin BAHTİYAR**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI**  
**MÜZİK PROGRAMI**

**DANIŞMAN**

**Doç. Dr. Naci MADANOĞLU**

**İSTANBUL, MAYIS 2021**

**T.C.**  
**İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**MÜZİKALİN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ VE İLK**  
**TÜRK MÜZİKALİ “HİSSELİ HARİKALAR**  
**KUMPANYASI”**

**Metin BAHTİYAR**  
**(182028024)**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI**  
**MÜZİK PROGRAMI**

**DANIŞMAN**  
Doç. Dr. Naci MADANOĞLU

**İSTANBUL, MAYIS 2021**

T.C.  
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZİKALİN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ VE İLK  
TÜRK MÜZİKALİ HİSSELİ HARİKALAR KUMPANYASI

Metin BAHTİYAR  
(182028024)

YÜKSEK LİSANS TEZİ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
MÜZİK PROGRAMI

Tezin Enstitüye Teslim Edildiği Tarih:

Tezin Savunulduğu Tarih:

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Naci MADANOĞLU: \_\_\_\_\_

Diğer Jüri Üyeleri: Dr. Öğr. Üyesi Ali Yunus Gencer \_\_\_\_\_

Dr. Öğr. Üyesi Çetin Körükçüoğlu \_\_\_\_\_

# ÖNSÖZ

Bu çalışma, Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı Müzik Ana Sanat Dalı altında yapılmıştır. Araştırmamızda müzikalin tanımı, tarihsel süreci ve Türkiye'de ilk müzikal olarak değerlendirdiğimiz "Hisseli Harikalar Kumpanyası" müzik analizine yer verilmektedir.

Konuyu tiyatro açısından daha önce incelemiş olan bazı tezler ve kitaplar olsa da konumuzun bakış açısı müzikal terimi odaklı olup müzik yönüyle incelenmiştir. Konu üzerine düşünmemi sağlayan planlamasında, araştırılmasında ve yürütülmesinde katkı sağlayan danışmanım Doç. Dr. Naci Madanoğlu'na çok teşekkür ederim. Ayrıca "Hisseli Harikalar Kumpanyası" müzikalini dikte eden Faris Akarsu ve Kıvanç Tepe'nin değerli katkıları bulunmaktadır. Araştırmamızda Melih Kibar hakkında henüz yayınlanmamış kitabını paylaşan Yavuz Hakan Tok'a, Seyyal Taner'e ve beni müzikal yolculuğuma başlatan Çelik Kasapoğlu'na çok teşekkür ederim.

# İÇİNDEKİLER

	<u>SAYFA NO</u>
ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
KISALTMALAR.....	vi
ŞEKİL LİSTESİ.....	vii
TABLO LİSTESİ.....	ix
BÖLÜM 1. GİRİŞ VE AMAÇ.....	1
BÖLÜM 2. MÜZİKALE GENEL BAKIŞ.....	3
2.1. MÜZİKAL TANIMI.....	3
2.1.1. Müzikalin Sınıflandırılması.....	4
2.1.2. Müzikal Türleri.....	9
BÖLÜM 3. MÜZİKAL TARİHİ.....	13
3.1. TİYATROSUNUN BAŞLANGICINDA MÜZİĞİN KULLANIMI.....	13
3.2. 17. VE 18. YY' DA MÜZİĞİ SAHNELEMEK.....	16
3.3. OPERETİN DOĞUŞU.....	21
3.4. 19.YY'DA SANAYİ DEVRİMİ SONRASI GELİŞMELER.....	24
3.5. CAZ MÜZİĞİN MÜZİKALE ETKİSİ.....	28
3.6. ENTEGRE MÜZİKAL.....	31
BÖLÜM 4.OSMANLI TARİHİNDE MÜZİĞİN SAHNELENMESİ.....	33

<b>BÖLÜM 5. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRKİYE’SİNE MÜZİKALİN GELİŞİ.....</b>	<b>49</b>
5.1. MELİH KİBAR’IN HAYATI.....	56
5.1. HİSSELİ HARİKALAR KUMPANYASI.....	59
<b>BÖLÜM 6. HİSSELİ HARİKALAR KUMPANYASI MÜZİK ANALİZİ.....</b>	<b>62</b>
6.1. HOŞGELDİNİZ.....	63
6.2. ASSOLİST.....	67
6.3. FINDIK KURDU KANTOSU.....	69
<b>SONUÇ VE ÖNERİLER.....</b>	<b>72</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>73</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>77</b>
EK A Şahan Gürkan Röportaj.....	78
EK B John Kenrick Röportaj.....	79
EK C Seyyal Taner Röportaj.....	81

# ÖZET

## İLK TÜRK MÜZİKALİ “HİSSELİ HARİKALAR KUMpanyASI” MÜZİK ANALİZİ

Müzikal, popüler kültür unsurlarından faydalanarak oluşturulan bir sahne sanatıdır. Müziği, tiyatroyu ve dansı birleştiren üç bacaklı form olarak tanımlanabilir.

Müzikal tarihi Antik Yunan tiyatrosuna kadar uzanmaktadır. Rönesans çağında oluşan Antik Yunan’a dönüş fikri bu oyunları tekrar gündeme getirmiş ve opera sanat formu ortaya çıkmıştır. Müzikali etkileyen bir diğer sahne sanatı operet ise 19.yy’da Herve’ in eserleri ile başlamıştır. Yine bu yüzyılda “Black Crook” gibi müzikal denemeleri olsa da bilinen ilk entegre müzikalin 1943 yılında yazılan “Oklahoma” adlı eser olduğu görülmektedir.

Osmanlı Tarihi’nde ise batılılaşma hareketlerinin sonucu olarak kurulan muzika-i hümayun ve başına getirilen Donizetti Paşa ile birlikte ilk batı müziği örneklerinin verildiği söylenebilir. Özellikle Ermeni topluluklarının oynadığı tiyatro oyunları müzikli olup, bunların arasında Dikran Çuhacıyan adlı bestecinin operet örnekleri bu alanda yapılan ilk çalışmalar olarak not edilebilir.

Melih Kibar’ın bestelediği ve Haldun Dormen’in yazıp yönettiği “Hisseli Harikalar Kumpanyası” müzikali, müzikal açıdan tampere sisteme uyarlanmış Türk makamsal ezgileri barındırmaktadır. Popüler müziğin etkin kullanımı ve Egemen Bostancı’nın prodüktörlüğü oyunu açıkça bir müzikal olarak nitelendirmemizi sağlar. İlk kez Amerika Tarihinde gördüğümüz entegre müzikal anlayışını ülkemizde tam anlamıyla karşılayan ilk müzikal “Hisseli Harikalar Kumpanyası”dır.

**Anahtar Kelimeler** : Müzikal, Türkiye Müzikal Tarihi, İlk Müzikal, Hisseli Harikalar Kumpanyası

**Tarih:** : Mayıs, 2021

## **ABSTRACT**

### **HISTORICAL DEVELOPMENT PROCESS OF MUSICAL AND THE FIRST TURKISH MUSICAL “HİSSELİ HARİKALAR KUMPANYASI”**

Musical is a stage art that consists of components from popular culture. It can be defined as a three legged form which combines music, theatre and dance.

History of musical dates back to ancient greek theatre. In renaissance era the idea of returning to the ancient greece reminded these plays so that opera art form came up. Operet which is another stage art that affected musical started with Herve's productions in 19th century. Despite the musical attempts in the same century such as 'Black Crook', the first known integrated musical is "Oklahoma" which is written in 1943.

In the Ottoman history, we can say that the very first examples of western music were appeared with Donizetti Pasha, the head of 'Muzika-i Humayun" which was established as a result of westernisation process. Especially the theatre plays that Armenian communities played were the with music, the operets among them which were composed by Dikran Çuhacıyan are first works in that area.

The musical "Hisseli Harikalar Kumpanyası" which was composed by Melih Kibar, written and directed by Haldun Dormen, contains Turkish harmonical melodies that musically adapted to tampered system. Efficiently used popular music and production of Egemen Bostancı clearly makes us specify this play as a musical. “Hisseli Harikalar Kumpanyası” is the work that completely meets the understanding of entegrated musical which we see in American history for the first time.

**Keywords** : Musical, Türkiye Turkish Musical History, First Musical, Hisseli Harikalar Kumpanyası

**Date:** : May, 2021

## **KISALTMALAR**

M.Ö. : Milattan Önce

TRT : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

vb. : Ve benzerleri

yy. : Yüzyıl

Doç. : Doçent

Dr. : Doktor

Tv : Televizyon

## ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 2.1:	Müzikal Türleri.....	12
Şekil 4.1:	Donizetti Paşa.....	32
Şekil 4.2:	Bosco Tiyatrosu.....	39
Şekil 4.3:	Leblebici Hor-Hor Ağa.....	43
Şekil 5.1:	Çırpınış.....	55
Şekil 5.2:	Çırpınış 2.....	56
Şekil 6.1:	Hoşgeldiniz Teması.....	63
Şekil 6.2:	Hicaz Makamı Ses Dizisi.....	64
Şekil 6.3:	“Hoşgeldiniz” Mi Üzeri Seyiri.....	64
Şekil 6.4:	Darbuka Tartımı.....	64
Şekil 6.5:	“Hoşgeldiniz” Speaking Bölümü.....	65
Şekil 6.6:	“Hoşgeldiniz” Add Libitum Bölümü.....	65
Şekil 6.7:	Zirgüleli Hicaz Ses Dizisi.....	66
Şekil 6.8:	“Hoşgeldiniz” Erol Evgin Bölümü.....	66
Şekil 6.9:	“Hoşgeldiniz” 9/8’lik Bölüm.....	67
Şekil 6.10:	“Assolist” A Bölümü.....	67
Şekil 6.11:	“Assolist” B Bölümü.....	68
Şekil 6.12:	“Assolist” C Bölümü.....	68
Şekil 6.13:	“Assolist” Coda Bölümü.....	68
Şekil 6.14:	“Fındık Kurdu Kantosu” A Bölümü.....	69
Şekil 6.15:	“Fındık Kurdu Kantosu” Coda Bölümü.....	69
Şekil 6.16:	“Fındık Kurdu Kantosu” B Bölümü.....	70
Şekil 6.17:	“Fındık Kurdu Kantosu” A Bölümü Tekrarı.....	70

<b>Şekil 6.18:</b> “Fındık Kurdu Kantosu” A Bölümü Tekrar Çok Sesli.....	71
<b>Şekil 6.19:</b> “Fındık Kurdu Kantosu” 2.Coda.....	71



# TABLO LİSTESİ

Sayfa No

**Tablo 4.1:** Muhlis Sabahattin'in Kullandığı Usuller.....48

**Tablo 6.1:** Hisseli Harikalar Kumpanyası Şarkıları.....63



# BÖLÜM 1. GİRİŞ VE AMAÇ

Bu araştırmada esas olarak yanıtlanmaya çalışılan soru, Türkiye’de yazılmış ilk müzikalin hangisi olduğudur. Bu soruya pek çok farklı yanıt verilebilir. Amerika kıtasında ortaya çıkmış olan bu türün orada bile ilk örneğinin hangisi olduğuna yönelik tartışmalar ülkemizde kapsamlı bir biçimde araştırılmamıştır, buna dair bir fikir öne sürülmemiştir. İlk müzikal konusunun etraflı bir şekilde tartışılması ve netleşmesine yönelik katkı sağlamak amacıyla tez alınmıştır.

Türkiye’de müzikal tarihini inceleyen yayınlanmış bir kitap bulunmamaktadır. Doğrudan müzikal ile ilgili olmayan kitaplar ise bilgi yönünden çok sınırlıdır. Bu kaynaklar, müzikal alanında inceleme yapmış kişiler tarafından yazılmadığından dolayı net bir fikir elde edilmemektedir. Bu çalışmanın amacı, müzikali tüm yönleriyle araştırmak ve Türkiye’de bu alanda yapılan çalışmalara katkı sağlamaktır. Bu araştırmada müzikali tarihsel, sosyolojik ve ekonomik yönleriyle diğer sanat formlarından ayırmak amaçlanmıştır.

Bu bölümlerde Adorno<sup>1</sup>’nin ekonomik örgütlenme modelinden, Aaron Frankel ’in müzikli oyun kavramına ilişkin yaklaşımlarından ve John Kenrick’in tarihsel süreçte müzikali nasıl sınıflandırdığından faydalanılmıştır. Bu bahsedilen kuramlara en yakın ve ilk yazılan müzikalin hangisi olduğu araştırmada bu şekilde tespit edilmiştir.

Yapılan bu çalışmada müzikali incelemek amacıyla, öncelikle sürecin tarihsel kısmı ele alınmıştır. Müzikalin nasıl ortaya çıktığını anlamak için gerek Antik Yunan gerekse Avrupa müziğinin müzikalin oluşturulmasına iham veren tarihsel yanları dikkatle incelenmiştir. John Kenrick ile röportaj yapılmış ve tarihsel kısımda bilgilerinden çokça faydalanılmıştır. Özellikle Amerika kıtası, müzikalin doğduğu yer olarak bilinmektedir. Bu alanda yurtdışında yapılmış araştırmalarla Türkiye’de yapılan müzikal adı altındaki çalışmaları kıyaslayarak bir yol haritası çizilmeye çalışılmıştır. Müzikal, Amerika’da nasıl bir evrim geçirdiyse bizdeki süreci de bu şekilde takip edip bir sonuca ulaşmak hedeflenmiştir. Bu bağlamda kaynakların çoğu İngilizce olduğundan Türkçe evirileri tarafımdan yapılmıştır. Bu evirilerin bundan sonra yapılacak olan araştırmalarda önemli kolaylık sağlayacağı düşünölmektedir. Türkçe yazılan kaynakların bugüne kadar

---

<sup>1</sup> 1903 Almanya doğumlu, Popölizm akımıyla ilgilenmiş profesör, sosyolog, kompozitör, müzikolog

hiçbir kitapta müzikal adına bir çatı altında toplanmadığı gözlenmemektedir. Çoğu zaman röportajlar, dergiler ve bazı popüler müzikler üzerine yazılmış kitaplardan faydalanılmıştır.

Türkiye’de yazılan oyunlar çoğu zaman bilet satışı gibi ticari sebeplerle oyunun içeriğine bakılmaksızın müzikal olarak adlandırılabilir. Özellikle müzikli oyun bağlamında veya operet olarak sınıflandırılması gereken oyunlar da çoğu zaman müzikal olarak adlandırılmaktadır.

Tarihte müzikalin pek çok önemli dönüm noktası olduğu görülmektedir. Entegre müzikal olarak adlandırılan ve bugün kullandığımız müzikal kavramına ilişkin bu terim, müzikalin tamamen kendine has dokusunu ortaya koymaktadır. Araştırmamızda entegre müzikal terimi kapsamında ilk oyunun “Hisseli Harikalar Kumpanyası” olduğu görülmektedir.

Daha önce hiç ortaya çıkarılmamış olan ve ilk film müzikali olduğu söylenen “Çırpınış” adlı oyunu inceleme fırsatına erişemedik. TRT arşivlerinde olduğu düşünülen ve resmi taleplerde bulunulmasına rağmen oyun tarafımıza teslim edilmemiştir. Fakat Seyyal Taner, oyunun içerisinde hiç konuşma bulunmadığını ve hikâyenin tamamen müziklerle ilerlediği bilgisini vermiştir.

Dans, tiyatro ve müziği bünyesinde bulunduran müzikalin, bu tezde müzik yönü daha yoğun bir biçimde araştırılmıştır. Fakat tiyatro, dans ve hatta ticari açıdan gerçekleşen kuramlar yine tezimizin önemli unsurlarıdır.

Araştırmamızda 34 yayınlanmış kitap, 1 yayınlanmamış kitap, 3 makale, 5 kişisel görüşme, 1 belgesel ve 2 adet dergiden faydalanılmıştır.

## **BÖLÜM 2. MÜZİKALE GENEL BAKIŞ**

Müzikallerin tanımını yapmak kolay değildir. Tarihte müzikalin kendi kimliğini bulması uzun zaman almış ve bu süre zarfına kadar olan tüm sahne sanatlarıyla çokça benzerlik göstermiştir. Bu araştırmada öncelikle müzikalin kendine özgü tanımı ve sınıf olarak bahsettiğimiz diğer sahne sanatlarıyla olan benzerliği konu alınmıştır. Daha sonra müzikalin kendi içinde değişken türlerinden bahsedilerek bu alanda literatüre katkı sağlamak amacıyla bazı tanımlamalarda bulunulmuştur.

### **2.1. MÜZİKAL TANIMI**

Müzikaller konuşmayı (neredeyse her zaman) şarkı söylemeyi (çoğunlukla görünmeyen enstrümanlar eşliğinde) ve dans etmeyi (genellikle hareket düzeniyle karışık) içerir. (Stempel, 2010)

John Kenrick, A History adlı çalışmasında müzikal tanımı için şu cümleleri kullanır.

“Müzikal (isim): Popüler kültüre dayalı olarak geliştirilmiş, bir hikâye anlatan (kitap müzikali) veya bestecilerin ve oyuncuların yeteneklerini sergiledikleri (revü) sahne, televizyon ya da film yapımıdır. (Kenrick, 2008)

Müzikal, “Historical Dictionary of the Broadway Musical” kitabında ise şöyle tanımlanmaktadır.

...komedi, romantizm ve trajedi; yetenekli performans sanatçıları ve yaratıcı yazarlardan oluşan çok büyük bir çeşitlilikle karşılaşırız. Broadway müzikalleri entelektüel kesimden sıradan halka, opera ve operetten müzikal komedilere ve müzikal oyunlardan revü ve vodvillere kadar çok geniş bir yelpazeyi kapsar...önceleri balad ve valse yakinken şimdilerde daha çok caz, pop ve rock ile ilişkili... (Everett & Laird, 2008)

Müzikalin popüler kültür ile beslendiğini ve ayrılmaz bir bütün olduklarını söyleyebiliriz. Buna bağlı olarak yaşanan teknolojik, sosyolojik, ekonomik ve siyasi

gelişmeler ile doğrudan bağlantılıdır ve kesinlikle çok yönlüdür. Yapılan tanımlardan da yola çıkarak, bu tanıma bir müzik, dans veya konu kısıtlaması getirmek olanaksızdır. Popüler kültürün getirdiği, döneme ait olan tüm olgular müzikalin kullanabileceği malzemelerdir. Değişen müzik kültürüne olan bu bağlılığı müzikali halk tarafından her zaman ilgi çekici bir noktada tutar.

Müzikali üç bacaklı, birlikte çalışan bir tür olarak açıklayabiliriz. Bunların tam anlamıyla entegre hareket etmesi için ise teknik olanaklar çok önemlidir.

Teknik olarak bakıldığında, müzikaller belirli temel unsurlardan oluşur:

- Müzik ve şarkı sözleri – Şarkılar
- Kitap/libretto veya diyalogla ifade edilen bağlantılı hikâye.
- Koreografi – dans
- Sahneleme – Tüm sahne hareketleri
- Fiziksel prodüksiyon – set, kostüm, teknik olanaklar (Kenrick, 2008)

Bu teknik olanakların haricinde müzikalin gerçekleşebilmesi için bazı toplumsal kriterlere ihtiyaç vardır. Tarih bize müzikallerin dört temel kriteri karşılayan topluluklarda geliştiğini gösteriyor.

- Aktif bir tiyatro kültürünü destekleyecek kadar büyük ve müreffeh bir nüfus.
- Art arda gelen yaratıcı ve performans sergileyen yetenekli nesilleri besleyen, gelişen bir sanatsal topluluk.
- Topluluk ve gelecek hakkında ortak bir iyimserlik duygusu.
- Kapsamlı hükümet sansürü ve siyasi baskı olmayışı. (Kenrick, 2008)

### **2.1.1. Müzikalin Sınıflandırılması**

Müzikal, müzik, dans ve tiyatroyu popüler bir bakış açısıyla birleştiren bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat araştırmalarımızda karşımıza bu türe oldukça benzeyen bazı sınıflar ve terimler bu konu hakkında fikir ayrılıklarına yol açmaktadır. Popüler kavramı müzikal için bahsettiğimiz gibi öncelik taşımaktadır. Fakat bu tanım bile bazen araştırmamızda sınır çizmemize engel olmaktadır.

Popüler müzikten oluşturulmuş olan bu sanat formu için öncelikle popüler tanımına dikkat etmek gerekir. Popüler müziği, kitlesel hedefle üretilmiş, standartlaştırılmış ve halkın çabuk benimseyebileceği ve yine çabuk tüketilebilir bir ürün olarak tanımlamak doğru olacaktır. Popüler müzik günümüzde klasik müzik olmayan tüm formlar için

kullanılan bir terim haline gelmiştir ve ayırt edici özellik olarak yine klasik müzik ile olan farklılıkları ön plana çıkartılmıştır. Popüler müzik, türü ne olursa olsun aslen güncel olanı ifade etmektedir. 1930’larda popüler olan caz müzik veya 1950’lerde yükselmiş rock müzik için aynı şekilde popüler müzik tanımlaması yapılabilir. Popüler müzik bulunduğu coğrafya ve kültür ile doğrudan ilişkilidir.

Sınıflandırma açısından diğer bir önemli konu ise müzikle benzerlik gösteren türlerdir.

Burlesque: Soylulardan ya da yüksek kesimden bahsederken absürt ifadeler kullanan Burlesque, komedinin abartılı bir formudur, grotesk veya kaba taklitler kullanarak ciddi bir tarzı hicveder. En ciddi şeyleri gülünç veya saçma ifadelerle açıklama biçimidir. (Pavis, 1998) İçinde müzik, dans ve hikâyeyi içerir. Kendine has olan dokusu ise, dönemin siyasi ve ahlaki olgularından beslenip, bunları komik ve abartılı bir şekilde hikâye bünyesine alıp, seyirciyle buluşturuyor olmasıdır.

Vodvil: Pantomim, dans ve şarkıyı birleştiren bir tiyatro türüdür. Fransızca şehrin sesi (voix de ville) anlamına gelen bu terim, ilk olarak Benjamin F. Keith ve Edward F. Albee tarafından ortaya atılmıştır. Oyunlar şarkı ve dans rutinlerinden, komik skeçler, hokkabazlar, tabak döndürücüler, regürjitatörler (şaka yapmayanlar) gibi uzmanlıklara kadar her şeyi içerebiliyordu. (Kenrick, 2008) 19. yy. ikinci yarısında New York’ta çok popüler bir tür haline gelmiştir.

Opera: Opera, müziğin hem söylendiği hem oynandığı hem de sahne hareketleriyle desteklendiği bir hikâyeyi anlatır. Metnin yanı sıra teatral gücün müzik tarafından taşındığı söylenen drama olarak da tanımlanabilir. (Headington vd, 1987) 17.yy. başında ortaya çıkmış ve günümüze kadar uzanan klasik müziği takiben gelişmiş ve değişmiştir.

Operet: Operet tanımını Prof. Cevad Memduh Altar şu şekilde yapmaktadır:

Müzik sanatında: “Küçük ölçüde eser” ya da “küçük çapta opera” anlamlarına gelen İtalyanca operetta (operet) sözcüğü, Fransa’da önceleri kullanılmamış, neşeli yönü ağır basan, diyalog, şarkı ve dans gibi unsurları da içeren bu tür oyunlar, Fransızca sadece müziket (musiquette) terimiyle nitelendirilmiştir. (Altar, 1993)

Kendi içerisinde birden fazla sanat formunu barındırması ve bunların entegre olarak sunulması müzikalin sahne sanatları literatüründe kendini konumlandırması

zorlaşmıştır. Araştırmamız Türkiye tarihinde bulunan müzikal dönüm noktalarından biri olduğu için bu fikir ayrılıklarının sebeplerini açıklamak gerekir.

Uzun yıllardır gerek bestecilerin veya yazarların kendi yapıtlarına koyduğu sınıflandırmalardan, gerek bunu adlandıran kitaplar, eleştirmenler ve halk tarafından gerekse ülkelerin kendi dillerinde türettiği terimlerden tarih boyunca müzikal, diğer formlarla karıştırılmıştır. Gilbert ve Sullivan yaptıkları eserler için “komik opera” terimini kullanmıştır. Hair müzikalinin yapımcıları ise kendi oyunlarını bir “happening”<sup>2</sup> olarak nitelendirmiş ve müzikal olmadığını iddia etmiştir. Sondheim yazdığı “Company” adlı müzikal için entegre açıklamasını yapmış ve konsept bir müzikal olmadığını öne sürmüştür. Fakat bu onların gerçek bir müzikal kimliği olmadığı anlamına gelmez.

Müzikal, yaygın olarak bulunduğu coğrafya ve dönemlerde de farklı isimlerle anılmıştır. Biz ancak bugünün bakış açısıyla tarihsel süreçte bu sanat formunu adlandırabiliyoruz. Fakat yaşanan dönemde bunu tanımlamak mümkün değildi...“müzikal” terimi sadece yarım asırdır kullanılmakta. 1960 öncesi bu alanı tanımlamak için müzikal komedi terimi kullanılıyordu. Bundan önce ise hafif opera ve türleri benzer bir işleve hizmet etmekteydi. (Stempel, 2010) Revü, vodvil, mega müzikal, rock-opera gibi türler müzikalin alt türü olarak gösterilmektedir. Bunların hangi çizgilerde birbirleriyle temas ettiğini ancak oyunlara günümüz bakış açısıyla ve yine spesifik olarak baktığımızda anlayabiliriz. Sanatsal işleri sınıflandırmada bilimsel olarak mutlak bir doğru yoktur ve müzikal gibi disiplinlerarası bir sanat formu için bu kesinlikle doğrudur. (Nielsen, 2004)

...çoğu zaman müzikalleri operalardan ayırmak kolaydır- genellikle Tosca ve Anything Goes birbirine karıştırılmayacaktır. Fakat özellikle merak edilen gri alan şovlarıdır...Porgy and Bess, West Side Story...hem operaların hem müzikallerin unsurlarını içeren birkaç çalışma örneğidir... (Everett, The Musical A Research Guide to Musical Theater and Film, 2004)

William A. Everett’in dediği gibi opera ve müzikali tanım olarak birbirinden ayırmak bir nebze daha kolay olabilir. Bugün tanımladığımız anlamıyla müzikalin doğuşu tarihsel bir süreçtir. Opera ile müzikal arasında bulunan tarihsel açıklık, operet, revü,

---

<sup>2</sup> 1950’lerde performanstan ziyade oluşum “happening” olarak adlandırılan ve tiyatro dışında “sahnelenen” bu tür yaklaşımların ABD’de besteci yazar ve eğitimci John Cage (1912-92) tarafından gerçekleştirilmiştir.

vodvil gibi türlerden çok daha uzaktır. Özellikle vokal stili, orkestrasyon ve drama gibi pek çok ayırt edici özellik bulabiliriz. Yine vokal farklılıkları açısından incelediğimizde genel anlamda opera ve müzikal türlerinde sıklıkla kullanılan iki önemli vokal moduna açıklık getirmek gerekir.

Twang: Twang terimi vokal açıklamalarında sıklıkla kullanılır. Stiller içerisinde, özellikle bazı çağdaş popüler müzik, örneğin pop, rock, country ve müzikal tiyatrodaki bu türe rastlanabilir. Tipik olarak yüksek sesle, tiz şarkı söyleme ile ilişkilendirilir ve bir enerji ve duygu ifadesi yaratmak için kullanılır. (Sundberg & Margareta, 2010) Genellikle müzikallerde genç roller veya komik bir ses yaratmak adına daha anlaşılabilir vokal stili ortaya koymaktadır. Grease bu türe örnek sayılabilecek eserler arasındadır.

Belcanto: İtalyanca kelime anlamı güzel şarkı söyleme olan bu stil, 16. ve 17.yüzyıllarda İtalya’da ortaya çıkmıştır. Ton üretiminin kolaylığını, saflığını ve çevikliğini vurgulayan özellikle virtüözite gerektiren operatik bir şarkı söyleme stildir.

Twang vokal modu opera formu içinde sıkça rastlanmamasına rağmen müzikalde anlatıya, müziğe göre öncelik verir ve belcanto stiline göre daha artiküle bir anlatıma olanak sağlamaktadır. Vokal teknikleri açısından yine hafif sesler, mırıldanmalar, nefes alışverişlerini duymak için mikrofon kullanımının müzikallerde ayırt edici bir özellik olduğu söylenebilir, fakat günümüzde büyük sahneler için opera şarkıcılarının da mikrofon kullanımına gerek duyduğunu görmekteyiz. Bu bağlamda söz konusu ayrımı kesinleştirmek mümkün değildir. Her ne kadar tarihsel süreçte zamanla klasik şan eğitimi görmüş oyuncuların yerine tiyatro kökenli oyuncular müzikal adına tercih edilse bile oynanan prodüksiyona bağlı olarak bu durum değişkenlik göstermektedir. Bu bağlamda oyunun müzikal olarak sınıflandırılması için kullanılan vokal farklılıkları oyunu oynayan prodüksiyonun seçimine bağlıdır. Çalışmamızda yazısından çokça yararlandığımız, Zeki Tüzün Müzikal Tiyatroya Giriş adlı makalesinde şöyle yazmıştır:

“Opera, içinde bulunduğu dönemin popüler “hafif” müziklerine kendi içerisinde yer vermemektedir. Bu anlamda katı bir yapıya sahiptir.” (Tüzün, 2016)

İçinde 1930’lu yıllarda popüler olmuş caz müziğin tüm etkilerini barındıran “Porgy and Bess” oyunu için “Porgy and Bess Opera Guide” adlı yazıda Burton D. Fisher “Avrupa’nın düşündüğü Amerika’dan daha gerçek bir Amerikan operası” (D.Fisher, 2000) söylemini kullanmıştır. Oyun açıkça bu yazıda opera olarak nitelendirilmektedir.

Yine aynı oyun 1977’ de oynandığında oyunun yönetmeni, Jack O’Brien “En iyi müzikal yönetmeni” dalında Tony ödülünü kazanmıştır. Bu oyunun bestecisi Gershwin, müzik hayatına Broadway’de müzikal piyanisti olarak başlamıştır. Yazdığı eser dönemin popüler müziğini içermekte, aynı zamanda operatik bir vokal anlayışı ve orkestra yapısı kullanmaktadır. Bahsettiğimiz gibi Porgy and Bess oyunu eğer bir opera topluluğu tarafından sergilenirse bir opera olarak nitelendirilebilir ve müzikal kumpanyası tarafından sergilendiğinde ise bir müzikal niteliği taşıyabileceğini açıkça örnekte görmekteyiz.

Ülkemizde müzikli oyun olarak büyük bir başlık konulmaktadır. Aslında bu sınıf müzikalden farklıdır fakat bu sınıflandırmayı yapmak için yine oyunlara spesifik bir bakış açısı gerekir. Bu konunun müzikal ile olan ayırt edici kısmını Aaron Frankel şu şekilde açıklamaktadır:

Müzikli oyun, uzman olmayan kişiler tarafından müzikle karıştırılır. Oysa bu form müzik olmadan da kendi başına ayakta durabilir. Şarkılar oyuna eğlence katmak amacıyla kullanılabilir ama ana hikâye onlarsız da sağlam kalır, şarkılar odakta değildir. Ana hikâyede müzikle ilerleyen diyalog ya da dansla yönlendirilen aksiyon yoktur. Tüm Brecht-Weill kataloğu gibi Marat/Sade de bu tarz müzikli oyuna salt bir örnektir, ama daha da uygun bir örnek 1776’dır. İçindeki bir şarkı “Molasses to Rum” 1776’yı müzikli oyundan çok müzikal yapar çünkü bu şarkıyı çıkardığınızda boşluk oluşur. Şarkının olduğu kısmı çıkardığınızda ana hikâye kaldığı yerden devam etmez. (Frankel, 2000)

Bahsettiğimiz müzikli oyun ve müzikal ayırımına başka bir göz olarak William A. Everett şöyle demiştir;

Müzikal terimi için ...Prodüksiyonda bulunan müzik hacmine veya müziğin hikâyeye ne kadar hizmet ettiğine bakabilirsiniz. Bir oyunda müzik, belirleyici bir faktör gibi görülüyor. Ancak bu kriter bile somut olmaktan uzaktır. Bir eserin müzikal olarak nitelendirilmesi için müzik yüzdesinin nicelendirilmesi saçma değilse bile tehlikelidir. (Frankel, 2000)

Oyundaki müzik hacminden ziyade şarkıların ve dansın hikâyeye ne kadar hizmet ettiğini bakarak bunun ayırt edici bir özellik olduğunu savunabiliriz. Fakat burada genelleme yapmak yerine yine bahsettiğimiz gibi spesifik olarak oyuna yönelik adımlar

atılmalıdır. Aksi takdirde, Everett'in de belirttiği gibi bu ayırım tehlikeli bir durum yaratabilir.

Operet ve müzikal tanımlamasına gelecek olursak, Amerikalı müzikal tarihçisi John Kenrick ile yaptığımız röportajda kendisi -Tüm operetler müzikaldir fakat tüm müzikaller operet değildir- açıklamasını yapmıştır. Bu tanımın ancak kısmen doğru olduğunu söyleyebiliriz. Operet, opera hikayelerinden daha karmaşık ve öykü odaklı oyunculuk tarafı daha vurgulu bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu onu müzikal tanımına bir adım daha yaklaştırır. Hem vokal kullanımı hem de dramatik akış olarak müzikalin tanımına daha yakındır. Operet, müzikal ve opera arasında bir köprü niteliğindedir. Konu hakkında Theodor Adorno "Introduction to the Sociology of Music" adlı kitabında bu iki türün ayırımı için şu şekilde bahsetmiştir;

Bir tarafta 1900 ile 1930 arasındaki operet, diğer tarafta günümüz müzikal komedisini ayrıntılı bir şekilde karşılaştıracak olursak, aralarında genellikle ekonomik örgütlenme biçiminde farklar olduğunu görürüz. Sanatsal olarak, içerik ve araç olarak pek bir şey değişmedi; ancak operet ve revüden farklı olarak müzikal "ergonomiktir". Günümüzün gösterişli, pürüzsüz, kuşe kâğıda baskılı gösterileri, dönemin operet ve türlerine ait oyunlarının özensiz ve seyircileriyle fazla içli dışlı halde görünmesine yol açar. (Adorno, 1962)

Müzikal bir ana başlık gibidir. Tarih boyunca operet, revü, vodvil gibi pek çok sınıf müzikalin doğuşuna hizmet etmiştir. Bunları müzikalden ayrı tutmak veya içine almak yerine bunları bugün tanımladığımız müzikal kavramına ilişkin birer adım olarak görmek çok daha doğru olacaktır. Tarihi ve sınıflandırmaları keskin çizgilerle bölmek yanlışlık yaratır. Çünkü müzikalin bu tanımlarla arasındaki çizgi, geçirgen bir zar gibidir. Birbirine karışabilir, etkilenebilir veya ondan uzak durabilir. Araştırmamızda bu anlam karmaşasının biraz önüne geçmek için hem de literatüre katkı sağlamak amacıyla kendi kimliğini kazanan müzikalin tanımı için "entegre müzikal" terimi kullanılacaktır.

### **2.1.2. Müzikal Türleri**

Herhangi bir müzikalde şarkı, dans ve konuşmaya atanan karşılaştırmalı ağırlıklar, bu unsurların nasıl bir araya geldiğini veya mesafelerini koruduğu müzikalin çeşitli türleri veya alt türlerinin her biri ile ilişkili farklı normları yansıtır. (Stempel, 2010) Bu

sınıflandırma müzikalin kendi içinde değişken yapısını ve günümüzde dilimize aktarılmış bazı tanımları da açıklamak amacıyla yapılmıştır.

**Book Musical:** İlk ortaya çıktığında isminden de anlaşılacağı gibi kitap halinde yazılmış olan, konusunu müzik ve dansla işleyen müzikalleri kapsamaktaydı. Odak noktası hikâye olarak ortaya çıktı. Önceleri kendi anlamına yakın olarak çıkan bu tür, yirminci yüzyılda Broadway jargonunda bir tür libretto anlamı taşımaya başladı...kitap bir müzikaldeki tüm sözcükleri içeriyorsa -sözlü, şarkı halinde ya da başka şekilde iletilmişse- bir libretto ile aynıdır. (Stempel, 2010) Book musical, olay öyküsü etrafında çokça durduğundan ve kapsama alanı geniş olduğu için diğer alt türlerin çatısı konumundadır. Les Misarables, Phantom of the Opera, Hamilton gibi müzikaller bu tür için iyi birer örnek sayılabilir.

**Concept Musical:** Seyircinin aynı anda birden çok karaktere ve ilgili olay örgüsüne odaklanmasına olanak tanıyan merkezi bir kavram -bir olay, yer, problem vb. – etrafından inşa edilmiş bir kitap müzikalidir. Merkezi hemen hemen her şey olabilir: bekar yaşama karşı olan bağlılık, acı tatlı bir buluşma, ülkede bir hafta sonu, bir kültür çatışması. (Kenrick, 2008) Önemli olan seyirciye verilen fikirdir. Bu fikir etrafında dönen olaylar vardır ve oyunun atmosferini kullanarak seyirciyi içine çekmesi beklenir. Company, Cats gibi ilginç fikirlere dayalı müzikaller bunlara örnek gösterilebilir.

**Revü:** Bu türde şarkılar ve hikâye birbirinden bağımsız ilerleyebilir. Bir olay örgüsüne ihtiyaç yoktur. Dans ve müzik kısmen daha ön plandadır. Gösteride sıkça kullanılan şov kızları dans eder ve içinde eğlenceli şarkılar barındırır. İçinde hükümetin el verdiği derecede çıplaklık içerir. Genellikle küçük sahnelerde oynanır. İşçi sınıfını eğlendirerek sanayi devriminde popüler bir tür olmuştur. Genellikle hikâye odaklı olmadıkları için oyunlar kısa süreli popülerlik sağlamışlardır ve kalıcı olmamıştır. Ziegfield prodüktör olarak bu türe çokça katkı sağlamıştır.

**Rock-Pop Musical:** Türün tek ayırt edici özelliği içinde kullanılan rock ve pop müziğidir. Genellikle hikâye odaklıdır. 1960'lı yıllarda Amerika'nın savaş karşıtı hippie gruplarının popüler olmasıyla tür kendine seyirci bulmuştur. Daha sonra uzun yıllar popüler bir tür olarak Broadway'de devam eden bu tür için Hair, Rent gibi müzikaller örnek gösterilebilir.

**Disney Musical:** Walt Disney prodüksiyonunun ortaya çıkmasıyla birlikte bu tür ortaya çıkmıştır. Kendine has belirleyiciliği genellikle çizgi film, kukla, çizgi roman gibi

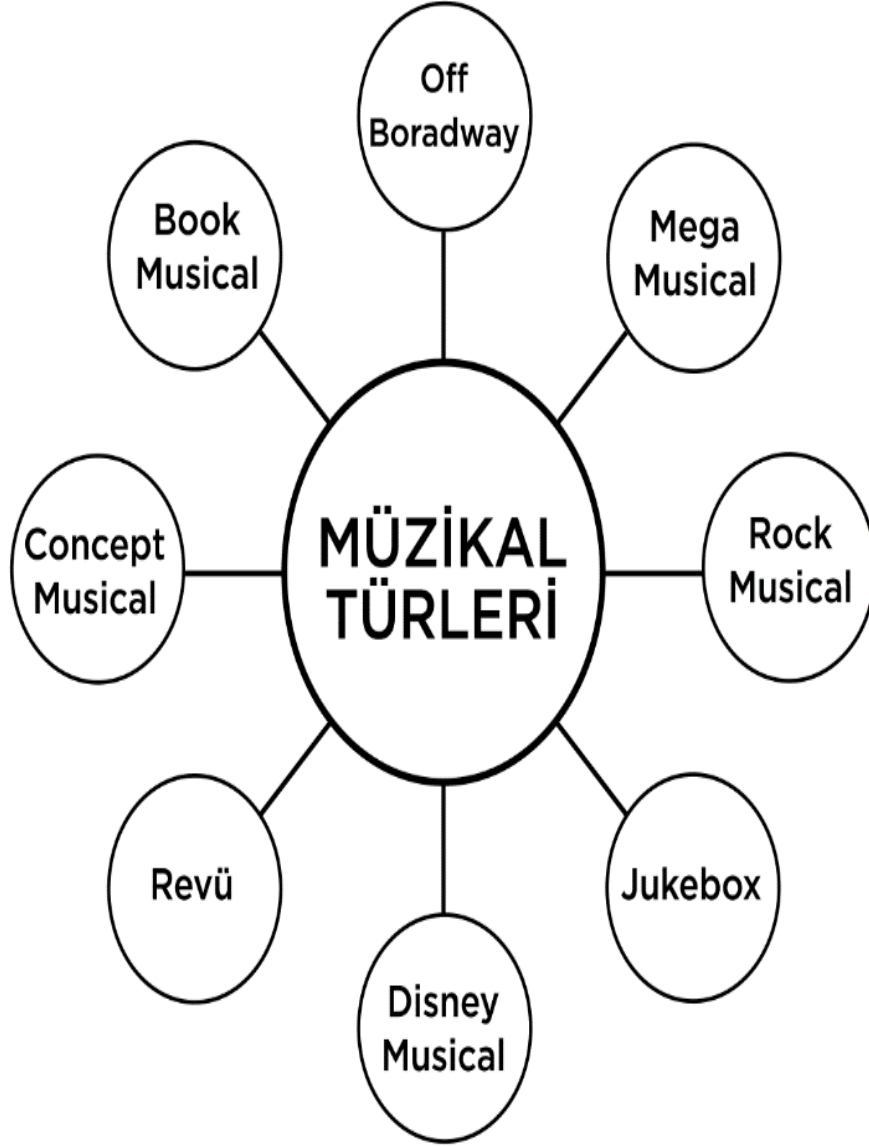
hikayeleri kendine malzeme olarak almasıdır. Disney müzikallerinde karşımıza çıkan temel unsur ise farklı teatral unsurların müzikal dünyası içerisine girmesidir. Aslan Kral müzikaline baktığımız zaman tüm hayvanların birer kukla ile canlandırıldığı karşımıza çıkmaktadır. Kukla gibi bir türü müzikal dünyasında temel anlatım biçimi olarak kullanılması ise müzikallerin geleneksel öğeleri ile yetinmediğini göstermesi açısından önemlidir. Eser aracılığıyla, müzikallerin mevcut olan performatif tüm anlatım formlarını bünyelerine almaya başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. (Tüzün, 2016)

**Jukebox Musical:** Belirli bir dönemde popüler olmuş grubun veya sanatçının hayatını anlatan veya o kişilerin şarkılarından oluşan müzikal türüdür. Odak noktası müziktir. Müziği kullanarak ticari bir beklenti yaratılır. Şarkılar tanınmış olduğu için öykünün güçlü ya da zayıf olmasına çok da önem verilmez. Önemli olan şarkıların takip edilebilir bir öykü etrafında aktarılmasıdır. *Mamma Mia!* adlı müzikal bu türe örnek gösterilebilir.

**Mega Musical:** Yüksek bütçeli, teknolojinin tüm olanaklarından yararlanan müzikal türüdür. Hikâye ve müzik yine kitap müzikali gibi ön plandadır. Fakat burada daha önemli olan nokta, yüksek bütçeli dekorlar, kostümler orkestralar ve diğer imkanlardır. Büyük ve büyüleyici bir şov niteliğinde büyük kitlelere hitap eden bir türdür...Hem *Les Misrables* hem de *Miss Saigon*'un yanı sıra *Llyod Webber*'in birçok şovunun önemli bir işbirlikçisi, İngiliz yapımcı, *Cameron Mackintosh*, sözde mega müzikalin geliştirilmesinde önemli bir figürdür. (Everett, *The Musical A Research Guide to Musical Theater and Film*, 2004)

**Off-Broadway:** Oyuncu sayısı az, düşük bütçeli oyun türüdür. 499 koltuktan daha az olan tiyatrolarda oynanan müzikallere bu adlandırma yapılıyordu. Aynı adlandırma tiyatro salonları için de geçerliydi. 1960'ların başında off –Broadway deneysel ve klasik pek çok oyuna ev sahipliği yapıyordu. (Kenrick, 2008) Günümüzde pek çok amatör topluluk oyunlarını öncelikle off- Broadway salonlarında gerçekleştirirler. Oyunu tanıtır, maddi destek sağlamak amacıyla buraları bir basamak olarak kullanmaktadırlar.

Şekil 2.1: Müzikal Türleri



## BÖLÜM 3. MÜZİKAL TARİHİ

Müzikalin kökleri antik Yunana kadar dayanmaktadır. Birçok dönüm noktasına uğrayarak Amerika’da kimliğini bulan bu türün oluşumunda etkin olan tüm unsurlar araştırmamızın konularını kapsamaktadır. Araştırmamızda dikkat ettiğimiz husus, bu dönemlerde yazılmış sanat formlarının müzikale ön ayak olma veya bir sonraki adım için ilham verme eğiliminde olmalarıdır. Aksi halde bunlar sanat formları açısından tarihsel süreçte sadece karışıklık ve sınıflandırma zorluğuna sebebiyet verecektir.

### 3.1. TİYATRONUN BAŞLANGICINDA MÜZİĞİN KULLANIMI

Müzik, drama, felsefe gibi çağımızın hala üzerinde durduğu konuların ve kültürel miraslarının büyük bir kısmının temelleri antik Yunana dayanmaktadır. Bu topraklarda oluşan özgür düşünce sistemi John Kenrick’ in bahsettiği gibi sanatçı toplulukların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Felsefenin ve bilimin yükselişiyle birleşim oluşturan sanatsal hareket, Yunanistan’da kitleler genelinde ilgi toplayan, hatta gündelik yaşamın bir parçası haline gelen yeni bir sanat dalını da gündeme getirmişti: Tiyatro. (Say, 2019)

Müzik tiyatronun da bir parçasıydı. Oyuncular bugün “recitatif ya da arioso” diyebileceğimiz biçimlerde söylüyorlar; koro, sahnenin önünde yarım yuvarlak olmuş, kahramanların başlarından geçenlerle geçecekler üzerinde açıklamalar yaparken bir döngüye karşı bir döngüyle antifonal karşılıklar veriyor, böylece bu deyiş ilerde “troubadour” ları, “minnersinger” lerin, “Meistersinger” lerin kullandığı, ozan biçimi dediğimiz ABA biçimini ortaya çıkarmış oluyordu. (Say, 2019) Müzik ilk kez yazılı hikâyeyi burada destekledi. Antik Yunan’ın klasik tragediyalarının ve komedilerinin müzikal olduğunu bilmiyor muydunuz? Sürpriz. Pek çok akademik tiyatro tarihi, müzikallerin varlığından bahsetmez, bu yüzden kabul edecekleri son şey, dramının müzikal tiyatro olarak başladığıdır. (Kenrick, 2008)

Bazı eğitimciler erken dönem Yunan tiyatrosunu “lirik tiyatro” olarak sınıflandırarak bunun üstesinden gelmeye çalışıyor. Bu “müzikal tiyatro” demenin başka bir yoludur. Aeschylus, Sophocles ve Aristophanes sadece oyun yazarları değillerdi. Onlar aynı

zamanda besteci ve söz yazarıydı. Oyunlarında müzik ve dansı iç içe geçmiş hikâye anlatma öğeleri olarak kullandılar. Bu çalışmalara “ lirik tiyatro” veya başka bir şey diyebilirsiniz. Onlar müzikaldi. Müzikal tiyatronun doğuşunu hayal ettiğinizde Broadway’ in parlak ışıklarını hayal etmeyin. – Atina’da M.Ö 5. Yüzyılda, güneşli bir yamaç düşünün. (Kenrick, 2008)

Bahsettiğimiz gibi müzikalin doğuşu düşünülen ışıklı ve modern sahnelerden önce antik Yunanda boy göstermiştir ve bu oyunlar müzikal olarak adlandırılmaktadır. Bunlara ilişkin bilimsel birer yaklaşım yapmak zordur. Çünkü oyunda müziğin kullanıldığına dair kanıtlar olsa dahi nasıl oynandığı konusunda ancak varsayımlarda bulunulabilir.

M.Ö 5. yy. da Atina ticari bir kentti. Dolayısıyla yüksek kültür alışverişi vardı ve popülasyon dönemine göre oldukça yüksekti. Atina, tiyatro metropolü ünvanını hak ediyor. (Wilson, 2003) Sıkça tanrı dionysus adına dini törenler ve festivaller aracılığıyla tragedya ve comedy oyunları oynanıyordu.

Günümüzdeki gibi bir klasik perde açılışı olmadığı için yazarlar kalabalık seyircinin dikkatini çekmek için genellikle oyunların başlarına küçük şovlar veya ilgi çekici açılış sahneleri yazmak zorundaydı. Dionysos festivalinde trajediler ve komediler gösterilmeden önce, her biri elli çocuktan oluşan on koro ve benzer on erkek korusu Dionysos’un onuruna ‘dithyramps’ adı verilen şarkılarla yarıştı. Kostüm ve prova muazzam bir masraf gerektiriyordu. (Wiles, 2000) Antik Yunan tiyatrolarının büyüklüğü yüzünden seyirci ve oyuncu arasında geniş bir açıklık bulunmaktaydı. Oyuncular tanınmak adına geleneksel karakterleri oynarken maske takarlardı. Aynı zamanda bu maske oyuncuların birden fazla rolde yer almalarını sağlamaktaydı. Sahnede üçten fazla oyuncu olması çok tercih edilen bir durum değildi. Yine oyuncuları ayırt etmek için seslerini, jestlerini ve mimiklerini iyi kullanmak zorundaydılar.

Festivaller genellikle bahar ve yaz aylarında, halkın sokakta yatabileceği zamanlarda yapılırdı. Eğlencelerde şarabın ve Dinyos’un bir bereket tanrısı olması sebebiyle halkın çokça eğlenceye karıştığı ve bunun için iyi bir iklim şartı gözetilmesi bunun sebebini açıklamaktadır...kışın Lenaia adında bir adet festivalleri vardı. Festival, tanrı dionysos adına düzenlenirdi ve 5 gün sürmekteydi.

City of Dionya festivalinin muhtemel zaman çizelgesi aşağıdaki gibiydi:

-1.Gün – Arefe

0 – Giriş gecesi

1.Gün – Hazırlık süreci

10 çocuk dithyrambs + 10 yetişkin dithyrambs

2.Gün – 5 komedi

3.Gün – 3 tragedya + satyr oyunu

4.Gün – 3 tragedya + satyr oyunu

5.Gün – 3 tragedya + satyr oyunu (Wiles, 2000)

Yarışma öncesi ya da proagonda tragedya oyuncularını kostümsüz olarak ortaya çıkar ve oyunlarını anlatırdı. Modern basılı tiyatro programları günümüzde aynı görevi görmektedir.

Comedy oyunları genellikle operetlerdeki gibi mutlu sonla biterdi. Konu olarak halkın gündelik sorunları ele alınır ve oyunlarda bir adet başrol (kahraman) bulunurdu. Genellikle bu kahraman halka ait bir soruna eksantrik çözümler bulurdu. Komedi yazarı, seyircilerdeki bireylere iftira atmak ya da tanrıların davranışlarıyla alay etmek gibi bir özgürlüğe sahipti. (Wiles, 2000)

Tragedya, Yunan mitolojisinden alınan hikayeleri kullanırdı. Bu oyunlar cinayet (Electra) intikam (Medea) ve ensest (Oidipus) olmak üzere en karanlık oyunları araştırırdı. Dramatistler, bir noktaya değinmek için efsanelerin ayrıntılarını değiştirebilirler. Şiddet asla sahnede canlandırılmadı, ancak sahne dışında meydana geldikten sonra anlatılabilir. (Kenrick, 2008)

Satyr oyunları, yarı insan yarı canavarlar olan mitolojik bir ırkı içeriyordu. Satyr oyununda içki ve çiftleşmeye takıntılı varlıklardan oluşan bir koro, saçma sonuçlarla birlikte kahramanlık mitinin içine yerleştirilirdi. (Burada komedi kelimesinden kaçınılmalıdır çünkü “comedy” türü bu oyunlarla tamamen aynıdır) (Wiles, 2000) Komedi, Wiles’ın bahsettiği gibi başka bir türü tanımlamak için kullanılmaktadır. Burada ayırt edici özellik, spesifik bir figür olan Satyr ’in kullanımınıdır. Erkek olan bu yaratıklar sürekli (ve görünür) bir şekilde cinsel olarak uyarılmış olarak yaşadılar. Bu da onları aceleci erkeksi davranışların mükemmel aynaları haline getirdi. (Kenrick, 2008) Satyr oyunlarından günümüze sadece Euripides – Cyclop oyunu ulaşmıştır.

Thespis of Icaria, şarkılar söyleyerek dithyrambs korosundan çıkan ilk solist oldu. Bu yüzden oyunculuğun mucidi haline geldi (aktörler hala tiyatrocü olarak adlandırıyor) ve yeni bir dithyramb biçimi yarattı. (Kenrick, 2008) Thespis, aktör, dansçı ve şarkıcıydı. Bu bağlamda bilinen ilk müzikal oyuncusu dememizin yanlış olmayacağını düşünmekteyiz.

Antik Yunan tiyatrosunda müziğin dansın ve dramının ilk kalıcı adımları görülmektedir. Aynı zamanda kullanılan koro ve orkestranın kendine ait yerleri olması (kostüm değiştirdikleri yerlere “skene” deniyordu) onları bugünkü sahne düzeninin ilk ilkel örnekleri olduğunu göstermektedir. Fazlasıyla zorlu ve masraflı olan bu festivaller müzikalin bu dönemden beri ticari bir yatırım olması gerektiğinin iyi bir göstergesidir. Ayrıca seyircinin dikkatini çekmek, oyunun beğenilme kaygısı, (seyirci beğenmedikleri oyuna şiddetle tepki verirdi) müzikalin popüler olma çabasının yine bu dönemde görülen ilk örneklerindedir.

Antik Yunan oyunları bugün bulunduğumuz Anadolu coğrafyasında ortaya çıkmıştır. Oyunlar ilkel birer müzikal örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Koronun etkin kullanımına dair olan kanıtlar bu oyunların açıkça müzik ile beslendiğini ortaya koymaktadır. Her ne kadar Amerika’da kendi kimliğine ulaştıysa da müzikli oyunlar bu topraklar için yeni bir form değildir.

### **3.2. 17. ve 18. YÜZYILDA MÜZİĞİ SAHNELEMEK**

Rönesans’ın son dönemi olan 17.yy’da müzikale zemin hazırlayan, araştırmamızın sınıflandırma kısmında da bahsettiğimiz opera formu, bu yüzyılın başında ortaya çıkmıştır. Opera, bu dönemde müziği sahnelemek için kullanılan en büyük araçtı.

Müzik tarihçileri ve müzikologlar, modern operanın köklerinin 17.yy’da İtalya’nın Florence kentinde ortaya çıktığına hem fikir görünüyorlar. (D.Fisher, A History of Opera: Milestones and Metamorphoses, 2003) Dönemin önemli bir sanat kenti olan Florence, müzikli oyunların ve pek çok sanat formunun ilklerine ev sahipliği yapmıştır. Operanın kökleri için araştırmamızda üç büyük besteci karşımıza çıkmaktadır, Claudio Monteverdi, Florentine Camarata ve Jacopo Peri. Bu dönemin üretken ve yenilikçi bestecileri, müzikalin en temel iki dayanağı olan müzik ve dramayı birleştirmişlerdir. Dönemin popüler fikri olan Antik Yunan araştırmacılığı, onları bu yolda motive eden en

önemli etken olmuştur. Antik Yunan'a dönüş, müzikal ve opera tarihi açısından önemli bir fikre sebebiyet vermiştir. Eğer opera formu düşündüğümüz gibi antik yunana dönüşün getirdiği bir buluş ise bu durumda opera formunun asıl dayanağının müzikal olma olasılığına göz gezdirmek istedik. Yazımızda belirttiğimiz gibi tragedya, comedy, satyr gibi oyunları John Kenrick ilkel müzikal örnekleri olarak tanımlamıştır. Yine John Kenrick' in "Musical Theatre, A History" adlı kitabında bulunan bu bölüm, araştırmamız açısından ilgi çekici bulunmuştur;

Rönesans döneminde İtalyan entelektüelleri antik yunanı yeniden keşfettiler. Ayakta kalan senaryolarda koro dizelerinin yoğun kullanımı nedeniyle, bu oyunların konuşmasız, tamamen şarkılardan oluştuğunu (sung-through) varsaydılar. 1570'lerde yapılan bu hata, Monteverdi ve Florentine Camarata olarak bilinen bir grup sanatçının ilk büyük operaları için model olarak Yunan tiyatrosunu kullanmasına neden oldu. Dolayısıyla müzikal tiyatronun operanın soyundan gelmesi yerine, operanın aslında müzikal tiyatronun soyundan geldiği ortaya çıkıyor. (Kenrick, 2008)

John Kenrick tarih boyunca sırasıyla opera, operet, müzikal gelişimine açıkça karşı çıkmaktadır. Kenrick 'e göre Monteverdi ve Camarata Antik Yunan oyunlarının konuşmalarının da müzikli olduğunu düşünmüştür ve operanın bir yanlış anlaşılma sonucundan doğduğunu iddia etmiştir. Antik Yunan oyunlarında müziksiz konuşmaların geçtiğini yine Kenrick 'in "hata" kelimesinden çıkartabiliriz. Bu durumda konuşmaların recitatifle yazıldığı ve tamamen müzikten oluşan opera formu, kendi yolunu buradan itibaren çizmeye başlamıştır diyebiliriz çünkü müzikalde konuşmalar tercihe bağlıdır.

İlk opera eseri olarak bilinen Dafne (söz: Rinuccini; müzik: Jacopo Peri ve Corsi, 1589), günümüze kalmamıştır. (Say, 2019)

Jacopo Peri'nin yazdığı Dafne operası, kendinden sonraki Monteverdi ve Camarata gibi besteciler için büyük bir zemin hazırlamıştır. Elimize eksik olarak ulaşması sonucu kimi tarih yazarları ve müzikologlar bunu dar opera olarak adlandırmış ve tam anlamıyla ilk opera örneklerinin Monteverdi tarafından yazıldığını öne sürmüştür.

Dramayı müzikle birleştirmek için yapılan önemli adımlardan bir tanesi de Camarata 'ya aittir. Camarata "stile rappresentativo" ya da "stile recitativo"yu geliştirdi. Bu, dramatik metnin söylenmesiydi. Tek sesli bir melodiyle (monofoni) icat edildi. (D.Fisher, A History of Opera: Milestones and Metamorphoses, 2003)

Monteverdi bir madrigal bestecisi olmasına karşın opera türünün recitatif kullanımını döneminin doruk noktasına çıkartmıştır.

Monteverdi 1607'de "Orfeo" adlı oyunu yazdıktan sonra büyük bir başarı ve ün kazanmıştır. Opera sanatının Monteverdi ile kazandığı ivme, çalgı müziğinin ve çalgıların gelişimini getirmiştir. Kuşkusuz ki orkestra kullanımının bu çağdaki gelişimi operayla bağlantılıdır.

Monte verdi'nin operalarında kullandığı orkestra çalgıları sayısal olarak şöyleydi: 5 küçük Fransız kemanı; 10 soprano viyola; 3 bas viyola; 2 kontrbas viyola; 2 klavsen; 2 lavta; 4 trombon; 2 org; 1 çifte arp; 1 regal; 2 kornet; 1 flageolet; 1 askeri boru. (Say, 2019)

Monteverdi'nin zengin orkestrası, tahmin ediyoruz ki operada kullanılan farklı karakterlere ve olaylara müziği adapte etmek için kullanıldı. Monteverdi'nin bu çalışmalarını özetlemek gerekirse;

Egzisiz egemenlik ve dikey çokseslilik (armonik çatkılama) öne çıkmıştır. "Tonalite" anlayışının geliştirilmesi de opera sanatından güç almıştır. Anlatım gücüne önem vermek zorunda bulunan opera, sürekli bas üzerinde önce recitatifi daha sonra arioso ve "bel canto" yu geliştirmiştir. (Say, 2019) Müziğin genel anlamda 17.yy. başlarında gelişimini opera formuyla sağladığını söyleyebiliriz. Mikrofon ve sahne mimarisinin henüz günümüz anlamıyla gelişmediği bu dönemlerde operanın içinde kullanılan çalgıların gelişmiş olduğunu söyleyebiliriz.

17.yy'da bazı müzikli Shakespeare oyunlarında müzik kullanımı bulunmaktadır. Bu oyunlar müzik içerse bile tutarsız ve orkestra kullanımı açısından değişiklik göstermekteydi. "Music in Shakespeare: A Dictionary" adlı kitapta bu oyunların genellikle turneye çıktığını ve bu durumlarda müzik kullanımının gidilen şehirlerdeki müzisyen sayısına bağlı olduğunu söylemektedir.

Performanstaki müzik ve ses entegrasyonu konusu ekseriyetle o anda kaç enstrüman bulunabildiğine ve enstrüman çalabilen kaç kişi olduğuna bağlıydı. (Wilson & Calore, 2005)

Bu bölümden de anlaşılabilir gibi Shakespeare oyunları için müzik kesin bir olgu değildi. Gidilen bölgede oyunu idare edebilecek yeterli bir müzisyen nüfusu yoksa oyunda müzik kullanılmamaktadır. Eğer müzik ve drama tutarlı bir biçimde çalışmıyor ise bu oyunlar için müzikal tanımından söz etmek mümkün değildir. Kullanılan özel

efektlerde yine aynı şekilde müziğin oyun içerisinde tutarsız bir biçimde kullanıldığını göstermektedir. Yazımızın sınıflandırma kısmında da belirttiğimiz gibi bu oyunlar içinden müziği çıkartıldığında dahi devam edebilecek niteliklerde yazılmıştır. Eğer bu oyunlara bir sınıflandırma yapılması gerekiyorsa müzikli oyun terimi kullanılabilir. Ayrıca John Kenrick 'in bu konudaki düşünceleri şu şekildedir;

Shakespeare ara sıra oyunlarına müziği de dahil etti, ancak bu eserlerin hiçbiri müzikal olarak tanımlanamaz. (Kenrick, 2008)

Ayrıca 17.yy müziğin sahnelenmesinde bir diğer önemli müzik kullanan tiyatro yazarı Moliere'dir. 1600'lerin sonunda Fransa'da Moliere, Louis XIV'in Versailles'daki mahkemesi için şarkılarla birkaç komedi yaptı. Moliere'in Le Mariage Force (1664) ve Le Bourgoise Gentilhomme (1670) besteci Jean Baptiste Lully tarafından sağlanan müziği kullandı. Ancak, bu müzikal eğlenceler hiçbir eğilime ilham vermedi. (Kenrick, 2008)

Bu yüzyılda opera ve onun ön ayak olduğu bazı sınıflar Avrupa'da gelişmeye başladı. Bu sanat formlarının, bahsettiğimiz gibi müzikal için ilham yaratabilecek gelişmeler olduğunu düşünmekteyiz.

1700'lerde Avrupa'nın herhangi bir yerinde tipik bir tiyatro gecesi, birkaç farklı eserden oluşan bir program anlamına geliyordu...Yapımcılar ve yayıncılar müzikal sahne çalışmalarını tanımlamak için çeşitli terimler kullandılar, bu da akademisyenler arasında bazı karışıklıklara yol açtı. Bu dönemde en az üç ayrı müzikal tiyatro türü gelişti:

Comic opera, opera kuralları ve müziklerini kullandı, genellikle ağır dozda romantizm içeren eğlenceli bir türdü. Comic opera, 1800'lerin ortasında Fransa'da kendine özgün bir tür olan operetin öncüsüydü. (Kenrick, 2008)

Pantomim, şarkılar, dans, fiziksel komedi, akrobasi ve özel efektler içeriyordu. Harlequin dahil birçok commedia dell'arte karakterini barındırır. Bu eserler genel izleyiciler arasında popülerdi. Pantomim geleneği 1870'lerde zirveye ulaşacaktı.

Ballad operaları genellikle hazırda bulunan opera aryaalarını ve balladların başlıkları kullanarak bunların anlamlarına uygun hikâyelendirmeler yaptı. (Kenrick, 2008) Bunlardan en önemlisi müziği Christopher Pupusch'e ait librettosu ise John Gay tarafından yazılmış olan "Beggars Opera" idi.

1727 yılında oyun yazarı ve şair John Gay, Scriblerian<sup>3</sup>'dan arkadaşları Swift ve Pope'un da teşvikiyle birlikte "Beggar's Opera" için yapımcı aramaya başladılar. Drury Lane tiyatrosunun yöneticisi şarkılar, opera aryları, marşlardan ve diğer türlerden oluşan bu yeni sahne türü için isteksizdi. Ancak Queensberry'nin yöneticisi John Rich'i ikna etmeyi başardı. (Böker vd, 2006) Bu oyunda John Gay devlet otoritesine kalemiyle bir saldırı düzenlemek istemiştir. Devlet otoritelerine yakın fakat kanunsuz işler yapan bir adamın hikayesini yazmıştır.

Devlette bulunan saygın insanların düşük sınıf suçlulara olan benzerliğini göstermek için üst sınıfın çok sevdiği İtalyan operasının biçimini ve müziğini kullandı. Barrom<sup>4</sup> balladlarının yanı sıra opera melodilerini de ödünç aldı ve bunlara bazen sert sözler yerleştirdi. Sonuç ballad opera olarak bilinmeye başlandı. Ancak diyalogun yaygın kullanımı ve popüler tarzdeki şarkıların bolluğu eserin bir müzikal biçiminde olduğunu görmeyi kolaylaştırıyor. (Kenrick, 2008)

Oyun 29 Ocak 1728 yılında Lincoln's Inn Field Playhouse tiyatrosunda John Rich'in destekleriyle ilk kez sahnelendi. Bu oyunu yukarıda belirttiğimiz gibi John Kenrick ballad operadan ziyade bir müzikal olarak tanımlanmaktadır. Üst sınıfta bulunan saygın insanları aşağılamak adına oyun gereği opera türünden faydalanması hem de taverna müziği diyebileceğimiz dönemin popüler müziklerini kullanması bu oyunun ilk geçiş örneklerinden biri olduğunu göstermektedir. Pek çok tarihçi bu oyunu bilinen ilk ballad opera olarak kabul etmektedir. Ballad operalar popüler müziği hikâye ile kullanan sahne türüdür. Bu örnekte müzikalin müzik ayağında popüler kültürle buluşmasını dikkat çekici bulmaktayız.

18.yüzyılın ikinci yarısında ise Amerika kıtasında "comic opera" örnekleri ortaya çıkmıştır. Gerald Bordman'ın yazdığı "American Musical Theatre, A Chronicle" adlı kitabında şöyle yazmaktadır:

Görüşüne göre ilk yerli müzik eserimiz – kendisini "yeni bir Comic Opera" olarak tanıtan eserin adı, acı tatlı bir şekilde The Disappointment idi. 6 Nisan 1767'de Philadelphia gazetelerinde yakında yapılacak prömiyerine ilişkin duyurular çıkmaya başladı...16 Nisan'da Philadelphians'a kısa bir açıklama ile The Disappointment'ın

---

<sup>3</sup> 18.yy. İngiltere'sinde çıkış yeri Londra olarak kurulmuş gayri resmi yazarlar derneği.

<sup>4</sup> Alkollü içeceklerin tezgâhta servis edildiği oda.

“kişisel düşünceler içerdiği için sahneye uygun olmadığı” ve provadan çekildiği bildirilmiştir. (Bordman, 2001)

Bestesi Samuel Adler’a ait olan The Disappointment adlı oyun, Amerika için bir ilk teşkil etmektedir. Fakat oyun sınıflandırma konusunda yine bazı görüş ayrılıklarına sebep olmuştur. Gerald Bordman durumu şu şekilde açıklamaktadır:

Eğer The Disappointment açıkça Amerika’nın yerli ballad operadaki gayretini temsil ediyorsa kendini komik opera olarak adlandırması müzikal sahnemize tarih boyunca bela olacak bir terminoloji karmaşası başlatmış oluyor. Yalnızca geriye dönük bir bakış açısıyla bu 'isimlendirmeler' düzeltilebilir ve yalnızca geriye bakıldığında bu yerel opera müzikal komedinin öncüsü olarak düşünülme hak eder. (Bordman, 2001) Ayrıca Gerald Bordman, 18.yüzyılda yazılan Amerika kıtasındaki ilk yerel müzikal komedi oyununun The Disappointment olduğunu söylemektedir.

### **3.3. OPERETİN DOĞUŞU**

Prof. Cevad Memduh Altar, Opera tarihi kitabında operetin ilk bilinen örneklerinin Fransa’nın Paris kentinde Jacques Offenbach (1819 – 1880) tarafından icra edildiğini söylemektedir. (Altar, 1993) Operetin opera ve müzikal arasında bir köprü niteliği taşıdığından bahsetmiştik. Operetler, üç sanat formunu da içererek müzikalle çokça benzerlik göstermektedir. Hatta öyle ki bazı operet olarak adlandırılan oyunların müzikal kumpanyaları tarafından oynandığı görülmektedir. Dönemin hafif müziği yine operet sahnelerinde kendine yer bulabilir. Günlük konuşmalar, espri anlayışı ve halkın anlayabileceği bir dil, operetin kullanabileceği malzemelerdir. Cevad Memduh Altar, kitabında operet ve müzikal hakkında şöyle söylemiştir:

New York’ta en parlak seviyeye ulaşmış bulunan operet sanatı, Amerika’da uyandırdığı geniş ilgi ileler ki, 1920’lerden bu yana, biraz daha değişik bir operet türü olan “Musical” başlıklı oyunlara dönüşmüştür.

John Kenrick ise Jacques Offenbach için şunları söylemiştir:

Sağlam hikayelerin Offenbach’ın bulaşıcı melodileriyle harmanlanması, başarılı eğlenceler yarattı ve aynı zamanda onu operetin babası ve modern müzikal tiyatrunun dedesi haline getirdi. (Kenrick, 2008)

Aynı şekilde 19. yüzyılın başlarında ortaya çıkan bu türe katkı sağlayan diğer büyük operet bestecisi Herve'dir. Herve takma adıyla bilinen bestecinin gerçek ismi ise Louis Auguste Florimond Ronger'dir. Offenbach operetin babası olarak kabul edilir – ama Herve 'de öyle. Herve ve Offenbach yaşadıkları dönemde birer rakip olarak görülmüştür. Offenbach'ın ölümünden yıllar sonra, Herve bugün hala düzenli olarak icra edilen ilk operetini yazdı, Mam'zelle Nitouche (1883). (Traubner, 2004)

Yazılan ilk Fransız operetinin Herve'e ait olduğunu görmekteyiz. Saint Eustache adlı kilisede bir yarışma sonucu orgcu olarak çalışan Herve, yanına gelen bir aktörün kendisinden ricası üzerine bir oyun yazmaya koyulmuştur. Richard Traubner kitabında olayı şu şekilde anlatmaktadır:

“Anlaştık,” diye yanıtladı ve başlığı çoktan buldum: adı Don Quichotte et Sancho Pança olacak...Alt başlık olarak “Tableau grotesque” vardı. Gerçekten bir opera comique değildi. O zaman neydi? Daha önce adı olmayan bir şeydi: o bir operetti; o sadece ilk Fransız operetiydi.

Bilinen ilk Fransız operetinin 1848 yılında Herve tarafından bestelenen, Don Quichotte et Sancho Pança olduğunu görmekteyiz. Komedyen Desire için yazılan bu edebiyat burlesque, opera-bouffe'un bir öncüsüydü ve 1848 Devrimi'ne rağmen diğer tiyatrolarda başarıyla oynandı. (Traubner, 2004)

Görüldüğü üzere Herve döneminde ilkleri yapmış olmasına rağmen günümüzde oynanan Mam'zelle Nitouche haricinde yazdığı hiçbir oyun Offenbach kadar popüler ve kalıcı olamamıştır. Tarihte opereti sahiplenen diğer besteci Offenbach ise, devlet otoritesinin koyduğu engellere rağmen büyük başarılar sergilemiş ve operet kültürünü popüler bir seviyeye taşımıştır. Bu engellerden bazılarını John Kenrick şu şekilde açıklamaktadır:

Devlet destekli yapımlarda rekabeti önlemek amacıyla tiyatrolar katı bir şekilde düzenlendi. Offenbach'ın eserleri bir perdeden daha uzun olamaz ve üçten fazla şarkı söyleyen karakter kullanılamaz – özel lisansla ek bir sessiz karakter eklenebilir. Offenbach ve küçük librettist ekibi şikâyet etmek yerine bu sınırlamaları benimsedi. (Kenrick, 2008)

Bu yüzyılda da bazı otoriter baskılar operetin gelişimini yavaşlatmıştır. Offenbach yine de elindeki malzemeleri ve imkanları sonuna kadar kullanmış ve günümüzde kendinden hala söz ettiren bir besteci konumuna ulaşmıştır.

İlk program, Theatre Bouffes-Parisiens sahnesinde 5 Temmuz 1855'te oynandı. Tamamı Offenbach'ın ait oyun dört perdeden oluşuyordu. Gündüzleri memur, geceleri sahne yazarı olarak çalışan Ludovic Halvey (1834 – 1908), açılış proloğu için libretto sağladı ve Offenbach'ın birçok hitinin senaryosu için libretto sağladı. (Kenrick, 2008)

Bu oyunun adı Les Deux Aveugles'di ve büyük bir başarı elde ederek Offenbach'ın ilk adımını atmasını sağladı. Bu küçük bir opera formundaydı genellikle bir tiyatro orkestrasının çalabileceği şekilde yazılmıştı. Şarkıları söylemek için klasik şan eğitimi almış solistlere ihtiyaç vardı. Bu yönüyle tiyatro eğitimi almış kişilerin oynayabileceğinden daha zor olduğu için tercih edilen oyuncular genellikle solist niteliğindedi. Operetler opera formundaki gibi klasik şarkı söyleme stilinden farklı olmasıyla bilinmektedir. Operada olduğu gibi oyuncular her zaman müzisyen olmayabilirler. Operet formu daha çok halka hitap eden bir sanat türüdür ve bu yönüyle günlük konuşmaya yakın bir dil ve şarkı söyleme stili kullanılabilir. Fakat aynı ayrımı Offenbach eserleri için yapmak doğru olmaz. Yazılan operetlerde bulunan şan partilerini incelediğimizde bunların söylenmesi, John Kenrick 'in de bahsettiği gibi ancak klasik şan eğitimi almış kişi ya da kişiler tarafından icra edilebilir.

Tıpkı Rönesans döneminde olduğu gibi Antik Yunan oyunlarından etkilenmiş olan Offenbach, “Orpheo” adlı oyun için parodi şeklinde bir operet bestelemiştir. Genellikle hikayelerinde alaycı konuları işleyen Offenbach'ın müziği halk tarafından kolay anlaşılabilir, akılda kalıcı bir yapıdaydı. Ayrıca kolay beste yapabilmesi ve bunları düzenli bir biçimde sunabilmesi de yine Offenbach'ın müziğini popüler kılmıştır. Bu popülerite bütün Avrupa ve hatta Amerika kıtasında hakimiyet göstermiştir. O dönemde uluslararası telif yasası olmaması sebebiyle Amerikalı yapımcılar Offenbach'ın operetlerini telif için bir kuruş ödemedi sunabildiler. 1870'lerde Offenbach'ın ondan fazla yapımı Broadway'de oynandı. (Kenrick, 2008) Offenbach'ın yazdığı birkaç operete örnek olarak şunlar verilebilir:

La Belle Helene (1864): Efsanevi güzellik Helen, Sparta'nın kralı Menalus ile evlidir. Tanrıları emriyle Truva prensi Paris tarafından baştan çıkarılır.

La Vie Parisienne (1866): Parisli iki usta baronu baştan çıkarmak için yola çıkar. Hizmetçilerin aristokrat kılıfına girdiği bir parti sırasında bir dizi yanlış anlaşılma Barones'i sevgi dolu kocasının kollarına götürür.

La Grande – Duchesse de Gerolstein: (1867): “Offenbachiades” in en büyük başarılarından biri. Cilveli bir soylu kadın tarafından yönetilen hayali bir düklükte geçmektedir. Üniformalı erkeklere karşı bir zaafı vardır ve yeni romantik beklentiler bulmak için savaş başlatır.

Offenbach, bütün bu başarılarıyla kendinden sonra gelen pek çok besteciye ilham kaynağı olmuştur. Herve ya da Offenbach ile başlayan bu operet stili müzikalin doğuşu için önemli bir yer tutmaktadır.

Drama ve müziği birleştirmesinin yanı sıra operetlerde danslar önemli bir yer tutmaktaydı. Hikâyeye hizmet etmese bile operetlerde dans hacmi operalara oranla daha fazlaydı. Olayın geçtiği zaman ve yerle ilgili olan dans türlerini, besteci dilediği gibi seçip değerlendirmektedir. Örneğin Paris’te J. Offenbach, eserleri için can can ve galoppe danslarını tercih etmiştir. Buna karşılık Johann Strauss (oğul), vals, polkayı, mazurkayı, Paul Lincke marşı, E. Kalman bir macar dansı olan çardaşı, J. Gilbert ise fokstrotu kullanmıştır. (Altar, 1993) Görüldüğü gibi dans türleri, bulunduğu bölgeye bağlı olarak etnik unsurlar çerçevesinde değişkenlik göstermektedir.

### **3.4. 19.YY’DA SANAYİ DEVRİMİ SONRASI GELİŞMELER**

Sanayi devrimi tüm dünyada ve özellikle gelişmiş ülkeler için büyük sosyolojik ve ekonomik değişimlere sebep olmuştur. Sömürge ülkelerden Amerika kıtasına getirilen farklı etnik kültürden insanlar beraberinde kendi yaptıkları müziği de getirmiştir. Özellikle siyahi ırkın Amerika topraklarındaki müzik kültürüne ciddi derecede etkileri olduğunu görmekteyiz. Bu insanlarla yaşanan siyasi anlaşmazlık, beraberinde tiyatro kültürünü de etkilemiştir. Sömürge ülkelerden edinilen demir stoklarıyla demir yollarının gelişimi, büyük prodüksiyonlu oyunların turneye çıkmasını kolaylaştırmıştır. Bankacılık sektörünün gelişiminin borsa camiası oluşturması ve burada kullanılan tiyatro hisseleri gibi pek çok etken sanayi devriminin sonucudur.

...1812’den 1815’ e kadar Amerika Birleşik Devletleri Büyük Britanya ile savaş halindeydi. Bu süre zarfında İngiliz mallarına ambargo uygulandı...1812 savaşı nedeniyle ABD kendi fabrikalarını kurmak zorunda kaldı. Avrupa ülkelerinden gelen göçmenler vasıflı bir işgücü sağlıyordu...Amerika Birleşik Devletleri odun, kömür ve su

gibi doğal kaynaklar açısından zengindi. Kuzeydoğu 'da fabrikalar oluşmaya başladı. (Hamen, 2014)

Fabrikaların artışıyla birlikte köyde yaşayan insanlar kasaba ve şehirlerde kendilerine iş imkânı sağlamışlardır. Bu durumun Amerika'da köyden kente göçü arttırmakla birlikte işçi sınıfını ortaya çıkarmış ve bunun bazı müzikal etkileri doğmuştur. Aynı durum hali hazırda fabrikaları bulunan İngiltere için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz.

İşçi sınıfına kiralanın odalar asgari düzeyde konfor sağladığından, işçiler çoğu zaman akşamlarını barlarda geçirdi, ancak daha fazlasına ihtiyaç duydular. Başlangıçta, bunlar yüksek bir sahne ve muhtemelen içinde bir piyano bulunan performans alanına sahip tavernalardı. Konserler hızla, hokkabazlar, sihirbazlar, dans gösterileri ve komik skeçlerle daha ayrıntılı sunumlara dönüştüler. (Kenrick, 2008)

Çalışma saatlerinin dışında kalan boş vakitlerinde bu tür eğlencelere katılan işçi sınıfı, dönemin performans salonlarını popüler bir hale getirmeye başladılar. Bu tavernalar alkollüydü ve ucuz eğlenceler meşhurdu. Halkın çoğunun eğitimsiz ve köyden gelen insanlar olması sebebiyle karışık olmayan hikayeler kullanılıyor, müzikler ve danslar genellikle tutarsız yazılıyor ve özellikle danslarda çıplaklık bekleniyordu. Zenginlerle alay etmek popüler bir hikâye konusuydu.

1854'te Londra Canterbury Arms, bir müzik salonu olarak hizmet vermek üzere inşa edilen ilk mekandı. Bazı müzik salonlarında herhangi bir West End kadar tiyatrosu kadar zarif ve ferah oditoryumlar bulunurdu. 1860 yılında Londra'da 250'den fazla müzik salonu vardı...Müzik salonları işçi sınıfını hedef aldı, ancak tüm sınıfları cezbettiler. (Kenrick, 2008)

Özellikle işçi sınıfına oyunlar oynayan ve Amerika'da popüler olmuş, ilk popüler müzikal aktörü olarak gösterilen isim George Lafayette Fox'tur.

George Lafayette Fox, muhtemelen Amerikan Müzikal Tiyatrosu'nun ilk "gerçek" yıldızı idi. Ölüm ilanında doğum yılı 1823 olarak listelense de büyük olasılıkla 3 Temmuz 1825'te Boston'da doğdu...Magic Pills ve The Devil Doctor'da başarılar elde etti. Popülaritesi öyle ki Humpty Dumpty adlı oyun zirveye çıktığında Amerika'daki en yüksek maaşlı aktördü. Yıllık geliri, o zamanlar dikkate alındığında 20.000 doları geçmekteydi. (Bordman, 2001)

Genellikle pantomim ve burlesque türlerinde yaptığı oyunculuklar ile bilinen aktör, 1875 yılında sahnede geçirdiği bir kaza sonrasında kısa bir süre sonra vefat etmiştir.

1800'lerin ortasında sanayi devrimiyle birlikte Amerikan ekonomisi siyahi ırkla birlikte ilerlemekteydi. Buna bağlı olarak anayasa bu durumu destekledi ve iç karışıklıklara sebebiyet verdi. Bu insanların dışlanması dönemin müzikal konusu haline geldi ve bu tür, Minstrel olarak adlandırıldı. Bu ırkçı oyunlar genellikle yüzleri siyaha boyanmış beyaz insanlar tarafından oynanıyordu. Siyahiler batıl inançları olan insanlar veya soytarılar gibi gösteriliyordu.

Bu türün en önemli temsilcisi Thomas Rice, “Jim Crow” adında bir gösteriyle tüm Amerika kıtasında popüler hale gelmiştir.

Rice'in “Jim Crow” gösterisi anlık bir sansasyon yarattı. New York Brewery Tiyatrosu da dahil olmak üzere Amerika Birleşik Devletleri'nin her yerinde alkışlandı. (Kenrick, 2008)

Bu türün asıl olarak ilk yaratıcısı kabul edilen grup ise “The Virginia Minstrel” dır.

1843'te dört işsiz yüzlerini siyaha boyamış beyaz sanatçılardan oluşan bir grup, tam uzunlukta bir gösteri sunmak için güçlerini birleştirdi...Kara suratlı topluluk kendilerine “The Virginia Minstrel” adını verdi. Billy Whitlock, Frank Pelham, Dan Emmet ve Frank Brower siyah suratlar taktılar ve bir ucunda tef çalan ve diğer ucunda bir “kemik çalan” (ritmik olarak gerçek inek kaburgalarına veya tahta kopyalarına tıklayarak) bir yarım daire şeklinde oturdular. Program komik şakalar, skeçler ve danslardan oluşuyordu. (Kenrick, 2008)

Türün Amerika kıtasında çok popüler hale gelmesi Amerikan topraklarında bir tür tiyatro pazarı yaratmıştır. Böylelikle müzikalin gelişimi için önemlisi sayılabilecek, ülke çapında bir yapımcı, yönetici, personel ağı yaratmıştır. Bu tür için John Kenrick, bilindik bir atası olmayan ilk Amerika doğumlu müzik eğlencesi demektedir.

Bahsettiğimiz gibi sanayi devrimi müzikallerin önünü açmıştır. Bunlardan en önemlisi, kimi kitaplara göre ilk müzikal olarak sayılan “The Black Crook” oyunudur. Bu konuyla ilgili yine pek çok fikir ayrılığı görülmektedir.

John Kenrick 'in düşünceleri şu şekildedir:

İlk yerel Broadway müzikali neydi? Kimse emin değil, ama bir şey açık: “The Black Crook” değildi. Bu kadar çok konuşulan gösteri, bir başlangıçtan ziyade bir doruk noktasıydı. (Kenrick, 2008)

Black Crook oyunu pek çok tarihçi açısından tartışmalı bir öncü niteliğindedir. Oyunun büyük popülerite sağlaması onu bu denli tartışmaya sürüklemesinde büyük rol

oyunmaktadır. Thomas Baker adlı bestecinin oyuna ballad opera eserlerini andıran günlük besteler koymuş olması, diyalogların sıklığı ve balenin etkin kullanımı oyunu dikkat çekici kılmaktadır. Librettosu ise Charles M. Barras'a aittir. Oyunun 474 kez oynandığını gösteren bazı kaynaklara rastlandık. Bu oyun hakkında yaptığımız araştırmalarda oyunun popülerite sağlamanın direkt olarak sanayi devrimiyle bir bağlantısı olduğunu görmekteyiz.

Black Crook ilk Broadway müzikali değilse, neden bir dönüm noktası olarak selamlanıyor? Basit: Ülke çapında hit olan ilk Broadway müzikali. The Black Crook genişleyen demiryolları sayesinde, mekanize efektleri ve sağlam dökümüyle turneye çıktı. Demiryolları nereye giderse gitsin, Black Crook onu ülkenin dört bir yanındaki tiyatrolarla izledi. (Kenrick, 2008)

Dikkat çekici olan diğer oyun ise bu Black Crook adlı oyundan 6 yıl önce yazılmış olan "The Seven Sisters" oyunudur. Laura Keene adlı kadın yönetmen tarafından yazılan oyun Black Crook kadar şanslı olamamıştır. Ford's Theater adlı tiyatrunun sahibi Laura Keene, 1860 yılında sahneye koyduğu oyunun ülkede bulunan iç karışıklığın bir sonucu olarak popülerite sağlayamadığını görmekteyiz. Dönemin Amerikan başkanı Abraham Lincoln 1865'te yine Laura Keene 'ye ait olan Ford's Theater'da uğradığı suikast sonucunda hayatını kaybetmesinin ardından iç savaş son bulmuş ve ülkede barış sağlanmıştır. Bunun ardından 1 yıl sonra 1866'da oynanan Black Crook için gereken refah sağlanmıştır.

Laura Keene 1861'de şirketini turneye çıkardığında, The Seven Sisters ülke çapında yoğun bir ilgi görebilirdi. Ancak üretim çok hantaldı...1866'da iç savaş sona erdi ve Amerika'nın demiryolları genişliyordu. Trenler her yıl daha fazla topluluğa ulaştı ve The Black Crook'un ihtiyaç duyduğu araç dolusu ekipman, sahne ve kostümleri taşımakta hiçbir sorun yaşamadı. (Kenrick, 2008)

Gerek demir yolları gerek ülkede bulunan iç savaş sebebiyle arka planda kalan The Seven Sisters yerine Black Crook çokça popülerite sağlamış ve pek çok kaynak tarafından ilk müzikal olarak adlandırılmıştır.

Yine bu dönemde bir diğer önemli dönüm noktası besteci Arthur Sullivan ve librettist William Schwenck Gilbert tarafından yazılan İngiliz oyunları olmuştur. Bu ikilinin oyunlara Savoy oyunları denmektedir. Bu isim ise genellikle o dönemde oyunlarının oynandığı Savoy Opera binasından gelmektedir. Gilbert ve Sullivan ortaklığında yazılan

ilk uzun oyun The Sorcerer'dir. Bu oyunun yine drama ve müzik açısından önemli bir yeri bulunmaktadır. Minik komedyen George Grossmith'e (1847 – 1912) The Sorcerer'ın başrolü verildiğinde bu rolün “güzel sesli iyi bir aktör” tarafından oynanması gerektiğini ileri sürerek itiraz etti. Gilbert da buna “bu kesinlikle bizim istediğimiz aktör tipi değil” diyerek karşılık verdi. (Kenrick, 2008) Böylelikle bilinen opera oyunlarının aksine komik durumların oyuncuya geçmesi için gerekirse iyi şarkı söylemeden vazgeçilmesi gerektiğini söyleyen Gilbert, dramatik anlamda müzikli oyunlara yeni bir eğilim kazandırmıştır. Yine ikilinin 25 Mayıs 1878 yılında Londra'da sergiledikleri H.M.S Pinafore adlı oyun 571 kez oynanmıştır. Daha sonra Amerika'da yine takip edilmeyen telif yasaları sayesinde orda bulunan tiyatrolar tarafından da pek çok kez sahnelenmiştir. H.M.S Pinafore adlı oyun için Gerald Bordman şu şekilde yazmıştır:

Amerikalı tiyatro seyircileri, kitabın, sözlerin ve müziğin tamamlayıcı bir bütün oluşturmak için bir araya geldiği nadir, ama yeni olmayan bir tür müzikal tiyatroya maruz kaldılar. (Bordman, 2001)

H.M.S Pinafore oyunu drama ve müziğin yine entegre olarak çalışmasıyla müzikale büyük katkı sağlamıştır. Gilbert ve Sullivan'ın tarih boyunca birlikte anılmış olmaları besteci ve yazar ilişkisi açısından önemli bir dönüm noktası yaratmıştır. Bu iki sanatçının birlikte çalışması Gerald Bordman'ın da bahsettiği gibi oyunun entegre olarak hizmet etmesinde büyük payı olduğunu göstermektedir. Ayrıca yine Gilbert ve Sullivan'a ait olan Mikado adlı oyunda Japon kültürüne ait olan etnik öğelerin kullanılması ve kullandıkları gerçekçi kostüm ve dekorlar da müzikli oyunların gelişimine çokça katkıda bulunmuştur.

### **3.5. CAZ MÜZİĞİN MÜZİKALE ETKİSİ**

Müzikalin kendi kimliğini kazanması sanayi devriminin etkisiyle hızlanmış ve göç alan Amerika kıtasında caz müziğinin de etkisiyle kendi yönünü çizmeye başlamıştır. Özellikle 1930 ve 1935 yıllarında popüler olan bu türde I. Dünya savaşı sonrası Amerika'ya göç eden Yahudilerin etkisi çok büyüktür. Bu konuda rol oynamış pek çok besteci bulunmaktadır.

Bunlara örnek ve öncül teşkil eden Jerome Kern, Manhattan'da doğmuş ve New Jersey'de büyümüştür. (Kenrick, 2008) Broadway'de prova piyanisti olarak çalışmış ve hali hazırda bulunan oyunlara bazı müzikli bölümler eklemiştir. En önemli eserlerinden olan Princess Theatre 9 oyunluk bir seridir. Seri, “Nobody’s Home” (1915) oyunu ile başlamıştır. Fakat bu oyunların içinden “Oh! Boy” adlı oyun çok popüler olmuş ve Londra’ya taşınmıştır. Bu noktadan sonra Broadway müzikalleri düzenli olarak Londra’nın West End’inde yer almaya başladı. (Kenrick, 2008) Princess oyununda ilk kez bir New York hikayesi anlatılmıştır. Bundan önceki oyunlarda konu kasabalar, köyler veya fantastik bölgelerde geçen oyunlardır. Sözleri ve librettoyu yazan, Bolton ve Wodehouse çok önemliydi fakat Jerome Kern’in yazdığı müzikler olmadan anlamsız olması, müziğin kilit bir faktör olduğunu gösteriyor...Sondheim’in da tarif ettiği gibi, Kern’in besteleri “zor kazanılmış bir sadelik” içeriyordu. Princess oyunları daha sonra Gershwin, Cole Porter, Richard Rodgers gibi pek çok yeni nesil şarkı yazarına ilham vermiştir. (Kenrick, 2008)

Ayrıca yine bestecinin eseri olan ve yazar Oscar Hammerstein II ile birlikte çalıştığı Show Boat yine müzikal tarihi için önemli bir noktadadır. Bu oyun konusunu kitaptan alan tarihteki ilk müzikaldir. Bu bağlamda oyunun ilk “Book Musical” olduğunu söylememiz yanlış olmayacaktır. Oyunun drama konusu sağlam temellere dayanmaktadır. Oyun gerek konusunu bir kitaptan alması gerekse müziğinin daha önce kullanılmamış derecede ilginç tarzlardan beslenmesi sebebiyle müzikale değişik bir bakış açısı getirmiştir. Hatta öyle ki, Geoffrey Block ise “Enchanted Evenings” adlı kitabında Show Boat için, Amerika’da yapılan ilk müzikal diye anılmaya devam ediyor. (Block, 2009) açıklamasını yapmıştır. Burada kullanılan müzikler ilgi çekicidir. Müzik, daha önce denenmiş hiçbir şeye benzemiyordu.

Zenci halk şarkıları (“Can’t Help Loving That Man”)

Spiritüeller<sup>5</sup> (“Ol’ Man River”)

Operetta (“Make Believe,” “You are Love”)

Musical Comedy (“Life Upon Wicked Stage”)

Vaudville (“I Might Fall Back On You”)

---

<sup>5</sup> Güney ABD'deki siyah Hristiyanlarla ilişkilendirilen ve Avrupa ilahileri ile Afrika müzik öğelerinin siyah kölelerin birleşiminden türediği düşünülen dini bir şarkı.

Tin Pan Alley originals (“Goodbye My Lady Love,” “After the Ball”) (Kenrick, 2008)

Görüldüğü üzere operetten dönemin popüler kültürüne ve din şarkılarına kadar geniş bir yelpazede müzikler barından bu oyun yine müzik açısından önemli dönüm noktası yaratmıştır. Jerome Kern kendisi için röportajda “Debussy’nin klasik müziğe sağladığı modern bakış açısını popüler kültür için yapmaya çalışıyorum” demiştir. (Kenrick, 2008) Gerek Show Boat, adlı oyunun ilk müzikal olarak gösterilmesi gerekse kullandığı ilginç müzikal bakış açıları sebebiyle Jerome Kern, müzikal tarihinde büyük bir yenilik sağlamıştır. Oyunun oynanmasına büyük katkı sağlayan ise Ziegfeld’tir. Kuşkusuz bu daha önce denenmemiş müziklere ve librettoya sahip oyuna cesur bir girişim yapan Ziegfeld, müzikal tarihi açısından yine bir yapımcıdır.

Dönemin diğer önemli caz bestecisi ve söz yazarı Irving Berlin’dir. Bestecinin yine bahsettiğimiz gibi zamanın önemli yapımcısı Ziegfeld’le birlikte yaptığı bir çalışma olan “Follies” adlı oyun revü için büyük bir adım olmuş ve Ziegfeld’a özgün yürüyüşler, hareketler ve konseptler türemiştir. Uzun yıllar etkisi süren Charlestone dansı yine bu oyunla tanınmıştır. Irving Berlin’in müziklerini bestelediği The Music Box Revue ise Hassard Short tarafından yönetilmiş ve onu dönemin en popüler Broadway yönetmenlerinden biri yapmıştır. Bu oyunda Irving Berlin’in müziği konuşma içeriyordu. (Kenrick, 2008)

Caz müziği klasik müzikle harmanlayan besteci George Gershwin (1898-1937) ve yazar kardeşi Ira Gershwin (1896-1983) yine bu dönemde büyük işlere imza atmışlardır. Gershwin uzun bir süre Broadway’de prova piyanisti olarak çalışmış ve yazdığı Porgy and Bess adlı oyun, müzikal tarihinin çok konuşulan deneysel bir oyunu olmuştur. “Broadway Operası” olarak anılmış ve hem müzikal hem opera seyircilerinin ilgisini çekmeyi başarmıştır. İçinde siyahi insanların klasik bir opera orkestrasının çaldığı caz müziğinin üstüne operatik vokaller yapması oyunun sınıflandırmasını zorlaştırmıştır. Aynı oyun Gershwin’in ölümünden sonra 1985 yılında Metropolitan Opera tarafından sahnelenen ilk müzikal olmuştur. 1932’de Of Thee I Sing drama dalında Pulitzer alan ilk müzikal olmuştur. (Stempel, 2010) Ayrıca yine kardeşiyle olan besteci ve söz yazarı ilişkisinin bir örneği olan Of Thee I Sing Pulitzer ödülü almasına karşın Gershwin bundan faydalanamamıştı. Yaşadığı dönemde sadece librettist ve söz yazarlarına verilen ödüle ancak Gershwin’in ölümünden sonra adı eklenmiştir. Of Thee I Sing oyunun

librettosu ise George S. Kauffman ve Morrie Ryskind'e aittir. Gershwin müziğinde ilgi çekici ritimlere yer vermiştir. Bu ritimler döneminde çokça konuşulmuş aksak vuruşlar içermekteydi. Bestelerinin çoğu yıllar sonra caz standardı haline gelmiştir. Otoritelere göre Gershwin, Amerikan müzikalinin ta kendisidir. Beyin tümörü sebebiyle 37 yaşında vefat etmiştir.

Cole Porter (1891 – 1964) Indiana doğumlu, zengin, Protestan ve ayrıcalıklıydı... zamanını dersleri yerine futbol oyunlarına ve kolej şovlarına müzik yaparak geçirdi... Harvard okulunda hukuk okurken müziğe yöneldi ve geleneksel kontrpuan ve armoni dersleri aldı. (Stempel, 2010)

Cole Porter aynı zamanda bir söz yazarıydı. Söz ve müzik doğal olarak entegre bir biçimde çalışıyordu. Kendisi Gilbert ve Sullivan hayranı olduğunu itiraf etmiştir. (Stempel, 2010) Gençlik yıllarında geçirdiği kaza sebebiyle pek çok kez ameliyat oldu. Bu dönemlerde yazdığı ilk oyunlar başarısızlıkla sonuçlansa da Anything Goes defalarca New York'ta sahnelenmiş ve başarılar kazanmıştır. Bu oyundan bir şarkıyı incelemek Cole Porter'ın müziği hakkında bilgi edinmemize yardımcı olacaktır.

“I Get A Kick Out Of You” tiyatro şarkısı olarak Porter'ın ayırt edici özelliklerini göstermektedir. Biçimsel geleneklere saygı duyan ama bunları söz ve müzik anlamında ileri taşıyan bir yapısı bulunmaktadır. Nakarat olarak adlandırılan şarkının ana gövdesi 1930'larda Tin Pan Alley <sup>6</sup> tarafından tercih edilen AB/AB veya AB/AC formunu yerinden eden AABA formunun klasik bir örneğidir. (Stempel, 2010)

1948 yılında ise Cole Porter tarafından bestelenen ve ülkemizde de oynanan Kiss Me Kate adlı oyun ilk kez prömiyer yapmıştır. Oyun, Cole Porter'ın en kalıcı oyunlardan biri olup 1000'in üzerinde performans sergilemiştir. 37 yaşında vefat etmiştir.

### **3.6. ENTEGRE MÜZİKAL**

Müzikal tarihinde gördüğümüz tüm dönüm noktalarını “müzikal” olarak kabul etmemiz mümkündür. Bu oyunların hepsini sınıflandırma kısmında belirttiğimiz gibi müziğin ve dansın oyuna verdiği hizmete bakarak sonuçlandırmaktayız. Hepsi ilk olarak müzikal kavramına katkıda bulunmuş ve “entegre” müzikal adını almasına öncülük

---

<sup>6</sup> ABD'de 19.yy sonları ve 20.yy başlarında popüler olan besteci ve söz yazarlarının çıktığı ve genellikle plak şirketlerinin bulunduğu sokağın ismi. Bu şirketler tarafından yayınlanan şarkıların oluşturduğu tür.

etmiştir. Entegre müzikal, bahsettiğimiz gibi dansın ve müziğin içinden çıkartılamayacağı ve hikâyede doldurulamayacak yeri olan oyunlar için kullanılmaktadır. Kavram, tüm bu bahsettiğimiz oyunların dışında tam anlamıyla müzikal olarak kabul edilen ve kuşkusuz tarihi ikiye bölen bir oyunla başlamaktadır.

Bazı kaynaklar, iki kişilik açılış sahnesi, bir rüya balesi ve şarkı, dans ve diyalogun bütünleşmesi gibi özelliklerin ilk olarak Oklahoma'da görüldüğünü ileri sürdü. Kesinlikle dönüm noktası niteliğinde bir çalışmaydı...Hatta müzikal tiyatronun tarihini ondan öncesi ve sonrası olarak ikiye böldü. Oklahoma'daki "yeni" şeyler bir süredir Broadway'de demleniyordu. Oklahoma bir sapma değildi fakat bir doruk noktasıydı. (Kenrick, 2008)

Kabul edilen nokta araştırmamız için çok önemlidir. Muhakkak bir önceki çalışmalar her noktada kendine bir yenilik ekleyerek devam etmiş, müzikal tanımını oluşturmuşlardır. Bu tanım bahsettiğimiz gibi, geniş bir yelpazedir. Entegre müzikal, Kern'in Show Boat'u, Barras'ın Black Crook'u, Gilbert ve Sullivan'ın tüm Savoy operaları vb. oyunlardan çok şey öğrenmiştir. Fakat günümüzde Amerikan müzikali için yapılan tanıma ilk olarak uyan oyun ile karşı karşıyayız. Bunu bir dönüm noktası olarak belirlemek tanımı sınıflandırmak için doğru bir yer olacaktır. Bunu kabul eden örneklerle birlikte açıklamak tezi destekleyecektir. Tim Carter, "Oklahoma! Making an American Musical" adlı kitabında oyundan şu şekilde bahsetmektedir:

Oklahoma! Amerika'nın özü, Show Boat ile bağlantılı olarak başlayan entegrasyon arayışı, (diyalogtan şarkıya sızma) daha büyük gerçeklik ve doğallıkla desteklenen edebi ve sanatsal kaliteyi içerir ve dolayısıyla, bir müzikal. (Carter, 2007)

Entegrasyon arayışının Show Boat oyunu ile başladığını öne sürerek Oklahoma oyununu bir müzikal olarak tanımlamaktadır. Alıntı, bahsettiğimiz gibi Oklahoma için gerçek bir müzikal kimliği olan ilk oyun tanımını desteklemektedir.

Tanıdık anlamda bir müzikal komedi değil, müzik ve dansın olay örgüsüne yardımcı olduğu bir oyundu. (Carter, 2007)

Burada dans faktörünün önemi vurgulanmış ve oyun, yeni bir tür olarak tanımlanmıştır. Gerald Bordman ise kitabında Oklahoma için şu şekilde bahsetmektedir:

Yenilikleri o kadar heyecanlıydı ki, gelecekteki çalışmalarında sadece Rodgers ve Hammerstein'in değil, bir bütün olarak Amerikan Müzikal Tiyatrosu'nun yaratıcılarının ve eleştirmenlerinin düşüncelerine hâkim oldular. (Bordman, 2001)

Show Boat, müziği ve konuyu ilk kez entegre olarak çalıştırmasına rağmen Oklohama, rüya balesi sahnesinde dramatik akış olarak bütünleyici bir dans sahnesi içermekteydi. Bu dansın oyundan çıkmasına olanak sağlamayan bir yapıya sahiptir. Oklahoma'nın tüm kitaplarda bahsedilen yenilikçi tavrını bu şekilde açıklayabiliriz.

Richard Rodgers ve Oscar Hammerstein II kariyerlerinin ilk müzikali olmasına rağmen müzikalin temel taşı niteliğinde bir oyun yazmışlardır. Oklahoma oyunu hikâye olarak, Lynn Riggs'in 1931 tarihli oyunu Green Grow the Lilacs'a dayanmaktadır. 1906'da Indian bölgesindeki Claremero şehrinin dışındaki çiftlik kırsalında geçen hikâyede çiftlikte yaşayan Laurey Williams ve iki rakip talibi kovboy Curly McLain ile uğursuz korkunç çiftçi Judy Fry arasında geçen flörtleşmeyi anlatmaktadır. Oyunun tarihinden söz edecek olursak, 31 Mart 1943 yılında ilk kez sahnelenmiş ve gişe rekorları kırmıştır. Bu oyun için aynı zamanda müthiş bir ticari başarıdan söz etmek mümkündür. Oyun 2,212 kez sahnelenmiş ve ilk kez orijinal kast tarafından kayda alınmıştır.

1943'ten önce 1933'te Show Boat ve Cradle Will Rock'ın yeniden canlandırılması dahil olmak üzere birkaç kısmi döküm kaydı vardı. Müzikallerin hit şarkıları oyunda oynanandan farklı olarak pop düzenlemeleriyle kaydedildi...Ancak Oklahoma'nın popülaritesi o kadar büyüktü ki Decca Records yapımcısı Jack Kapp orijinal oyuncu kadrosunu ve orkestranın tüm şarkılarını tiyatrodaki duyulduğu gibi kaydedilmesine karar verdi...Hemen en çok satanlar listesine girdi. (Kenrick, 2008)

Böylelikle müzikal tarihinde şüphe duyulmayacak bir şekilde ilk kez incelenebilir bir müzikal kayıtlara geçmiştir.

## **BÖLÜM 4. OSMANLI TARİHİNDE MÜZİĞİN SAHNELENMESİ**

Osmanlı Tiyatrosu kurulduğu bölge itibariyle bulunduğu toprakların kültüründen etkilendiğini ve dolayısıyla Bizans kültürünün etkilerini taşıdığını düşünen pek çok insana rağmen, Metin And kitabında bunları açıkça reddetmiştir ve bunların kaynak yetersizliğinden dolayı ancak varsayım üzerine konuşulabileceğini söylemiştir.

Kayıtlı hiçbir belge olmadığı için 12. ve 14. yüzyıllar arasında Anadolu Türkleri adı altında erken dönem tiyatrosuna dair hiçbir şey bilinmiyor. Anadolu'nun her yerinde

orta çağ hükümdarlarına eşlik eden geleneksel dansçılar ve oyuncular elbette aktif olmuşlardır. (And, 1963)

Bunlara örnek gösterilebilecek bir kayıt yine Metin And'ın "A History of Theatre And Popular Entertainment in Turkey" kitabında şu şekilde geçmektedir:

"Bizans İmparatoru II. Manuel Palaeologus 1407'den önce Sultan Beyazıt'ın sarayına yaptığı ziyaretle ilgili izlenimlerini kaydeder ve müzisyen, şarkıcı, dansçı ve oyuncu – pantomim topluluklarından söz eder."

Bu dönem hakkında pek bir bilgi olmasa da Metin And'ın alıntısında geçen topluluklar müzik ve dans kültürünün Sultan Beyazıt döneminde var olduğunun bir kanıtıdır.

Türk tiyatrosu ve dansı üzerindeki ikinci ve en önemli etki, Türk milletinin aldığı Ural-Altay şamanistik ritüelleri ile Orta Asya'dır...Orta Asya'nın bazı bölgelerinde halen icra edildiğine inanılan şaman töreninde, şeytan çıkarma gücüne sahip şaman "oyun" olarak adlandırılır ve dans, vokal ve enstrümantal müzik, dramatik ve mimetikten oluşan törenin kendisinin yanı sıra vantrilokluk<sup>7</sup> ve çömlek okuma da oyun olarak adlandırılır. (And, 1963)

Oyun, kelimesinin köken olarak ilk kez kullanıldığı yer şaman ayinleridir. Ayrıca içerdiği vokal, enstrümantal müzik ve drama açısından ilgi çekicidir. Çünkü yapılan açıklamalar ilkel müzikal tanımıyla benzerlik göstermektedir.

Bir diğer Türk tiyatrosuna etki eden unsur ise din ögesi olarak açıklanmaktadır. İslam dininin tiyatroyu arka plana atmasından kaynaklı büyük etkileri yıllar sonra bile ortaya çıkmış, buna bağlı olarak başkaldırıışlar ve isyanların tiyatro açısından büyük etkileri olmuştur. Özellikle müzikle yapılan ve dans içeren sofuların bir tür ayini olan sema<sup>8</sup> yine İslam dininin bir etkisi sonucu ortaya çıkmıştır.

Osmanlı tiyatrosunun başlangıcında ise yapılan müzik ve dans türü oyunlar, çoğu zaman savaşlardan dönen padişah, bayramlar ve önemli zafer kazanmış komutanlar için büyük çaplı eğlencelerde görülmektedir. Genellikle bu eğlencelere yabancı devletlerden

---

<sup>7</sup> Kelime kökeni, Latince göbekten konuşmak anlamına gelen venter (göbek) ve loqui (konuşmak) kelimelerinden gelmektedir. Kişinin kendi sesini, sesin başka bir yerden, genellikle elde tutulan bir kukladan geldiği hissini dikte ederek değiştirdiği bir sahne eylemidir.

<sup>8</sup> Sufinin musiki nağmeleri dinlerken sesi ve anlamı iştmesi, vecde gelip hareket etmesi ve kendinden geçmesi anlamında kullanılan bir tasavvuf terimi.

önemli isimler davet edilmekteydi. Bu eğlenceler, müzikli olmakla beraber seçilen meydanlarda bazen 40 gün 40 gece sürmekteydi.

En kayda değer festivallerden biri 50 günden fazla süren III. Murat'ın oğlu III. Mehmet'in sünnet düğünü eğlencesidir. (And, 1963) Günlerce süren bu eğlenceler Osmanlı kültüründeki geniş eğlence anlayışının önemli örnekleridir. Tribün ve çadır kurumları bulunan eğlencelerde tıpkı vodvil türüne benzeyen akrobasi içeren oyunlar olduğu bilinmektedir. Bunların içinde Bizans döneminde inşa edilmiş çok yüksek sütunlara tırmanan ve tepede çok cüretkâr hareketler yapan akrobatlar ve özel olarak rismanbaz diye adlandırılan ip dansçıları vardı. (And, 1963)

İlk temaslarımızdan sayılan müzikli gösterilerin bir örneğini 1574 yılından 1595 yılına kadar tahtta bulunan III. Murat döneminde görmekteyiz. Burada yapılan eğlence At Meydanı olarak tasvir edilen bölgede yapılmıştır. Bu alan bugün Fatih ilçesine bağlı olan Sultanahmet Meydanı'dır.

1582 yılı 14 Haziran'ında "Sokulludan dul kalan sultanın dokuz yüz hıristiyan kölesinin Pirüs rakısları arasında Aya Yorginin ejderle kavgasını temsil ettikleri" yazılıdır.' (Sevengil, 1959)

Padişah III. Murat İstanbul Atmeydanı'nda çok sayıda fakir çocuğu sünnet ettirmek adına böyle bir şenlik düzenlemiştir ve Refik Ahmet Sevengil oyunu açıkça bir balet pantomimi olarak tanımlamaktadır. Oyun ciddi bir müzik kullanımı ve dans içermekteydi. Bu oyunu anlamak için alıntılar yaparak konuyu aktarmak gerekir.

...Oyunu dilimize çeviren Mehmet Ata, kitabın Türkçe tercümesinde Aya Yorgi ile ejderin cengi temsilinden bahsettikten sonra daha aşağılarda şunları söylüyor;

"Sokullu zevcesi sultanın müezzinleri bir mel'abe-i hususiye tertip ettiler. Zillerin, rebapların, kemanların ahengi arasında bir italyan celladı..."

"Sultanın Müezzinleri" sözüyle ifade etmek istediği şey müzisyenlerdir. (Sevengil, 1959)

Oyunda bahsedilen rebap kelimesi, çeşitli biçimleri olan telli bir çalgıdır. Kuşkusuz oyunda birden fazla enstrüman ve vokal kullanımı bulunmaktadır. Ayrıca bir hikâye ve dans gösterisi yine alıntıladığımız gibi oyunun içindedir.

IV. Mehmet'in şehzadelerini sünneti ve Hatice Sultan'ın ikinci Vezir Mustafa Paşa ile evlendirmesi için Edirne'de düzenlenecek eğlenceye yukarıda bahsettiğimiz gibi bir opera getirilmeye çalışılmış fakat vakit dar olduğu için opera getirilememiştir.

Bu dönemlerde Petersburg, Berlin ve Fransa'ya giden elçiler gittikleri operalar hakkında seyahatnamelerinden bazı betimlemelerde bulunmuşlardır. İzledikleri opera salonları için salonları için hayalhane kelimesini kullanmaktadırlar. Bu kelimenin kökeni Karagöz oyunlarına hayal denmesinden kaynaklı olup, bunların oynatıldığı yerlere hayalhane benzetmesi yapılmaktadır.

III. Selim ise sanata meraklı olmasından kaynaklı bazı dans heyetleri ve bale topluluklarını saraya getirtmiştir. Batı sanatına ilgi duyduğunu düşündüğümüz III. Selim'in İtalyan bir mimar olan Antoine Ignace Melling'e kardeşi Hatice Sultan için Ortaköy'de bir saray yaptırtmıştır.

Bu arada Avrupa musıkıysi, Avrupa dansları ve opera Topkapı sarayında yer buldu. Padişahın batı usulü danslarla ilk teması kardeşi Hatice Sultan'ın sarayında olmuştur...“Miladi 1793-padişah Sa'adabad dönüşü Topkapı Sarayına geldiği zaman orada Şevkiyye köşkünde hazırlanmış olan “Frenk rakkaslarını” seyredip eğlenmiştir. Padişah, bundan sonraki gecelerde de Topkapı Sarayında üstüste bu ecnebi rakkaslarını oynatıp seyretmiştir. Bunların bir bale heyeti sanatkarları olduklarından hiç şüphe edilmez. (Sevengil, 1959)

Kuşkusuz III. Selim'in Avrupa ülkelerinden getirdiği ve sarayında oynattığı bu temsiller batı müziğinin ülkeye girişinde etkili olmuş ve bu yolda öncül bir rol üstlenmişlerdir. Refik Ahmet Sevengil ülkede oynanan ilk operayı bu temsil kabul etmiş ve konu hakkında şunları yazmıştır;

Bu, memleketimizde ilk opera temsilidir ve 1797 yılı mayıs ayının ikinci gününe rast gelmektedir. (Sevengil, 1959)

19.yüzyılın başında ise bahsettiğimiz III. Selim'in başlattığı bu ilk batılılaşma hareketi daha sonra II. Mahmut tarafından devam ettirilir. Bu bağlamda tarihin seyrini değiştiren önemli bir olay Donizetti Paşa'nın Osmanlı topraklarına gelişidir. Asıl adı Giuseppe Donizetti (1788 – 1856) olan İtalyan müzisyen ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin erkek kardeşidir.

Bu işle ilgilenen herkesin üzerinde ortaklaştığı nokta, Donizetti Paşa'nın Türkiye'ye geldiği 28 Eylül 1828 gününün Batı müziğinin memleket topraklarına girdiği tarih olduğu. (Meriç, 2006)

II. Mahmut'un getirdiği Donizetti daha sonra Paşa ünvanını alıp geniş yetkilerle donatılmıştır. Donizetti paşa Osmanlı topraklarına girdiğinde ise batı çerçevesinde örnek

alınarak kurulmuş olan ve Mehterhanenin yerine geçen Mızıka-yı Hümayün (1827) adlı yeni askeri bando takımının başına geçirilir ve marşlar besteletilir. Batı müziğinin ilk yapıcı örnekleri yine bu bağlamda gelişmiştir. II. Mahmut tahttan indikten sonra yerine Abdülhamid geçmiştir.

Abdülhamid'in ilk tahta çıktığı yıllarda Kokordiya ve Fransız tiyatrolarına her sene iki opera takımı gelirdi. Yazın da ayrıca bandalar gelerek aylarca kalırlar, saray muzikacıları böylelikle kendi meslek durumlarını tartmak ve bazı şeyler kapmak fırsatını bulurlardı. (R.Gazimihal, 1955)

Bu kurulan batı temelli ilk bandonun üyelerinin armoni ve solfej bilgilerinin düşük düzeyde olduğunu ve bazı basit sayılabilecek aryanlarının yine bu orkestra tarafından çalındığı bilgisi verilmektedir. Çalgı becerisi düşük olan bazı bando üyeleri için Avrupa ülkelerinden müzisyenler tahsis edildiğini görmekteyiz.

Şekil 4.1: Donizetti Paşa



1833'te Saray Mızıkâ Mektebi kurulur. Bu şimdiki batı müziği konservatuvarına eşdeğer bir okuldur ve ilktir. II. Mahmut'un bandosu, bu okulun açılmasıyla küçük bir senfoni orkestrasına dönüştürülür. Bu orkestra 1918'de çıktığı Avrupa turnesinde başarılı konserler verir. (Meriç, 2006)

Kökeni Avrupa ve özellikle Amerika'ya dayanan müzikal türü için batı müziğinin Osmanlı topraklarına gelmesi konumuz için önemlidir. Kurulan bu bando takımı zamanla küçük bir senfoni orkestrasına dönüşmüş zaman zaman padişahların eğlencelerinde onlara bazı opera uvertürleri ve arylarını seslendirmişlerdir.

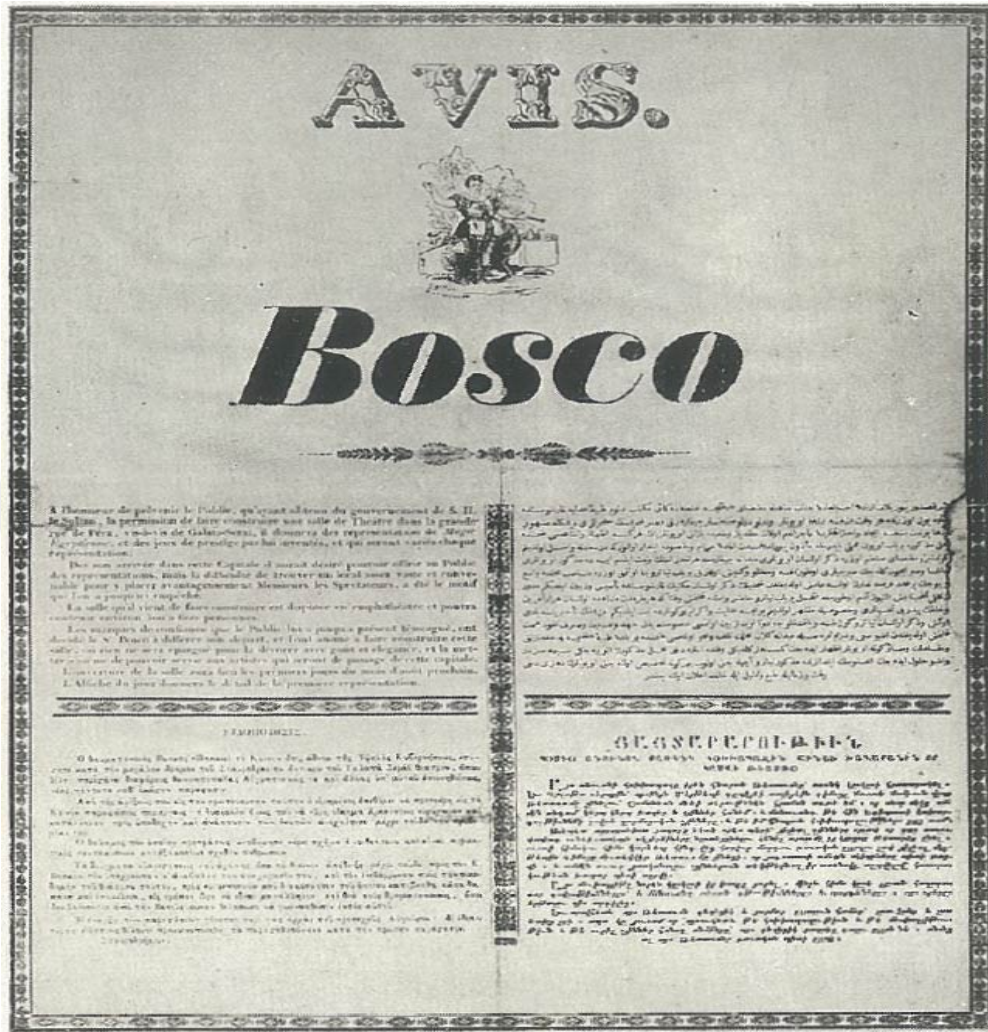
İstanbul'daki ilk eğlence evi İtalyan Giustiniani tarafından genellikle hristiyanların oturduğu Pera'da kurulmuştur. İsmi Fransız Tiyatrosu'dur. Büyükelçiliklerin ve Türk hükümetinin sponsorluğunda bazı opera ve tiyatro kumpanyalarını ağırlamıştır. (Meriç, 2006)

Bu tiyatro binasında Moliere oyunlarının Türkçe tercüme edildiği ve opera kumpanyaları getirildiği bilgisini Refik Ahmet Sevengil, Clement Huart'tın yazdığı bir yazıdan alıntılanarak aktarmaktadır.

“...Ahmet Vefik Paşanın Moliere komedilerini Türkçeye tercüme ettiğini ve Türk Rus harbi sıralarında da vatani piyeslerin rağbet bulduğunu ve bir yandan da operetler yapılarak oynandığını söyler.”

Bir diğer önemli tiyatro binası ise bir cambaz olan Bosko tarafından açılmıştır. Kendi adını verdiği bu tiyatro binasında hokkabazlık ve cambazlık yapmıştır...1840 yılında Avrupa'dan getirilmiş sanatkarlar çeşitli tiyatro oyunları oynamaya başlamışlardır. İlk defa pantomimalar oynanmıştır; sonra yine 1840 da komedi ve vodviller temsil edilmiştir...dilimize çevirilmiş ilk dramatik eser ise yine Gaetano Donizetti'nin Belisario operasıdır ve Türkçe tercümesi 1842 yılında basılmıştır. (Sevengil, 1959) Bosko Tiyatrosu çıkan yangın sebebiyle daha sonra Mihail Naum tarafından devralınmış ve yine devlet destekli pek çok opera ve müzikli komediler oynanmıştır. Dönemin padişahı Abdülmecit tarafından saray tiyatrosu maksadıyla kullanılmış ve yurtdışından gelen elçilere burada oyunlar sergilenmiştir.

Şekil 4.2: Bosco Tiyatrosu



19. yüzyılda ortaya çıkan ve Osmanlı yerli müzikli oyunlarına yön verenler ise kuşkusuz Ermeni tiyatro topluluklarıdır. Araştırmamızda önemli dönüm noktası olarak düşündüğümüz Ermeni toplulukları, müzikli oyun ve operet sanatıyla yakından ilgilenmişlerdir. Bahsettiğimiz tiyatro topluluklarını 6 başlıkta şu şekilde sıralayabiliriz;

- 1.Şark Tiyatrosu (1859-1862)
- 2.Vartovyan Tiyatrosu (1867-1878)
- 3.Mağakyan Tiyatrosu (1877-1887)
- 4.Bengliyan Tiyatrosu (1877-1887)
- 5.Fasulyacıyan Tiyatrosu (1880-1885)
- 6.Mınakyan Tiyatrosu (1885-1908) (Tütüncüyan, 2008)

Bu topluluklar genel olarak ödenek sorunu nedeniyle zamanla dağılmıştır. Fakat burada bulunan oyuncular özellikle Vartovyan Tiyatro'sunda birleşmişler ve çalışmalarına bu tiyatro çatısı altında devam etmişlerdir. Vartovyan Tiyatro'sunun diğer bir önemi ise diğer tiyatrolara oranla müzikli oyunlar ve operetlere ilgi göstermiş olmasıdır.

Türk Tiyatrosu; temellerinin atılmasını ve gelişimini Vartovyan'a borçludur diyebiliriz. Çünkü o güne kadar hiç kimse Türkçe gösteri yapmayı denememiş hatta düşünmemiştir. (Tütüncüyan, 2008)

Bu durumda Vartovyan'ın sahibi olduğu Gedikpaşa Tiyatrosu'nu incelememiz gerekir. Gedikpaşa tiyatro binası ilk olarak 1860 yılında başkanlığını Soullier'in yaptığı Fransız bir sirk tiyatro topluluğu tarafından kurulmuştur. Bina 1864 yılında Soullier tarafından terk edildi ve 1864'ten itibaren pantomim, müzik salonu ve benzeri gösteriler yapmak için binayı çeşitli topluluklara kiralayan bir zengin Ermeni tarafından satın alındı. (And, 1963)

Tiyatro binasını satın alan ismi belirsiz kişinin Karabet Papasyan olduğunu bize Refik Ahmet Sevengil şu şekilde açıklamaktadır;

...1864 yılında binayı büsbütün boşaltıp bırakmıştır. Bu tarihte Karabet Papasyan isminde bir Ermeni binayı kiralarak burada dramatik oyunlar göstermeye başlamıştır. O zamandan itibaren de eski canbazhane Gedikpaşa Tiyatrosu ismini almıştır. (Sevengil, 1959) Daha sonra Razi isimli Ermeni bu salonu kiralamış ve 1866' da buraya "Osmanlı Tiyatrosu" adını vermiştir. Bu Gedikpaşa Tiyatrosu tarihimizde önemli bir yer tutan Güllü Agop'un Gedikpaşa Tiyatrosu'ndan bağımsız bir tiyatrodur. Oynanan oyunlar hakkında bilgi vermek gerekirse, 8 Şubat 1866 Perşe[m]be akşamı verilen oyunun pro[g]ramı şudur:

"...Hint Balesi...İki balerina yani oyuncu kızın Amerika dansları...Don prekop isimli operadan parça...Çin Balesi...Polonya dansı" (Sevengil, 1959) Bu bina daha sonra 1867 yılında yıkılmıştır.

Bu bahsettiğimiz Gedikpaşa Tiyatrosu tarihimize yön veren Gedikpaşa tiyatrosu değildir. Aslen Güllü Agop'un önderliğinde oynanan Ermeni oyunları ile başlayan müzikli oyunlar ikinci Gedikpaşa Tiyatrosu'na ait oyunlardır.

3 Aralık 1867 Salı günü akşamı için verilen ilanda Gedikpaşa tiyatrosunun geçen hafta açılıp türlü türlü operalar ve ayak oyunları icrasına başlandığı bilgisini almaktayız.

(Sevengil, 1959) Oynanan oyunlardan meşhur “Sevil Berberi” operası ilk fasıldadır. Naum Tiyatro’sundan bu yana, oyuna Berber operası adı takılmış ve çok defa sahnelenmiştir. Bu Tiyatro’nun sahibi olan Güllü Agop, diğer adıyla Agop Vartovyan, Müslüman olduktan sonra Mehmet Yakup ismini almıştır. Güllü Agop’a devlet tarafından Türkçe oyun oynama yetkisi verilmiştir. Bu yetki diğer tiyatro topluluklarının ekonomik yönden zarara sokarak tiyatroyu tekelleştirmiştir. “Şura-yi Devlet’in (Danıştay) Nafia (Bayındırlık) Dairesince, Güllü Agob’a verilen 16 Mayıs 1870 tarihli belgeyi incelersek, içerdiği 11 maddeyle, Osmanlı’da tiyatro sanatının düzenlenmesinin amaçlandığını görürüz.”

“...Agob’un icra edeceği lubiyat lisan-ı Türki üzere te’lif veya tercüme olunan komedy ve tragedya ve dram ve vodvilden ibaret olub opera misillü şarkı ile icra olunan oyunlar müstesna bulunduğu cihetle bunun istediği imtiyazın Beyoğlu tiyatrolarına dokunur yeri olmadığından Üsküdar ve Beyoğlu cihetleri için şimdiden ve İstanbul tarafı dahi Gedikpaşa Tiyatrosu’nun ikıza-yi imtiyaziyyesi tarihinden itibaren onar sene müddetle mümaileyh Agob’a imtiyaz itası dairece ekseriyetle kararlaştırılmış...” (Sevinçli, 2016)

Müzikal tarihine yön veren olay, bu imtiyazların Güllü Agop’a verilmesidir. Açıkça görmekteyiz ki, opera misillü şarkı ile icra olunan eserlerin telifleri Güllü Agop’a verilmemiş bu oyunlar serbest bırakılmıştır. Dönemin Türkçe oyunlarından ekonomik gelişim sağlayan diğer tiyatro toplulukları bu imtiyazla birlikte müzikli oyunlara yönelmişlerdir. Verilen imtiyazdaki açığı kullanan Ermeni toplulukları, Güllü Agop’la çokça çatışma içerisine girmiş ve kendi müzikli oyunlarına yazma teşebbüsünde bulunmuşlardır. Bu girişimlerden en önemlisi, tarihte ilk sayılan Türkçe operet bestecisi Dikran Çuhacıyan’a aittir. 1860 yılında İtalya’ya giderek Milano Konservatuvarı’nda öğrenim gören, 1864’te de İstanbul’a dönen sanatçı, Ermenice yazdığı II. Arşak (1868) ile Olympia (1869) operalarını, Beyoğlu’nda Naum Tiyatrosu’nda bazı amatör Ermeni gençleriyle sahneleyecektir. (Sevinçli, 2016)

Dikran Çuhacıyan, İstanbul’a gelişiyle birlikte tiyatrodaki batı müziği eserleri üretilmeye başlanmıştır.

Besteci, “1874 Temmuz’unda arkadaşlarıyla Opera-yı Osmani Tiyatro/ Osmanlı Opera Tiyatrosu’nu kurarlar.” (Sevinçli, 2016)

Çuhacıyan'ın sahnelenen ilk Türk Opereti'ni yazdığı söylenir bu konuda başka bir görüşe yer vererek açıklık getirmek gerekir. Murat Meriç kitabında şu şekilde yazmaktadır;

Çuhacıyan'ın sahnelenen ilk opereti 1872 tarihli Arif'in Hilesi'dir. Gogol'un Müfettiş'inden uyarlanmış ve 1874 yılının Ekim ayında seyirci karşısına çıkmıştır. Arif'in Hilesi, birçok kaynağa göre "ilk Türk opereti"dir. (Meriç, 2006)

Prof. Cevad Memduh Altar ise konuyla ilgili şu açıklamaları yazmıştır;

İlk Türkçe operayı yazan besteci İsmail Zühtü ve Tezer Operası; İlk Türkçe Operet: Pembe Kız. (Altar, 1993)

Prof. Cevad Memduh Altar açıkça bir tarih vermemesine karşın İsmail Zühtü Tezer'in doğum yılı 1877 olduğuna göre verilen kaynaklar doğrultusunda Türk Tiyatro tarihinde yazılmış ilk operet eserini 1872 tarihli Arif'in Hilesi olarak kabul etmek daha doğru olacaktır. Bu durumda Prof. Cevad Memduh Altar'ın bahsettiği Pembe Kız adlı operet ise bestecisi Türk olan ilk operetimiz olarak sayabiliriz. Bu bilgileri ise Murat Meriç şu şekilde desteklemektedir;

Tümüyle yerli ilk operet ise Osman Nuri ve M. Muslihiddin Beyler'in yazdığı Haydar Bey'in bestelediği Pembe Kız'dır; 1886'da Mesire-i Efkâr Tiyatrosu'nca sahnelenmiştir. (Meriç, 2006)

Ayrıca Efdal Sevinçli Arif'in Hilesi adlı oyununun bir vodvil mi yoksa bir operet mi olduğuna dair birtakım sorunların bulunduğunu söylemektedir. Bu konuda açıkça bir fikir yürütmek yine ancak bir varsayım olabilir. Çünkü oyunun hangi kumpanya tarafından nasıl sahnelendiğini ve oyunun ilk nüshası olmadığı göz önünde bulundurulduğunda, vodvil veya operet sınıflandırması yapamayız ve bu girişim niteliksiz olarak sonuçlanır.

Dikran Çuhacıyan'ın asıl olarak yazdığı ve ona popülerite getiren eseri, Leblebici Horhor Ağa Opereti'dir. Bu eser uzun yıllar sahnelenmiş ve ilk yurtdışında sahnelenen Türk opereti olmuştur. Eserin libretto yazarı ise Takvor Nalyan'dır. Dikran Çuhacıyan'ın bu önemli eseri araştırmamızın dönüm noktalarından biridir. Müzikalin tanımında çokça bahsettiğimiz gibi operet, müzikal ile bir köprü vazifesi görmektedir. Bu durumda ülkede daha önce oynanan operalar bulunsa dahi, ilk kez yerli bir operet popülerite kazanmıştır. Oyunun ilk oynanış tarihini Efdal Sevinçli, dönemin mizah dergisi olan Hayal'de çıkan yazısından vermektedir.

...(7 Ekim 1875) ve Leblebici Horhor Ağa operetini ardı ardına sahneleyerek İstanbul seyircisini müzikli bir eğlence dünyasında çok mutlu ederler. (Sevinçli, 2016)

Oyunun konusundan kısaca bahsedecek olursak, zengin bir adam olan Hurşid Bey eğlence içinde hayatını geçirirken bir gün Şile tarafında Fatma adında bir kıza âşık olur ve arkadaşının yardımıyla kızı kaçırıp konağına götürür. Babası Leblebici Horhor Ağa ise kızını aramaya Hurşid Bey'in konağına gider. Leblebici Horhor Ağa'nın kızı Fatma, Hurşid Bey'den hoşlanmış ve eve dönmek istememektedir. Bunun üzerine sinirlenen Leblebici Horhor Ağa, meslektaşlarını toplayıp konağa gider. Kavga olacağı sırada Yeniçeri askerleri olaya müdahale eder ve sonunda Leblebici Horhor Ağa kızını vermeye razı olur. Hikâye klasik bir operet mantığıyla mutlu son ve şarkılarla bitmektedir.

Şekil 4.3: Leblebici Hor-Hor Ağa



Oyunun orijinal kopyası ve notaları bulunmamaktadır. Buna karşın Dr. Rıza Nur'un yazdığı, Şehir Tiyatrosu'nda bulunan nüsha ve o dönemde çalışan Bengliyan'ın hatırlardan kalanlarla yazılmış birbirinden farklı üç adet nüsha bulunmaktadır.

Dikran Çuhacıyan bu oyundan sonra büyük bir şöhrete kavuşur. Hayatının bir dönemi Paris'e gitmiştir ve döndüğünde yakalandığı kanser sonucu 1898 yılında İzmir'de hayatını kaybetmiştir.

Bu dönemde bir diğer önemli sahne sanatı ise ülkemizde çok popüler bir dönem yaşayıp sönmüş olan kantodur. Kantolar batı müziği enstrümanlarıyla sahnelenen, dans, müzik ve bazen hikâyeyi sahneye taşıyan eserler olarak, araştırmamızın Türkiye tarafında önemli bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Kökeni ise İtalyanca 'da şarkı söylemek anlamına gelen canto kelimesine dayanır.

Kantolar popüler müziği ayırt etmeksizin kullanıyor olmaları ülkemizde yapılan müzikal veya müzikli oyun çalışmalarını doğrudan etkilemiştir. Tuluat tiyatrolarında bahsettiğimiz gibi perde aralarında yapılan kanto müziklerinde, batı müziği enstrümanlarından trompet, keman, kontrbas gibi çalgılar bulunmaktaydı.

Shakespeare çağı tiyatrosunu andıran bir yanı vardır: Aynı anda çeşitli toplumsal tabakalara hitap edebilmesi. Zaten kantoların hiçbir zaman tek bir müzik tipine indirgenememesi de bu özelliklerin bir sonucudur. (Belge, 1983)

Her tabakadan insana hitap ediyor olması, doğu ve batı müziğinin bir arada kullanımı, özellikle kadınların aktif bir biçimde rol alıyor olması kuşkusuz kantoyu dönemin İstanbul kültüründe önemli bir popülerite sahibi yapmıştır. Kanto türünde kadınların erotik davranışları Ziegfield'in kadınları kullanımıyla çokça benzerlik göstermektedir. Ziegfield'in revülerine benzer şekilde kadınlar erotik birer figür olarak gösterilir, bundan kar ve popülerite sağlanır. Ayrıca yine kanto, müzik, dans ve tiyatro içeren ve doğuşunu Anadolu topraklarında gerçekleştiren bir türdür. Bu özelliği ile ise Amerika topraklarında doğan minstrel ile benzerlik göstermektedir. Kantoların revülerle olan etkileşimine bakıldığında ise hikâyeye daha zayıf bir noktadadır. Fakat kantolarda dramatisasyon müzikten tamamen bağımsız değildir.

Hikâyeye bağlılık, müzik açısından biraz ilkel bir özellik sayılabilirse de popüler sanat türlerinde sık görülür ve akıllı bir stilizasyonla bundan çok başarılı etkiler sağlanabilir. (Belge, 1983)

Hikâye kısmında tıpkı Amerika topraklarında olduğu gibi bazı ilkel örneklerle karşılaşmaktadır. Amerika’da Minstrel, revü, vodvil gibi türlerle yakın ilişkisi bulunan müzikalin ülkemizdeki gelişiminde ise kanto türünden çokça faydalandığını söyleyebiliriz. Her ne kadar hikâye olarak entegre olmadığını söylesek ve bu türün kendine has bir tavrı bulunduğunu belirtsek bile popüler müzik anlamında bir ilk olması, gelişimin önemli bir adımıdır. Bu düşüncemizi destekler nitelikte Murat Belge şöyle demektedir;

İlk anlamlı popüler müzik türü olduğunda ısrar ettiğim kanto elbette diriltilemez. (Belge, 1983)

Kantoları, ilk olarak bahsettiğimiz Güllü Agop’un oyunlarında sahne aralarını doldurmak ve seyirciyi koltukta tutmak için kullanılan küçük geçiş gösterileri olarak düşünmekteyiz.

Kanto Direklerarası’nda ortaya çıkmıştır. Yaratıcısı Peruz Hanım’dır. Peruz, teyzesinin kızı Şamram Hanım’la birlikte dönemin en büyük yıldızıdır. (Meriç, 2006) Türün başlangıcı Peruz Hanım olarak düşünülmektedir ve Direklerarası’nda ortaya çıkmıştır. Fakat Ergun Hiçyılmaz’ın alıntıladığı “İstanbul Geceleri ve Kantolar” adlı kaynakta “İlk kez kimin tarafından sahneye getirildiği hakkında kesin bir bilgi yoksa da kantocu Aranik Hanım’ın adı geçmektedir.” demiştir. Türün diğer örneklerini veren sanatçılar ise Minyon Virjini, Mari Ferha, Büyük Amelya, Küçük Amelya, Zarife Hanım, Garibe olarak sıralayabiliriz. Kantolarda çok örneği olmasa bile bazen erkeklerin de (çoğu zaman kadınların peşinden koşan tiplerle) sahnede bulduklarına dair bilgiler vardır. Doğuşu 19. Yüzyıl olarak kabul edilen kantonun başlangıcı olarak, çoğunlukla 1870 tarihi verilir. (Hiçyılmaz, 1999) Bahsedilen Direklerarası ise bu dönemde tiyatronun gelişimi için çok önemli bir konumdadır.

Direklerarası, İstanbul’un eğlence hayatında yepyeni bir soluktur. (Meriç, 2006) Direklerarası bu toprakların bir nevi Broadway’i sayılabilecek tiyatro topluluklarının kendilerini konumlandıkları yerdir. Bugün Şehzadebaşı Caddesi olarak tanınan yer, İstanbul’un Fatih ilçesine bağlıdır. O dönemlerde yolun kenarlarında bulunan sütunlar sebebiyle buraya Direklerarası denmiştir. 1880’den itibaren bilindik eğlence yerleri ve tiyatrolar genelde bu civarlarda kurulur, Karagöz, ortaoyunları, kanto gibi türler buradaki gösteri mekanlarında sergilenirdi.

1900'lü yıllara gelindiğinde ise operetler çokça yaygınlaşmıştır. Buna sebep olan ise II. Meşrutiyet'in ilanıdır. 23 Temmuz 1908'de ilan edilen II. Meşrutiyet halk içinde tiyatronun ve sanatsal faaliyetlerin önemini arttırmış ve sonucunda Darülelhan ve Darülbedayi tiyatro okulları kurulmuştur. Darülelhan Osmanlı Devleti'nin ilk resmi konservatuarı olmuştur. Darülbedayi ise ilk başta bir tiyatro okulu olarak açılır ve daha sonra tiyatro topluluğu olarak devam eder. Bugünkü Şehir Tiyatroları'nın ilk ismi Darülbedayi'dir.

1900'lü yıllarda Musahipzade Celal'in yazdığı oyunlar müzikli ve danslıdır. Müzikli oyun ve müzikal hakkında bilgilerinden yararlandığımız Zeynep Oral'ın Milliyet Sanat Dergisi'nde yazdığı yazıda kendisi konuyu şu şekilde açıklamaktadır;

Bu dönemde müzikli tiyatro alanında bir gelişme de Musahipzade Celal'in oyunlarıyla ortaya çıkmıştır. 1917 yılında yazdığı ve ilk müzikli oyunu sayabileceğimiz "İstanbul Efendisi"nden sonra yazdığı çoğu oyunları şarkılı ve danslıdır. Ancak Musahipzade'nin müzikli oyunlarında da ağırlık sözlü tiyatroya kayar. (Oral, 1982) Görüldüğü gibi genel olarak bu yıllarda tiyatro ağırlıklı müziklerin kullanımı yaygındır.

Araştırmamızda yine bu dönemlerde ünlenmiş Muhlis Sabahattin muhakkak isminin geçmesi gereken bestecilerdendir. Tam adı Muhlis Sabahattin Ezgi olan sanatçı, "Operet Kralı" lakabıyla bilinmektedir. II. Meşrutiyet'in ilanıyla batı müziği ve geleneksel Türk müziği arasında bulunan üslubuyla operetler ve şarkılar bestelemiştir. Muhlis Sabahattin Ezgi 1889 (1305) yılında Adana'da doğdu. (Taraç, 2005) Muhlis Sabahattin, küçük yaşta Türk müziğine eğilim gösterirken, Galatasaray Lisesi'nde iken Fransızca öğrenir ve piyano ile tanışır. Muhlis Bey, 1908 yılında, 19 yaşında İttihat ve Terakki karşıtı olarak gazeteciliğe başlar. Hükümete karşı yazıları yüzünden, kovuşturmayla uğrayınca Avrupa'ya kaçar. (Taraç, 2005)

Bu sırada önemli bir olay, Ayşe operetini Fransa sürgünü sırasında yazmış olmasıdır. Ayşe opereti büyük ölçüde müzikal tanımını karşılamaktadır. Bu bağlamda belki de o dönemde yazılmış en önemli eser olduğunu düşünmekteyiz. Fransa'da yaşadığı zorlukları ve durumu Berrak Taraç kitabında şu şekilde aktarmaktadır;

...Sigara alacak parası yoktur, gömlek satmayı düşünürken, Ayşe operetinin notalarını alarak Nota Sarayı'na gider...Bu arada notaları inceleyen g[r]up, sonuçtan memnun kalarak otele yetkili bir kişiyi gönderirler. (Taraç, 2005)

Operetlerinde sıkça halk dili kullanması nedeniyle Muhlis Sabahattin'in eserlerine popüler yakıştırması yapılmaktadır. Bu tanımın müzikal için önemli olması sebebiyle bu konuyu örneklendirmek istedik. Kanto ile başlayan popüler müzik algısı bu dönemde Muhlis Sabahattin ile birlikte biraz da olsa sahneye hikâyeyi taşıyan oyunlara adapte edilmiştir. Kullandığı müzik itibariyle geleneksel Türk müziği makamlarına sıkça başvuran Muhlis Sabahattin bu stilini kuşkusuz Batı müziği ile harmanlamıştır.

Radyonun bizde dinlenmesi ile eğlence müziği denilen hafif müziğe gereksinim duyulmaya başlanmıştır. İşte bu gereksinimi karşılayan popüler besteci olarak, biz Muhlis Sabahattin'i görürüz. (Taraç, 2005)

Drama ve müziği entegre kullanması açısından önemli bulunduğunu bize Berrak Taraç şu şekilde ifade etmektedir;

Bu yönü ile Sabahattin, Batı müziğinin dramsal anlatım tekniklerini sahne müziğinin yararına faydalanmasını bilmiş, ilk Türk operet bestecisi sayılmalıdır. (Taraç, 2005)

Bir oyunun popüler müzikler içermesi ve dramının müzik ile entegre çalışması açıkça bir müzikal tanımdır. Fakat bu durumda bilimsel düşünmek gerektiğinden eldeki bulguların yetersizliği göz önünde bulundurulduğunda Muhlis Sabahattin'in eserlerindeki entegrasyon anlayışı ancak varsayımdır. Bu oyunların hangi kumpanyaların tarafından nasıl sahnelendiği tanım için önemlidir. Operet metinleri kayıp olan bu bestecinin eldeki bulgular ışığında yazdıklarına müzikal demek doğru olmayacaktır. Zaten Berrak Taraç yazdıklarıyla durumu aydınlatmıştır;

Çünkü bizim elimizde Muhlis Sabahattin'in operet metinleri bulunmamaktadır. Bu durumda biz elimizdeki operet parçalarının hangi operetlerde kullanıldığını ve operetlerdeki dramsal yapının ne durumda olduğunu bilmeden eldeki parçaları, Türk müziği ve Batı müziği olarak değerlendirme eğilimi gösteriyoruz. (Taraç, 2005)

Yine de popüler müziği geleneksel Türk Müziği ile harmanlayarak başlı başına bir hikayeli anlatıma bütünlük sağlması Türk Tiyatro Tarihi içerisinde müzikalin öncü adımlarından biri olarak önemli bir konumdadır. Muhlis Sabahattin'in operetlerinde kullandığı usuller Şekil 4.2'deki gibidir.

Tablo 4.1: Muhlis Sabahattin'in Kullandığı Usuller

**USULLER**

M A K K A M L A R		Semai	Sofyan	Aksak	Sengin Semai	Yürük Aksak	Düyek	Curcuna	Yürük Curcuna	
	Rast	1								1
	Mahur							1		1
	Acemaşiran	2								2
	Muhayyer						1			1
	Nihavend	2	1				1			4
	Hümayun			1						1
	Hicaz					1				1
	Hicazkar			2		1		1	1	5
	Kürdili Hicazkar			1						1
	Kürdi			1			1			2
	Şedd-i araban	1								1
	Şehnaz				1					1
		6	1	5	1	2	3	2	1	+

## BÖLÜM 5. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRKİYE'SİNE MÜZİKALİN GELİŞİ

Türkiye Cumhuriyeti 1923 yılında Atatürk'ün önderliğinde ilan edildikten sonra yapılan devrimler ve Avrupa örnek alınarak gösterilen gelişmeler tiyatroyu etkilemiştir. Atatürk'ün verdiği emir doğrultusunda Cumhuriyet Tarihi'nin ilk operası yazılmıştır. Bestecisi Ahmet Adnan Saygun libretto yazarı ise Münir Hayri Egeli'dir.

Atatürk'ün yaptığı bir diğer yenilik ise bu zamana kadar geri planda kalmış olan kadınları sahneye çıkartmaya teşvik etmiş olmasıdır.

“16 Temmuz 1923 tarihinde İzmir'de Darülbedayi temsil vermiş, bu temsile Atatürk de gelmiş ve sanatçıları alkışlamıştır” bu olayın önemi, Türk kadınının artık sahneye çıkma engellerinin ortadan kalkmasıydı. (And, 50 Yılın Türk Tiyatrosu, 1973)

Atatürk görüldüğü üzere sanata ve sanatçıya değer veren eşitlikten yana bir liderdi. Bu yönüyle kadınları tiyatro sahnesine kazandırmış ve desteklemiştir. John Kenrick'in bahsettiği müzikalin oluşmasında etkili olan refahı sağlamış, hükümet baskısını ortadan kaldırmış ve gelişen sanatsal topluluklara destek vermiştir. Böylelikle müzikalin doğması için gereken altyapı hazırlanmaya başlamıştır.

Cumhuriyet tiyatrosuna yön veren sanatçı Muhlis Ertuğrul'dur. Savaştan yeni çıkan ülkede seyirci azlığı ve ekonomik sebepler nedeniyle tiyatro zor bir durumdaydı. Muhsin Ertuğrul'un kendi sözleri ile dönemin tiyatrosunu şu şekilde açıklamaktadır;

“1928'de biz bu düğümü çözmeye karar verdik: Önce tersane, sonra gemi! Dedik. Önce biz tiyatromuzu açacaktık, her gece oynayacaktık, sonra seyircilerin çoğalmasını bekleyecektik...1927 yılının 8 kasım Perşembe gecesinden itibaren İstanbul'a her gece

oyunayan ilk tiyatroyu hediye ettik...1934 ekim ayının 11 inci perşembe günü Fransız Tiyatrosu'nda -bugünkü Dormen Tiyatrosu- ikinci tiyatromuzu açtık.” (And, 50 Yılın Türk Tiyatrosu, 1973) Tiyatroyu yaygınlaştırmayı hedefleyen Muhsin Ertuğrul bu hareketiyle her gece oyun oynanan bir tiyatro kurmuştur. Aynı zamanda müzikal bir hareket olarak Muhsin Ertuğrul, bahsettiğimiz “Leblebi Horhor Ağa” opereti ile ilgilenmiş ve bu oyunu filme almıştır. Operet, Muhsin Ertuğrul tarafından iki kez filme alınmıştır: 1923 tarihli film sessizdir, 1933 tarihli olan ise müzikal formundadır. (Meriç, 2006)

Burada bahsedildiği gibi müzikal formu ilk kez Muhsin Ertuğrul tarafından çekilmiş olan film sayesinde Türkiye topraklarında görülmektedir. Bugün kullandığımız entegre müzikal kavramına ilişkin yakın bir temas bulunmaktadır. Oyun aslen bir operet olarak yazılmıştır ve müzik oyuna eğlence katması amacıyla kullanılmaktadır. Genellikle klasik şan tekniği ve orkestrasyon kullanılmıştır. Oyun, müzikal anlamda Türkiye tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Filmin kadrosunda Nevra Serezli, Oktay Tezcanlı, Yüksel Örses gibi isimler bulunmaktadır.

1932 sonrasında, Şehir Tiyatrosu'nda Rey kardeşler dönemi başlar. Ekrem Reşit Rey'in metinlerini yazdığı, Cemal Reşit Rey'in bestelediği operetlerin gizli şarkı sözü yazarı Nazım Hikmet'tir. Rey kardeşlerin yazdığı 3 Saat, Lüküs Hayat, Saz-Caz ve Deli Dolu o dönem adı Darülbedayi olan Şehir Tiyatroları tarafından birbiri ardına sahneye konan operetlerdir. (Meriç, 2006)

Bunlar klasik bir besteci olan Cemal Reşit Rey tarafından yazılmış ve kendisi oyunları operet olarak adlandırmıştır. Oyunun söz yazarı kardeşi, Ekrem Reşit Rey, olduğu söylene de Murat Meriç'in de bahsettiği gibi asıl söz yazarının Nazım Hikmet olduğu söylenmektedir. Oyun, sözlü tiyatro ağırlıklıdır. Gerek bir ekonomik örgütlenme bulunmayışı gerekse müzik ve hikâyenin entegre çalışmıyor oluşuyla bunlar operet ve müzikli oyun arasında durmaktadır.

Özellikle Lüküs Hayat adlı oyun için genellikle müzikal tanımlaması yapılmaktadır. Kuşkusuz ülkeye müzikal kavramını taşıyan ilk isim Haldun Dormen'dir ve düşünceleri şu şekildedir;

Gerek Muhlis Sabahattin'in gerek Cemal Reşit'in yapıtları, “Lüküs Hayat” ta soprano Semiha Berksoy için yazılmış iki şarkı gibi, zaman zaman operete benzemeye çalışıyorlarsa da müzikal normlarının pek dışına çıkamıyor. (Dormen, 2004)

Aynı şekilde Haldun Dormen Şu açıklamaları yapmaktadır;

Cumhuriyet devrinin ilk műzikal denemeleri, hiç kuŐku yok ki, iki bűyűk bestecinin yapıtları ile gerçekleŐtirilmiŐtir: Cemal ReŐit Rey ve Muhlis Sabahattin... (Dormen, 2004)

Bu oyunları Haldun Dormen'in de dediĐi gibi birer deneme olarak nitelendirmek çok doĐrudur. Bu denemeler Amerika kıtasında defalarca yaŐanmıŐ ve ancak çok sonra oyunlar műzikal olarak adlandırılmıŐtır. Tűrkiye'de de denen bu form henűz bu oyunlarda deneme aŐamasındadır ve entegre műzikal kavramına iliŐkin yaklaŐımlardan yoksundur. Cemal ReŐit Rey'in yazdıĐı műzikleri oyunun içerisinden aldıĐımızda hikāyede herhangi bir aksama bulamayız. Dans hacmi ve popűler műziĐin yaklaŐımıyla oyun kısmen műzikal tanımını karŐılıyorsa bile Aaron Frankel 'in bahsettiĐi gibi bunlar műzikli oyunlarla sık sık karıŐtırılan ve műzikal kataloguna alamayacaĐımız oyunlardır.

Yazının devamında Haldun Dormen Őoyle demiştir;

Cemal ReŐit Rey, her ne kadar bu yapıtları operet diye adlandırmakta ısrar etmiŐse de bunları kardeŐiyle birlikte Paris'te gűrdűĐű "No No Nanette" adlı bir Amerikan műzikalinden esinlenerek iŐe koyulduklarını itiraf etmekten de çekinmemiŐtir. (Dormen, 2004)

Fakat "No No Nanette" 1925 yılının 16 Eylűl gűnű ilk prűmiyerini yapmıŐtır. (Kenrick, 2008) Yani 1943 yılında ilk entegre műzikal olarak kabul edilen Oklahoma műzikalinden çok önce yapılmıŐ bu műzikal komedi olarak adlandırılan oyunun Cemal ReŐit Rey ve kardeŐi için nasıl bir referans yarattıĐı konusunda Őűphe duymaktayız.

Adorno'nun yaptıĐı tanımdan da yola çıkarsak bu oyunlar seyirciyle epey içli dıŐlıdır. Lűkűs Hayat adlı parçanın geneli seyirciyle birlikte sűylenir. EĐlence odaklıdır. Seyirci direkt olarak aktif bir biçimde Őarkılara eŐlik edebilir. Adorno'nun sűylemlerine göre seyirciyle belli bir mesafeyi koruması gereken oyunlar operetle ayrılırlar. Bunların műzikal diye adlandırılmaları, bilet satıŐlarının műzikli oyuna oranla daha yűksek bilet fiyatıyla sunuluyor oluŐu ve dolayısıyla ekonomik açıdan űstűnlűk saĐlamasından dolayı olduĐunu dűŐűnmekteyiz. Zeynep Oral, Lűkűs Hayat'ı műzikli oyun olarak adlandırır ve bizim fikirlerimizi destekler nitelikte durumu Őu Őekilde açıklamaktadır;

Yine Őehir Tiyatrosu'nun oynamıŐ olduĐu "lűkűs Hayat" kendi konumu içinde içeriĐi yűklű, műziĐi baŐarılı bir oyundur. Műzikli oyun diye bunu da mı yadsıyacaĐız?...”Deli

Dolu” opereti için ‘Lüküs Hayat’ üzerine söylemiş olduklarımı söyleyemem. Hem de besteci aynı olmasına karşın, söyleyemem. Neden bestelendiğini anlamadığım bu revü taslağı bayramlarda ve maçlarda kullanılan kaynana zırlıtısını andırır. (Oral, 1982)

Ağır eleştirilerde bulunmuş olan Zeynep Oral oyunu revü ile karışık bir tür olarak betimlemektedir. Konunun burada oyunun operet veya revü olmasından ziyade bu oyunları entegre müzikal kataloğuna alamıyor oluşumuzdur. Bu bahsedilen oyunlar öncü müzikallerdir. Kuşkusuz bu oyunları genel müzikal çatısından kategorize edilebilir ve bu oyunların bahsedildiği gibi birer deneme olarak nitelendirilebilir. Fakat Amerika tarihi ile bir kıyas yapacak olursak, oyunlar kendi kimliğini bulana kadar pek çok aşamadan geçmişlerdir. Entegre olarak çalışmadıkları sürece bu oyunlara gerçek bir müzikal tanımlaması yapmak yanlışlık yaratır. Ancak bu oyunlar bahsettiğimiz gibi müzikalin doğuşu açısından çok önemlidir ve bir temel oluşturmuşlardır.

Ülkemizde sergilenen ilk müzikal ise yabancı bir yapımla olan “İrma La Douce” adlı müzikaldir. 1956 yılında popüler müzik bestecisi Fransız, Marguerita Monnot tarafından yazılmıştır. Libretto ise Alexandre Breffort’a aittir. Oyun dilimize Sokak Kızı İrma olarak çevrilmiştir.

1961 yılında Dormen Tiyatrosu’nun prodüksiyonu olan ve tarafından sahneye konan, Gülriz Sururi’nin başrolünü oynadığı “İrma La Douce – Sokak Kızı İrma”, o zamanki 2500 kişilik Atlas Sineması’nı tıklım tıklım doldurmuş ve büyük olay olmuştu. “Sokak Kızı İrma” Batı normlarında sergilenen ilk yabancı müzikaldi ve Türk tiyatrosunda yepyeni bir çığır açmıştı. (Dormen, 2004)

Gülriz Sururi’nin İrma rolünü üstlendiği, Metin Serezli ve Altan Erbulak gibi oyuncuların bulunduğu kadroda pek çok insan ilk kez şarkı söyleyip dans etmişlerdir. Nisa Serezli oyunun Türkçe çevirisini yapmış ve oyun çok beğenilmiştir. Buradan sonra 1970 yılına kadar oynana oyunlar için yine operet tabirini kullanan Murat Meriç fikirlerimize katılmaktadır.

1970 yılında Dormen Tiyatrosu repertuarına alınan “Uy Balon Dünya ve Yaygara 70 için” sahnelenen son operetler” tanımını kullanmak yanlış olmayacaktır. (Meriç, 2006)

Bir iki yıl sonra Gülriz Sururi – Engin Cezzar Tiyatrosu, Haldun Taner – Yalçın Tura ikilisinin “Keşanlı Ali Destanı” adlı epik yapıtlarıyla Türk müzikallerine yeni bir yön

vermiş ve Genco Erkal'ın rejisiyle tiyatromuza vazgeçilemez bir klasik kazandırmıştı. (Dormen, 2004)

Haldun Dormen “Keşanlı Ali Destanı” adlı oyununu ilk müzikal olarak tanımlamaktadır. Fakat kendisinin de dergi röportajında bahsettiği gibi Keşanlı Ali Destanı epik bir tiyatro örneğidir. Brecht akımını açıkça takip eden Haldun Taner bu oyunu Brecht tiyatrosuna ait bir örnek olarak yazmıştır. Brecht' in oyunlarında müzik kullanımını kendisinin yazdığı “Tiyatro İçin Küçük Organon” adlı kitabında açıklamıştır;

Bu nedenle oyuncular şarkıya “geçmemeli”, ama onu öteki öğelerden açıkça ayırmalıdır; bunu da en iyi destekleyebilecek önlemler, örneğin ışıklandırmanın değiştirilmesi ya da başlıklandırma gibi teatral önlemlerdir...Böylece müzik çok sayıda ve bütünüyle bağımsız yerleşik konumlara girebilir, ama bunun yanı sıra yalnızca eğlencenin akışında bir değişiklik ögesi olma işlevini de sürdürebilir. (Brecht, 1993)

Öteki öğelerden açıkça ayrılan bir müzikalin entegre olması pek mümkün değildir. Aaron Frankel, bahsettiğimiz gibi tüm Brecht/Weill kataloğunu bir müzikli oyun olarak sınıflandırır. Oyunlar, spesifik olarak incelenmediği sürece genel geçer bir yargı yapmak doğru değildir. Çünkü Brecht' in “Three Penny Opera” adlı oyunu açıkça bir entegre müzikal örneğidir. Fakat özel olarak incelendiğinde “Keşanlı Ali Destanı” entegre çalışmayan bir müzik kullanımına sahiptir. Müzikler klasik bir besteci olan Yalçın Tura tarafından yazılmıştır. Bu oyunun müziklerini oyundan çıkarttığımızda yine aynı şekilde dramatik akış sekteye uğramayacaktır. Oyun, kendi başına ayakta kalabilir. Müzikler muhakkak Brecht'in de bahsettiği gibi oyuna eğlence ve atmosfer katmaktadır ve yine daha önce görülmemiş bir epik tiyatro örneğinin ülkemizde müzikle kullanılması kuşkusuz yine büyük bir önem taşımaktadır. Ayrıca sağlam temelleri olan bir librettoya dayanıyor olması oyunu günümüz müzikallerine yaklaştırır. Burada sadece kullandığımız entegre tanımıyla alakalı olarak yaptığımız alıntılardan yola çıkarak bu oyuna entegre müzikal diyemeyeceğimizi vurgulamak isteriz.

Bir diğer müziklerden oluşan gösteri formu olan kabare tiyatrosu yine ülkemizde müzikli oyunların ve müzikalin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Kabare için Metin And “50 yılın Türk Tiyatrosu” adlı kitabında bize şu bilgileri aktarmaktadır;

Kabare türü, özellikle Haldun Taner'in çabaları ve Devekuşu Kabare Tiyatrosu'nun temsilleriyle büyük bir gelişme gösterdi. Bunlardan Astronot Niyazi'de aya giden uzay

gemisine bir Türk dolmuşçusunun katılmasıyla oluşan olaylar, güncel konulara, taşlamaya bir vesile olmaktadır. Dün-Bugün; kısa bölümlerle çeşitli konularda dünle bugünü karşılaştırıyor. Aşk u Sevda Altan İrtel'in müziğiyle kadın erkek ilişkisini, karşılaşma, sevgi, evlilik, balayı, kıskançlık, sıkıntı gibi seçeneklere evet ve hayırlarla seyircileri de ortak ediyor. (And, 50 Yılın Türk Tiyatrosu, 1973)

Haldun Taner'in başlattığı kabare türünün Metin Akpınar ve Zeki Alasya ikilisiyle doruk noktasına ulaştığını söyleyebiliriz. Bu oyunlarda müziğin kullanımından ziyade oyunları bir müzikal olarak adlandıramayacağımızı yine belirtmek isteriz. Kabare için Doç. Dr. Dikmen Görün 'ün “Kabare Tiyatrosu ve Haldun Taner” adlı makalesinde Lisa Appignanesi'nin “The Cabaret” adlı kitabından alıntılanmış bir tanımı kullanabiliriz;

“Küçük bir sahne, küçük bir seyirci topluluğu, içki kadehleri, sigara dumanı, gülüşmeler konuşmalarla bezeli bir ortam ve de seyirci ile oyuncu arasında kurulan çok yakın bir ilişki. Kabare oyuncusu, alışlagelmiş tiyatro sahnesinin dört duvarını kaldırır. İzleyici ile yüz yüze gelir. Oyuncu ve rolü arasında ‘gibi yapmak/gibi olmak’ durumu söz konusu değildir. Brecht'in tiyatrosunda olduğu gibi; oyuncu neyi/kimi oynuyorsa oynasın; oyuncudur. (Görün, 2012)

Kabare tiyatrosu Metin And'ın belirttiği gibi taşlama içerir. Müziğin kullanımı hikâyeyi desteklemekten ziyade eğlence merkezlidir. Kabare için yapılan tanımdan da yola çıkarak yine seyirciyle içli dışlı olduğunu ve hatta bahsedildiği gibi bunu amaç edinmiş bir sahne sanatı olduğunu söyleyebiliriz. Fakat burada önemli olan nokta, bu tiyatronun güncel olaylara politik olarak yaklaşması ve sahnede popüler müziği kullanıyor olmasıdır. Vatan Kurtaran Şaban, Vatandaş Cezmettin, Kör Kadı, Kim Kime Dum Duma yazılmış bazı kabare oyunlarıdır.

Bu dönemde 1978 yılına ait bir filmi ortaya çıkarmış bulunmaktayız. Oyun daha önce herhangi bir kitapta kaynak olarak belirtilmemiştir. Çırpınış adlı film, tiyatro sahnesinde hiçbir zaman hayata geçirilmemiştir. Bir televizyon müzikali olan “Çırpınış” adlı oyun TRT arşivinde 1978 olarak geçmesine karşın, yazar Yavuz Hakan Tok tarafından bize 28 Mart 1979 olarak aktarılmıştır. Dönemin gazete haberlerinden oyunun konusu şu şekilde iletilmektedir;

14 yaşındaki bir gecekondü kızının, daha üstün bir yaşam düzeyine ulaşmak için gösterdiği çaba konu ediliyor. Seyyal Taner'in canlandırdığı karakter için kendisiyle yaptığımız röportaj sonunda bize filmin “sung-through” bir yapım olduğunu

doğrulamıştır. Diğer anlamda filmde hiç konuşma bulunmadığını iletmiştir. Bir televizyon yapımı olması bağlamında prodüksiyon ögesi taşımaktadır. Dramatik akışın tamamen müzikle kurulduğunu düşündüğümüz filmin müzik imzası, bir popüler müzik bestecisi olan Melih Kibar'a aittir. Film Hüseyin Karakaş tarafından yönetilmiştir.

Şekil 5.1: Çırpınış



Şarkı sözleri ise Çiğdem Talu'ya aittir. Düzenlemeler ise Timur Selçuk tarafından yapılmıştır. Yavuz Hakan Tok'un iletği bilgiler doğrultusunda içindeki eserler şu şekildedir;

- 1- "Düşenin Dostu Olmaz"
- 2- "Kim Anlar Beni?"
- 3- "Kavga"
- 4- "Karanlıktan Aydınlığa"
- 5- "Son Nefes"

Şekil 5.2: Çırpınış 2

**TANER'in**

TELEVIZYONUN İLK MÜZİKAL FİLMİ "ÇIRPINIŞ'TA, BEYOĞLU'NUN ARKA SOKAKLARINDA UÇURUMA DÜŞEN LİSELİ BİR GENÇ KIZI CANLANDIRACAK OLAN SEYYAL TANER'İ SAHNEYE, TV'YE, PLAKLARA VE TURNEYE 20 KİŞİLİK BİR SANAT ORDUSU HAZIRLAR. YALNIZ ONUN İÇİN ÇALIŞAN, ONDAN PARA ALAN BİR ORDU... SANATÇI "PARALI ASKERLERİ"NI İLK KEZ "TV'DE 7 GÜN" E TANITTIYOR.

**"ÇIRPINIŞ" MÜZİKALINI BELKİ SEVMEYEBİLİRSİNİZ.. AMA OYLA SANIYORUZ Kİ SEYYAL TANER'İN "ÇILDIRDIGI" SAHNELERİ SAATLER BOYU KONUŞACAKSINIZ...**

Röportaj: Deniz IZGI

**"İŞTE BENİM KÜÇÜK ORDUM..."**  
"Türkiye adına, sanat adına bu ekibi bir arada tutuyorum. Kazandığım tümünü bu "Küçük Ordu"ya yetirsem bile yine de mutluyum" diyor Seyyal Taner. Ve ekibinin paralı askerlerinin başına geçip bir "Komutan" gibi onları ilk kez "TV'de 7 GÜN" aracılığı ile hayranlarına tanıtıyor.  
(1) Seyyal Taner (Şarkıcılığın ötesinde ekipte son söz sahibi), (2) Cengiz (Işıklandırma sorumlusu), (3) Turgay (Üç kişilik ışıklandırma ekibinde Cengiz'in yardımcısı), (4) Kadir (Ekipte soyadını kullanan tek adam "Kadir Kök". Bir sürü iş var ama siz ona "Seyyal'ın Korumucu Meleği" diyebilirsiniz), (5) Murat (Ses Dans Grubu'ndan), (6) Niyazi (Ses Dans Grubu'ndan), (7) Mehmet (Ses Dans Grubu'ndan), (8) Bilgin (Ses tesisatçısı), (9) Aydoğan (Işık tesisatının üçüncü adamı), (10) Nurhan (Ses Dans Grubu'nda), (11) Çetin (Ses Dans Grubu'nda), (12) Behiye (Ses Dans Grubu'nda), (13) Erbil (Lokomotif'ten gitarcı), (14) Kamile (Ses Dans Grubu'ndan), (15) Arif (Ses Dans Grubu'ndan), (16) Taner Çelensu (Ses Mühendisi), (17) Tager (Lokomotif'ten vurgulu sazlar), (18) İskender (Lokomotif'ten tumba/bağlama), (19) Alper (Lokomotif'ten org ve klavyeli çalgılar), (20) Feridun (Lokomotif'ten davulcu), (21) Tansu (bas gitarcı)...

**BU hafta, televizyon izleyicileri arasında en çok sözü edilen yıldız, galiba Seyyal Taner olacak. Olumlu, ya da olumsuz... Hatırlayacaksınız, bundan altı ay kadar önce bir televizyon oyununun başrolünde oynamıştı sanatçı. "Çırpınış"ta... İşte televizyonun bu ilk müzikali bu hafta nihayet ekranlara geliyor. Çarşamba gecesi... Saat 21.10'da.**  
Hüseyin Karakaş'ın yönettiği "Çırpınış" ekranı gelen ilk müzikal TV filmi olacak. Oyuncular sözle değil, şarkıyla konuşacaklar. Ve Seyyal Taner, göçü yükseklerde olan bir genç kızın, işler acısı dramını anlatacak sizlere...  
Filmin müziklerini Melih Kibar yaptı. Sözleri Çiğdem Talu yazdı. Orkestrasyon ise Timur Selçuk'un. Tam beş şarkı söyleyecek Seyyal Taner. Ve ondan da önemlisi ekranda "Çıldırcaak..." Saçları diken diken, yüzünde sanki bin yıllık çilenin izleri. Fal taşı gibi açılmış deli göbler... Sirtında da deli gömleği... Feride'yi böyle canlandıracak ekranda.  
Kahramanımızın adı Feride. Beyoğlu'nun çirkefe bulanmış arka sokaklarında her şeyini yitiren nice genç kızdan biridir o... Ümut arar-fen, yeni bir yaşam düşlerken... Lüks otomobilleri, deniz kıyılarında yalıları, yakışıklı, şık giyimli insanları, lise sıralarında tek mutluluk gibi görürür ona... Ve kucak açar o sahte mutluluğa... Karanlık Beyoğlu sokaklarında başına geleceklerden habersiz "Adım neonlara en büyük yazıdır" diye... "Gazeteciler peşinden koşsun" diye... "Beynimde parlantalar, sırtımda kürkler olsun" diye... 14 yaşın o pembe düşleriyle... Ama bu sokakta kim değirtirebilmiştir ki alın yazısını? Her geçen gün biraz daha batağa batır. Çırpınışta, biraz daha çirkefe gömülür. Ve gün gelir, o körpecek yüzü bin yılın çizgiyle dolar. Feride de o puritani sahte dünya uğruna her şeyini yitirmiştir. Tek bir şey kalmıştır yitirmedeği, akli... Ama sonunda o da elden gider.  
İşte, Seyyal Taner'in Yeşilçam'dan koptuktan sonra sinema arstitiği yaptığı ilk filmi kısaca hikâyesi bu. Konu ilginç... Üstelik müzikal... Ama milyonların beğenisini kazanabilir mi?  
Seyyal Taner'e, filmi yapımına göre "Evet..." Bize göre ise biteniyoruz, izlenedik. "Çırpınış". Ama, çok iyi bildiğimiz bir şey var... Film beğenirse de, beğenilirse de, Seyyal Taner'in adı, hele o çıldırca sahneler olumlu, ya da olumsuz çok konuşulacaktır televizyon izleyicileri arasında.  
**SEYYAL TANER'İN TELEVIZYON SAVAŞINA BİR ORDU HAZIRLADI**  
Sinemadan koptuktan, müzik dünyasında zirveye geldikten sonra Seyyal Taner'in tek bir isteği vardı: İyi bir sinema oyuncusu da olduğunu milyonlara kanıtlayabilmek... Bunu da ancak televizyon aracılığı ile gerçekleştirebilirdi. Hele bir de karışına iyi bir senaryo gelirse... Göldi de... Bundan iyisi de can sağlığıydı. Çünkü, Beyoğlu'nun o arka sokaklarını, batağa saplanan genç kızların ba-



## BÖLÜM 5.1 MELİH KİBAR'IN HAYATI

Hisseli Harikalar Kampanyası'nın bestecisi olarak Melih Kibar, araştırmamızın önemli bir noktasında bulunmaktadır. Bu bağlamda sanatçının hayatı ve müziği de konumuzu kapsamaktadır. Melih Kibar'ın hayatı hakkında yazılan ve henüz basım aşamasında olan "Çoban Yıldızı" adlı kitaptan Yavuz Hakan Tok adlı yazar, bize Melih Kibar'ın doğum tarihini şu şekilde aktarmaktadır;

Behire ve Sami Kibar'ın ilk (ve tek) çocukları, 6 Eylül 1951 Cuma günü Emirgan'da oturdukları evde dünyaya geldi. (Tok, *baskıda*)

Öğrenimine Beşiktaş ilçesinde bulunan Barbaros ilkokulunda 27 Eylül 1957 yılında başlamıştır. Küçük yaşta müziğe ilgi duyduğunu Yine Yavuz Hakan Tok'un araştırmalarından şu şekilde alıntılatabiliriz;

Melih Kibar'ın 31 Ocak 1981 tarihinde ajandasına kendi el yazısıyla yazdıklarından:

Çocukluğumda hatırlıyorum evde hep benim müzikle uğraşmam üzerine tartışmalar yapılırdı...Babamın bana oyuncak piyanoda kulaktan çıkardığım bazı melodileri çalmam benim hakkımda sürdürülen tartışmaları iyice yoğunlaştırıyordu. Babamın oyuncak piyanomu 4 yaşında iken aldığını düşünürsek, 3 yıl sonra yani ben 7 yaşına geldiğimde tartışmalar ilk somut sonuca ulaştı: O zamanlar Beşiktaş'ta olan Belediye Konservatuvarı Piyano Bölümünün imtihanına girmeme karar verildi. (Tok, *baskıda*)

İlk denemesinde başarısız olmasına karşın bir sonraki sene 8 yaşında imtihanları kazanan Melih Kibar, 8 yaşında konservatuvar hayatına başlamıştır. İlk sene evlerinde piyano bulunamaması sebebiyle solfej derslerinde oldukça zorlandığını kendi ajandasında belirten Melih Kibar, daha sonra ailesinin desteğiyle sürpriz bir şekilde piyano geldiğinden bahsetmektedir.

Annesinin verem hastalığına yakalanmasıyla birlikte Melih Kibar'ın hayatı zorlu bir döneme girmiştir.

Tam da o günlerde, 1962 yılının 21 Şubat'ında Konservatuvar binasında büyük bir yangın çıktı...Yangın sonrası Konservatuvar'ın Sultanahmet'teki bir binaya taşınmasına karar verildi. Behire Hanım hastaydı ve Melih'i Sultanahmet'te getirip götürebilecek kimse yoktu. Böylece Melih tam da evindeki piyanoyla derslerine çalışabilme şansı yakalamışken Konservatuvar'dan ayrılmak zorunda kalacaktı. (Tok, *baskıda*)

Daha sonra Alman Lisesi'ne kayıt yaptıran Melih Kibar bu okulda okurken annesini 5 Aralık 1962 yılında kaybetmiştir. Lisede babasının desteğiyle tekrar piyanoya başlamış bir Rum piyano öğretmeni olan Marika'dan ders almıştır. Ülkede alınan 13 bin Rum vatandaşın sınır dışı edilmesiyle Marika Hanım ülkeyi terk etmiş ve Melih Kibar derslerini bırakmak zorunda kalmıştır.

1965 yılında Yarasalar adlı grupta Ercan Turgut, Timur Arda ve Yarasalar'da Melih'ten önce de solistlik yapmış olan Erol Evgin'de vardı. Ümit İriş'in eğitimi için gruptan ayrılmasıyla yerine Melih Kibar dahil olmuş ve İstanbul Yelken Kulübü'nde programlar yapmışlardır. Alman Lisesi'nde okurken okuluyla birlikte 1969 yılında katıldığı Milliyet Liselerarası Hafif Müzik Yarışması'nın beste dalında birincilik almıştır. Bu yarışmada Muhtar Turan ile birlikte düzenlemesini yaptığını yine Yavuz Hakan Tok bize aktarmaktadır. Bu yıllarda Melih Kibar düzenleme ve beste hayatına başlamıştır.

22 Eylül 1971’ de Boğaziçi Üniversitesi Kimya Mühendisliği bölümüne girmeye hak kazanan Melih Kibar, bu başarısıyla ömür boyu gurur duyduğunu söylemiştir. Timur Selçuk ile tanışmaları aslen İstanbul Belediye Konservatuvar’ına dayanmasına karşın ilk kez aynı orkestrada çalmaları ortak arkadaşları olan Mehmet Duru sayesinde olmuştur. Uzun yıllar birlikte çalışacakları Timur Selçuk ile birlikte plak yayınlamaya başlamışlardır. “Gençlik Şarkısı” ve “Panayır Günü” bu plaklarda yer alan Melih Kibar besteleridir. Bu sırada Melih Kibar “Panayır Günü” adlı bestesi telif hakkı ödenmeksizin TRT’de yayınlanan “Oyun Treni” adlı programın jenerik müziği olarak çalınmıştır. (Tok, *baskıda*)

Timur Selçuk, Melih Kibar’a Eurovision yarışmasına katılırken bir sinyal müziği yapmasını istemiş ve Melih Kibar hicaz makamında yazdığı müzik TRT tarafından kabul görmüştür. Melih Kibar 24 yaşında yazdığı bu sinyal müziği çokça konuşulmuştur. Müziğin adı Çoban Yıldızı’dır. Daha sonra Hababam Sınıfı ile film müzikleri bestelemeye başlayan Melih Kibar ülkede popüler bir besteci haline gelmiştir.

Arkadaşı olan Mustafa Oğuz, Melih Kibar’a Marmaris Müzik Festivali için bir Marmaris şarkısı yazılması gerektiğini söylemiştir. Bunun üzerine sözleri yazması için Çiğdem Talu ile bir araya gelmesi gerekmiş, böylelikle hem bir aşk hikayesi hem de bir besteci söz yazarı entegrasyonu başlamıştır. Bundan sonra Melih Kibar ve Çiğdem Talu birlikte 273 tane şarkı yazmışlar ve bunların pek çoğu Erol Evgin’in seslendirdiği parçalar olarak tarihe geçmiştir.

Bu söz yazarı ve besteci ilişkisinde genellikle önce müzikler Melih Kibar tarafından bestelenir ve ardından Çiğdem Talu tarafından sözler yazılırdı. Böylelikle olası bir prozodi hatası önlenmiş olurdu. Fakat Melih Kibar konumuz olan Hisseli Harikalar Kumpanyası adlı oyununu bestelerken işler böyle yürümemiş ve ilk kez önceden sözleri yazılmış olan oyun Melih Kibar’ın önüne koyulmuştur. Bu durumdan kuşku duyduğunu şu şekilde belirtir;

Bir gün öğleden sonra Çiğdem’in evine geldim. Bak bakalım piyanonun üstünde ne göreceksin dedi. Gittim baktım. Hisseli Harikalar Kumpanyası diye bir şey yazıyor. Bu nedir dedim. Müzikalimizin adı dedi. Bunlar ne olacak şimdi dedim. Şarkı sözü yazmış...Bu söz bestelenmez. Çünkü biz hep alıştık ya, ben besteyi yapıyorum Çiğdem sonra sözleri yazıyor. Tabi müzikalde konu olduğu için önce sözler yazılacak ki ben onları besteleyeceğim...Hayat boyu olmaz dedim. Ağzımdan girdi burnumdan çıktı, iyi o

zaman sen git bakalım salona dedim. Oturdum onun yanında besteledim. (Dündar, 2004)

Kendisinin de bahsettiği gibi konu önceliğini anlayan Melih Kibar önce sözlerin yazılmış olmasını kabul etmiştir. İlk kez önce söz yazılan bütün bir oyunla karşılaşan Melih Kibar, Haldun Dormen'in yazdığı Hisseli Harikalar Kampanyası'nı kendi ağzından söylediği gibi önyargı ile yaklaşmıştır.

Daha sonra 2000 yılında Sersem Kocanın Kurnaz Karısı adlı oyunun müziklerini yaparak Afife Jale Tiyatro Ödülleri'nde "En İyi Besteci" ödülünü almıştır.

Kanser tedavisi gören Melih Kibar 7 Nisan 2005 Tarihinde İstanbul'da 53 yaşında vefat etmiştir.

## **BÖLÜM 5.2 HİSSELİ HARİKALAR KUMPANYASI**

Kuşkusuz Hisseli Harikalar Kumpanyası dönemin büyük bir prodüksiyonu olarak ortaya çıkmış ve çok ses getirmiştir. Bestecisi bahsettiğimiz gibi Melih Kibar'dır. Sözler Çiğdem Talu'ya libretto ise Haldun Dormen'e aittir. Oyunun bir müzikal olarak tanımlanmasındaki büyük pay aynı zaman ekonomik örgütlenmeyi sağlayan Egemen Bostancı'ya aittir.

Bostancı, Türkiye'de "müzikaller dönemi" diye bilinen dönemin gizli kahramanıdır...Başlarda gazetecilik yapan, bir süre sonra bu mesleği bırakarak çeşitli mekanlar açan Bostancı, kısa süre sonra Uluslararası Sanat Gösterileri A.Ş. adlı şirketini kurar ve büyük prodüksiyonlara imza atmaya başlar. (Meriç, 2006)

Büyük sahneler, özel efektler, orkestralar kuran ve ünlü isimleri bir araya getiren fikir babası bahsedildiği gibi 1938 doğumlu Egemen Bostancı'dır. Türkiye'ye müzikali getiren isim Haldun Dormen, aynı zamanda oyunun yönetmenidir. Oyun dönemin bütün popüler isimlerini bir araya getirmeyi başarmıştır. Bu oyuncular şu şekilde sıralanabilir;

Adile Naşit, Turgut Boralı, Ayşen Gruda, Nevra Serezli, Mehmet Ali Erbil, İlyas Salman, Kartal Kaan.

Hisseli Harikalar Kumpanyası, perdelerini 400 kez açar. (Meriç, 2006) Bu oyunun bir diğer özelliği ise Broadway'de oynanan ilk Türk müzikali olmasıdır. Oyun için Zeynep Oral, şu şekilde yazmıştır;

Müziğin başarısı, katılanların ünü ve bu “ilk”ler “Hisseli Harikalar Kumpanyası”nın tüm müzikaller içinde en çok tutulanı olmasını sağladı. Ötekilerle karşılaştırıldığında kendi içinde en tutarlı olanı da buydu. (Oral, 1982)

Buradaki ilkler kelimesi önemlidir. Hem popülerite hem de hikâyenin müzikle olan bağlantısı oyunu ilk entegre müzikal yapmaktadır. Oyundan şarkıları çıkarttığımızda oyunun anlam bütünlüğü ve dramatik akış sekteye uğramaktadır. Konuyla ilgili Samsun Operası rejisörü ve müdürü Şahan Gürkan bizi destekler nitelikte şu şekilde bahsetmiştir;

“Oyundan müzikleri çıkartamayız, Cafer’in şarkısı olmadan konu ilerleyemiyor.”

Dans hacmi yüksek olan bu müzikal oyunun aynı zamanda özellikle dans için bestelenmiş müzikleri bulunmaktadır. Pek çok oyuncu kendi sololarında hem oyunculuk yapıp hem dans etmektedir. “Kuğu Gölü Baletası” adlı parodi şeklinde bir bale sahnesi bulunmakta, şarkı + oyun şeklinde ilerlemektedir. Popüler bir besteciye aittir ve popüler isimler operatik şarkı söylemenin dışında bir teatral performans vermektedirler. Müzik üzerine yapılan konuşmalar bulunmaktadır. Bu konuyu müzikle anlatıma sokmakta ve konuyu müzikle birlikte taşımaktadır. Özellikle bir çadır tiyatrosunun içinde geçiyor olması çoğu şarkıyı önemli bir yerde tutmaktadır. Çünkü bundan önce yapılan ve bahsettiğimiz oyunlarda oyun içinde oyun mantığı olmadığından ötürü hikayedeki müzik kullanımı zorunluluktan ziyade eğlence amaçlıdır. Çadır tiyatrosunda geçmesinden ötürü doğal olarak bir entegrasyon sağlanmaktadır.

Oyunun konusu ise Erol Evgin’e benzeyen Erol Sevgin isimli bir karakter üzerine kurulmuştur. Bir çadır tiyatrosunda çalışan topluluk şehir şehir gezmekte ve buralarda gösteriler düzenlemektedir. Erol Evgin adlı karakter çadırın assolisti Süheyla Deniz’e aşiktir. Bir gün çaycı olan Cafer isimli karakteri aradığını söyleyen köyden gelen bir ağa olan Hasan, Cafer’i tehdit eder. Konu ise Cafer’in çarşıda Hasan Ağa’nın karısına göz kırpmış olmasıdır. Cafer bu durumdan kurtulmak için kadın kılığına girip sahne almaktadır. Çadırı ünlü olmak için terk eden assolist Süheyla Deniz’in yokluğunda Cafer, gizlenmek için girdiği kadın kılığıyla sahnede büyük ilgi toplar ve yeni assolist olur. Fakat Hasan Ağa, Cafer’in kadın haline âşık olmuştur. Bu kaçma ve kovalama esnasında Süheyla Deniz çadıra geri döner ve Erol Sevgin adlı karakter ile aşk yaşamaya başlarlar. Çaycı Cafer’in ise gönü kumpanyada şarkıcı olan Prenses Mehtap’tadır. Ağa Cafer’e evlenme teklif eder ve toplu nikah için Erol Sevgin ile Süheyla Deniz’de bir

araya gelir. Nikah kıyılacağı gün Ağa'nın karısı gelir ve olaylar çözülür. Ağa köyüne geri döner ve oyun mutlu sonla biter.



## BÖLÜM 6. HİSSELİ HARİKALAR KUMPANYASI MÜZİK ANALİZİ

Hisseli Harikalar Kumpanyası içinde dönemin daha önce yayınlanmış olan popüler müzik parçalarını taşıyor olması, bu oyunu bahsettiğimiz müzikal tanımına yaklaştırmaktadır. Kullanılan enstrümanlar içerisinde yaylı grubu, trombon, trompet, klavye, bas gitar ve davul kullanımı etkindir. Bunlar bilindiği gibi modern müzikallerin sıkça tercih ettiği enstrümanlardır. Fakat besteci bunlardan farklı olarak kanun, darbuka ve klarnet gibi Türk müziğinde sıklıkla kullanılan enstrüman tercihlerinde de bulunmuştur.

Besteci Melih Kibar, bulduğu diziler üzerinden bazen makamsal bazen tonal bir yaklaşım sergilemiştir. Bu müzikalin analiz kısmında eserlerde karşılaşılan makamlar tampere sisteme uyarlanmış halleriyle incelenecektir. Mümkün olduğu kadar tonal bir yaklaşımda bulunulacaktır ancak, bunun mümkün olmadığı durumlarda analiz makamsal olarak devam edecektir. Parçaların ritimleri genel olarak değişkenlik göstermektedir. Özellikle 9/8'lik ritimler yer yer 4/4 eserlerin içine yerleştirilmiştir. Ritim değişkenliği kadar sıklıkla olmasa da modülasyon bestecinin başvurduğu bir yöntemdir. Eser analizinde bir solo parça bir koro ve bir düet incelenecektir. Bunlar sırasıyla “Hoşgeldiniz”, “Assolist” ve “Fındık Kurdu Kantosu” isimli parçalardır.

Müzikalde kullanılan diğer eserlerin isimleri ve yaklaşık süreleri Tablo 6.1'deki gibidir;

Tablo 6.1: Hisseli Harikalar Kumpanyası Şarkıları

Eser Adı	Yaklaşık Süresi	Eser Adı	Yaklaşık Süresi
0-Uvertür	2,35 dakika	14-Panayır	2,55 dakika
1-Hisseli	2,10 dakika	15-İstanbul	1,50 dakika
2-Hoşgeldiniz	5,50 dakika	16-Söyle Canım	3,40 dakika
3-Fındık Kurdu Kantosu	1,15 dakika	17-Özlem	3,25 dakika
4-Potpuri	4,45 dakika	18-Gazeteciler	2,55 dakika
5-Sabır Taşı Kolyesi	2,20 dakika	19-Hep Böyle Kal Düet	3,55 dakika
6-Yarın Ne Olacak	55 saniye	20-Nikah	1,55 dakika
7-Kalenin Bedenleri	55 saniye	21-Final	5,50 dakika
8-Bambaşka Biri	1,55 dakika		
9-Akrabalar	1,00 dakika		
10-Assolist	1,55 dakika		
11-Kuş Gölü Balesi	2,00 dakika		
12-Kimim Ben	2,00 dakika		
13-Hep Böyle Kal	2,45 dakika		

## 6.1. HOŞGELDİNİZ

Müzikalin hem koro içeren hem de solo parçalara yer verilen bölümü “Hoşgeldiniz” tüm karakterlerin neredeyse içerisinde bulunduğu ve kendilerini tanıtarak dramatik yapıya katkı sağladığı bir parçadır. Eser Şekil 6.1’deki gibi başlamaktadır;

Şekil 6.1: “Hoşgeldiniz” Teması

8 3 times A Gm Gm A A

Hoş ge-el di-niz hoş ge-el di-niz hoş gel-di -niz Dü-et-to-lar Kan-to-lar

Şekil 6.2: Hicaz Makamı Ses Dizisi



Şekil 6.2’de görüldüğü gibi eserde La-Sibemol-Dodiyez-Re-Mi seslerinden bir Hicaz 5’lisi ve Mi-Fadiyez-Sol-La seslerinden bir Uşşak 4’lüsü kullanılmaktadır. Eser genişleme bölümünde Re minöre modülasyon olsa da burada bulunan La eksenini Re minörün bir dominantı gibi adlandıramayız. Çünkü eksen la üzeridir ve kalış hissiyatını bu notadan almaktadır. Tonal bir yaklaşımdansa bu parçayı La karar hicaz olarak nitelendirmek doğru olacaktır. Ayrıca Şekil 6.3’te görüldüğü gibi parçanın mi üzerinde seyir göstermesi la karar hicaz olduğunu görmeyi kolaylaştırır.

Şekil 6.3: “Hoşgeldiniz” Mi Üzeri Seyiri



Şekil 6.4: Darbuka Tartımı<sup>9</sup>



<sup>9</sup> Darbukanın çaldığı bu ritmik yapıyı gösteren bu duruma darbuka tartımı dedik.

41. Ölçüde darbuka vuruşlarının tartımı değişmektedir. Bu Prenses Mehtap adlı karakterin bir oryantal dansçısı olmasından kaynaklıdır ve geleneksel bir Orta Doğu dans atmosferi için bestecinin kullandığı tartım Şekil 6.4’te verilmiştir.

Yine dikkat çeken başka bir nokta ise besteci vokal için müzik üzerine konuşmalar yazmıştır. Bu dikkat çekici özellik, hikayedeki anlatıma, müziğe oranla bir öncelik tanımaktadır. “Hoşgeldiniz” parçasının içerisinde Cafer adlı karakter 71. Ölçüde Şekil 6.5’deki gibi bir notasyonla ilerlemektedir ve bu anlatım 78. Ölçüye kadar devam etmektedir. Bu kullanılan vokal moduna müzikallerde Speaking<sup>10</sup> denilmektedir.

Şekil 6.5: “Hoşgeldiniz” Speaking Bölümü



Yine bu tip konuşmayla karışık ritmik düzene sahip şarkı söyleme stili, eser boyunca 130. Ölçüde, 148. Ölçüde ve son olarak 172. Ölçüde karşımıza çıkmaktadır.

91. Ölçüde bulunan Ad Libitum<sup>11</sup> kısmında bulunan fa naturel ve sol diyez notaları ise bir Zirguleli Hicaz geçkisi içerir. Bu bölüm Şekil 6.6’da verilmiştir.

Şekil 6.6: “Hoşgeldiniz” Add Libitum Bölümü

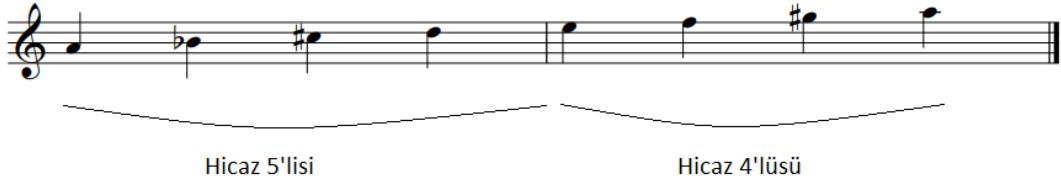


Görüldüğü gibi Süheyla Deniz’in söylediği bölümde kullanılan Zirguleli Hicaz Ses Dizisi Şekil 6.7’de verilmiştir.

<sup>10</sup> Ritmik yapısı bulunan ve şarkı söyleme ile konuşma arasında kalan bir tür vokal stili.

<sup>11</sup> Serbest Tempo anlamında kullanılan müzik terimi.

Şekil 6.7: Zirguleli Hicaz Ses Dizisi



Erol Sevgin karakterinin söylediği bölüm olan 101. Ölçü ise tamamen tonal anlamda incelenebilir bir marş yürüyüşü içerir. Bu bölüm için Re minör diyebilmemiz olanaklıdır. Alt çeken sol – si bemol – re seslerinden ve dominant 7’li akor la -do diyez – mi – sol seslerinden oluşmaktadır. Genel olarak Erol Sevgin karakteri, oyun içerisinde batı armonilerini temsil etmektedir demek doğru olacaktır. Bu bütün “Hoşgeldiniz” parçası içerisinde bile Erol Sevgin karakterinin bölümleri tonal ve popüler kültür örneklerinin kullanıldığı eserlerdir. Bu parçanın armonik analizi Şekil 6.8’de verilmiştir.

Şekil 6.8: “Hoşgeldiniz” Erol Evgin Bölümü

A-ranj man la - ar kı-ra-lı E-rol Sev-gi - in ben-de-niz En son şar - kı - la-rım - la\_\_  
I IV VII III VI IV  
A<sup>7</sup> Dm A<sup>7</sup> Dm

4  
Renk - le - ne - cek\_\_ ge - ce - niz Renk - le - ne - ce - ek ge - ce - niz  
V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> I

Karakterlerle birlikte gelen tempo değişimi sıklığına bir örnek 136. Ölçüdeki gibi Tombul Kızlar solosunda verilmiştir. Eser 4/4, yer yer sebare olmaktadır ve Şekil 6.9’da gösterildiği gibi 136. Ölçüde 9/8 bir yapıya geçiş yapılmıştır.

Şekil 6.9: “Hoşgeldiniz” 9/8’lik Bölüm

2. A  
Var - ye - te dün - ya - sı -

4 Dm A  
nı - 1 - 1 - 1 - in tom - bul tom-bul tom-bul kız - la - rı - yı - ız biz

Parça karar sesi olan la sesinde bitmiştir. İçindeki bölümlerde sıklıkla unison koral partilere rastlamaktayız. Genel olarak çok sesli bir koral anlayışı müzikalin tamamında bulunmamaktadır.

## 6.2. ASSOLİST

Mehlika Cafer çadırın yeni assolisti olacağını öğrendiği sırada söylediği parça olan Assolist, Sol minör tonda ve Nihavent makamındadır. Parçanın A bölümü Şekil 6.10’da verilmiştir.

Şekil 6.10: “Assolist” A Bölümü

A

**Allegro**  
Gm Cm D Gm Gm Cm D Gm

As-so-list ol-mak-ta var-mış ha - yat - ta,

I IV V I I IV V I

Eserin B bölümünde ise 9/8'lik ritme geçiş yapılmıştır ve tonun beşinci derecesi üzerinde seyretmektedir. Şekil 6.11'de verilmiştir.

Şekil 6.11: "Assolist" B Bölümü

9 Cm D Gm B D

Bir-de ka-dın ol-mak var-mış ha-yat-ta A - a - a - ah Ah ah ah ah

IV V I V

B bölümünden sonra A bölümü tekrarlanır ve 27. Ölçüde bir C bölümü karşımıza çıkmaktadır. Şekil 6.12'de verilmiştir.

Şekil 6.12: "Assolist" C Bölümü

C

D Gm

Pek sa-a-yın as-so-li-i-ist-ler A-ba-cı-ı-lar Em-e-e-e-ler

Eser, Coda bölümü ile sona ermektedir. Bu bölüm Şekil 6.13'de verilmiştir.

Şekil 6.13: "Assolist" Coda Bölümü

Coda

38 Ge-li-yor ge-li-yor Meh-li-ka Ca-a-fer

Bir tenor için yazılmış olan bu eserin formu için, üç bölümlü şarkı diyebiliriz. 9/8'lik ritim değişikliği vardır. I, IV, V. Dereceler dışında armonik olarak başka bir derece kullanılmamaktadır.

### 6.3. FINDIK KURDU KANTOSU

“Fındık Kurdu Kantosu” dansın etkin kullanıldığı bir eserdir. Aynı zamanda Şebnem ve Çiğdem adlı karakterler tek sesli bir düet yapmaktadır. Eseri dikte eden Kıvanç Tepe, bu düeti çok sesli bir biçime getirmiştir. “Fındık Kurdu Kantosu” adlı parça, müzikalin içinde kullanılan kanto türüne bir örnek gösterilebilir. Eserin A bölümü Şekil 6.14’deki gibi 9/8’lik başlayıp, ritim değişikliği olmadan sona ermektedir. Eser do major tondadır.

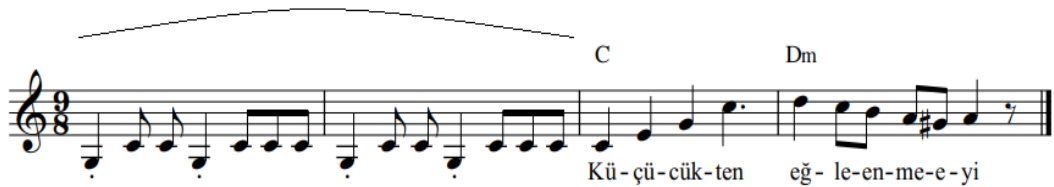
Şekil 6.14: “Fındık Kurdu Kantosu” A Bölümü



Şekil 6.15’de görüldüğü gibi eser II. Derece olan re-fa-la sesleriyle başlamaktadır. 2.Ölçüde bir rast makamı göndermesi bulunmaktadır. Fakat bunlar tonal bir bakış açısıyla incelendiğinde, 2.Ölçüde bulunan mi-re diyez-mi hareketi bir süsleme, daha sonra gelen fa-fa diyez-sol hareketi ise bir geçit olarak değerlendirilebilir.

Eserde her A bölümünden B bölümüne geçişte Şekil 6.15’deki gibi iki ölçülük bir dans boşluğu bulunmaktadır.

Şekil 6.15: “Fındık Kurdu Kantosu” Koda



Şekil 6.16: “Fındık Kurdu Kantosu” B Bölümü

Şebnem  
Kü- çü- cük- ten eğ- le- en me- e- yi Ah se- ve- riz- biz raks- et- me- e- yi

Çiğdem  
Kü- çü- cük- ten eğ- le- en me- e- yi Ah se- ve- riz- biz raks- et- me- e- yi

I II V IV I

Eserin B bölümü analizi Şekil 6.16’da verilmiştir. Bu bölümde Kıvanç Tepe’nin yazdığı notalar 13. Ölçüde lead melodinin alt majör üçlüsünden yazılmış bir çok seslilik bulunmaktadır. Sözlerde bahsedilen raks etmek kanto formunda kadınların sıkça kullandığı dansı işaret etmektedir.

Eserin devamında, 15. Ölçüde A bölümü tekrar gelmektedir fakat önce Şekil 6.17’de olduğu gibi tek sesli ve daha sonra 19. Ölçüde tekrarlandığında çok sesli olarak devam etmektedir.

Şekil 6.17: “Fındık Kurdu Kantosu” A Bölümü Tekrarı

Şebnem  
Bi - ze der - le - er tom - bu - ul kı - ız - la - a - a -

Çiğdem  
Bi - ze der - le - er tom - bu - ul kı - ız - la - a - a -

II I

Şebnem  
ar ha - pı yu - u - tu - u - u he - ep a - a - şı - ık - lar

Çiğdem  
ar ha - pı yu - u - tu - u - u he - ep a - a - şı - ık - lar

V I

Şekil 6.18'daki gibi aynı tema çok sesli devam etmektedir.

Şekil 6.18: "Fındık Kurdu Kantosu" A Bölümü Tekrarı Çok Sesli

Şebnem

Çiğdem

Bi - ze der - le - er tom - bu - ul kı - ız - la - a - a -

ar ha - pı - yu - u - tu - u - u he - ep a - a - şı - ık - lar

Çiğdem

ar ha - pı - yu - u - tu - u - u he - ep a - a - şı - ık - lar

Eser tekrar aynı formu tekrar ettikten sonra sonunda 4 Ölçülük koda ile bitmektedir.

Şekil 6.19: "Fındık Kurdu Kantosu" 2. Coda

Coda

ar ha - pı - yu - u - tu - u - u he - ep a - a - şı - ık - lar

*ff*

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu tezde, Türkiye’de yazılmış ilk müzikal olduğu düşünülen “Hisseli Harikalar Kumpanyası” çeşitli açılardan ele alınarak incelenmiştir. Daha önce benzeri bir çalışmanın yapılmamış olduğunu görmekteyiz. Bu bağlamda tezin, müzikal konusunda yapılacak yeni çalışmalara kaynak olabileceği düşünülmektedir.

Müzikal türünün doğru anlaşılmasını sağlamak çok önemlidir. Türkiye’de araştırmamızda ortaya çıkan pek çok oyun bu türün özelliklerini karşılamamasına rağmen müzikal olarak adlandırılmaktadır. Bu durum müzikal türünün yanlış anlaşılmasına sebebiyet verebilmektedir.

Müzik, dans ve tiyatro birbirinden ayrılamaz bir şekilde birlikte çalışmadığı takdirde müzikal olarak sınıflandırılmaz. Müziğin hacminden ziyade oyuna hizmet etmesi ve hikâyeyi devam ettirmesi zorunludur. Müzikalin popüler kültür ile beslenmesi ve ekonomik örgütlenme içermesi gerekmektedir. Bahsedilen bu ekonomik örgütlenme müzikal için hayati önem taşımaktadır. Bu özellikler göz önünde bulundurulduğunda, Türkiye tarihinde ilk yazılan müzikalin “Hisseli Harikalar Kumpanyası” olduğu görülmektedir.

Bu müzikal, Melih Kibar tarafından bestelenmiştir. Geleneksel müziğin çok seslendirilmesi Türk beşleri ile başlamaktadır. Tampere sisteme uyarlanan geleneksel müziğin etkileri Hisseli Harikalar kumpanyasında da görülmektedir. Dans için yazılmış özellikli parçalar, parçaların içinde speaking bulunması ve oyunun müzikle devam etmesi oyunun müzikal olarak tanımlanmasını sağlamaktadır. Bir popüler müzik kullanımı mevcuttur.

Yazılacak olan yeni müzikaller için entegrasyon bilincinin oluşması önemlidir. Gerek besteci gerek söz yazarı oyunda hikâyeye öncelik tanınmalıdır. Müzik tek başına eğlenceli olabilir ama hikayeye birleştiğinde oluşacak olan entegrasyon muhakkak ki seyirciyi oyunun içine çekecektir. Dolayısıyla yeni yapılacak çalışmalarda bu yaklaşımın özüm senerek hareket edilmesi doğru sonuçlara ulaşılmasını sağlar. Böylelikle müzikalin gerçek değeri ortaya çıkacaktır. Ayrıca Türkiye’de yazılan müzikli oyunlar ve müzikaller kendi değerleriyle sentezlenerek batılı bir müzik anlayışını benimseyebilirler. Çünkü bu oran Türkiye’de çok azdır.

Müzikal bahsettiğimiz gibi teknolojik gelişmelerle doğru orantılı bir biçimde gelişmektedir. Online platformlarda yapılan yeni oyunlar takip edilmeli ve ülkede denenmelidir.



## KAYNAKLAR

### Kitaplar:

- [1] Adorno, T. (1962). *Introduction to the Sociology of Music*. New York: The Seabury Press
- [2] Altar, C. M. (1993). *Opera Tarihi*. Ankara: Acar Matbaacılık.
- [3] And, M. (1963). *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*. Ankara: Forum Yayınları.
- [4] And, M. (1973). *50 Yılın Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Baha Matbaası.
- [5] Belge, M. (1983). *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- [6] Block, G. (2009). *Enchanted Evenings*. New York: Oxford University Press.
- [7] Bordman, G. (2001). *American Musical Theatre, A Chronicle*. New York: Oxford University Press Inc.
- [8] Carter, T. (2007). *Oklahoma! The Making an American Musical*. New York: Yale Collage Copyright.
- [9] D.Fisher, B. (2000). *The Opera Journeys Mini Guide Seris: Porgy and Bess*. Florida: Opera Journeys Pub.
- [10] D.Fisher, B. (2003). *A History of Opera: Milestones and Metamorphoses*. Miami: Opera Journeys Publishing.
- [11] Everett, W. A. (2004). *The Musical A Research Guide to Musical Theater and Film*. New York: Taylor & Francis Group.
- [12] Frankel, A. (2000). *Writing the Broadway Musical*. USA: Da Capo Press.
- [13] Hamen, S. (2014). *America Enters The Industrial Revolution*. Minnesota: Rourke Educational Media.
- [14] Hiçyılmaz, E. (1999). *İstanbul Geceleri ve Kantolar*. İstanbul: Sabah Kitapçılık

- [15] Kenrick, J. (2008). *Musical Theatre, A History*. New York: Bloomsbury Publishing Plc.
- [16] Meriç, M. (2006). *Pop Dedik*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- [17] Nielsen, M. L. (2004). *Directors and the New Musical Drama British and American Musical Theatre in the 1980s and 90s*. New York: Palgrave Macmillin.
- [18] Gazimihal, M.R (1955). *Türk Askeri Muzikaları*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- [19] Say, A. (2019). *Müzik Tarihi*. İstanbul: Isık Yayınları.
- [20] Sevensil, R. A. (1959). *Opera San'atı ile İlk Temaslarımız*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- [21] Sevinçli, E. (2016). *Leblebici Horhor Ağa Operetinin 140 Yıllık Serüveni*. İstanbul: Opus Yayıncılık.
- [22] Stempel, L. (2010). *Showtime, A History of the Broadway Musical Theater*. New York: W.W. Northon & Company, Inc.
- [23] Taranç, B. (2005). *Operet Kralının Gizli Dünyası*. İzmir: Meta Basım.
- [24] Tok, Y. H. (baskıda). *Çoban Yıldızı*. (baskıda) End Production.
- [25] Traubner, R. (2004). *Operetta: A Theatrical History*. New York: Taylor & Francis Group
- [26] Wiles, D. (2000). *Greek Theatre Performance*. New York: Cambridge University Press.
- [27] Wilson, P. (2003). *Public and Performance in the Greek Theatre*. New York: Taylor & Francis e-Library.

### **Ceviri Kitap:**

- [1] Brecht, B. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon*, (Ahmet Cemal, Trans.) İstanbul: Tem Yapım Yayıncılık.
- [2] Headington vd, C. (1987). *Opera A History*. London: Wyvren Typesetting Limited.
- [3] Pavis, P. (1998). *Dictionnaire du Theatre*. Toronto,(Christine Shantz, Trans.) University of Toronto Press.

[4] Tütüncüyan, S. (2008). *Türkiye Ermeni Sahnesi ve Çalışanları*, (Boğos Çalgıcıoğlu Trans.) İstanbul: Araks Matbaası.

### **Birden fazla editörlü kitap:**

[1] Böker vd, U. (2006). *John Gay's The Beggar's Opera 1728-2004 Adaptations and Re-Writings*. New York: Editions Rodopi B.V.

[2] Everett, W. A., & Laird, P. R. (2008). *Historical Dictionary of the Broadway Musical*. New York: Scarecrow Press. Inc.

[3] Wilson, C. R., & Calore, M. (2005). *Music in Shakespeare: A Dictionary*. New York: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data.

### **Makaleler:**

[1] Görün, D. (2012). KABARE TİYATROSU VE HALDUN TANER. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 5-18.

[2] Sundberg, J., & Margareta, T. (2010). What is "Twang". *Journal of Voice*, 654-659.

[3] Tüzün, Z. (2016). Müzikal Tiyatroya Giriş. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 116-133.

### **Kişisel Görüşmeler:**

[1] Gürkan Ş. Kişisel Görüşme (14.03.2021), (Samsun Devlet Opera ve Balesi).

[2] Kenrick J. Kişisel Görüşme (01.08.2021), (New York Üniversitesi)

[3] Taner S. Kişisel Görüşme (10.01.2021). (Zorlu Performans Sanatları)

### **Dergiler:**

[1] Dormen, H. (2004). Türk müzikalleri. *Milliyet Sanat*, 64-66.

[2] Oral, Z. (1982). Tanzimat'tan günümüze Türkiye'de müzikli oyunlar. *Milliyet Sanat Dergisi*, 11-21.

**Belgesel:**

[1] Dündar, C. (Yöneten). (2004). *Yüzyılın Aşkları* [Televizyon Yapımı]



# EKLER



## EK A: ŞAHAN GÜRKAN RÖPORTAJ

Metin Bahtiyar: Merhabalar, Şahan hocam, sizi Samsun operasında yönettiğiniz Hisseli Harikalar Kumpanyası ile ilgili bazı sorular sormak için rahatsız etmiştim.

Şahan Gürkan: Tabi, dinliyorum.

Metin Bahtiyar: Öncelikle, bu oyuna bir müzikal diyebilir miyiz?

Şahan Gürkan: Evet. Tam olarak neyi öğrenmek istiyorsun?

Metin Bahtiyar: Ben oyunun müzikal ya da müzikli oyun tanımlamalarından hangisine daha uygun düştüğünü araştırıyorum.

Şahan Gürkan: Anladım. Kriterlerin neler?

Metin Bahtiyar: Siz bir rejisör olarak bu oyunun içinden müzikleri çıkardığımızda oyun akışının devam edebileceğini öngörüyor musunuz?

Şahan Gürkan: Düşünmeme izin ver...Böyle bir durum söz konusu değil. Oyunun akışını aslında Mehlika Cafer'in şarkısı sağlıyor. Oyundan bu parçayı çıkarttığımızda akış devam etmez. Oyun akışı, Mehlika Cafer karakterinin şarkısıyla değişmekte.

Metin Bahtiyar: Anladım hocam. Seyircinin oyuna tepkisi nasıldı?

Şahan Gürkan: Aslında beklediğimizden çok ilgi gördü. Seyirci çok memnundu.

Metin Bahtiyar: Teşekkür ederim hocam vaktinizi aldım.

Şahan Gürkan: Rica ederim. Görüşmek üzere Metin.

Metin Bahtiyar: Görüşmek üzere hocam.

## EK B: JOHN KENRICK RÖPORTAJ

Metin Bahtiyar: Hiç Türkiye'ye geldiniz mi? Türkiye ile ilgili müzikal anlamda hiç bilginiz var mı?

John Kenrick: Üzgünüm. Türkiye'ye hiç gitmedim. Geleneksel Türk Tiyatrosu hakkında çok az şey biliyorum. Ancak İstanbul'da müzikal tiyatro için bir seyirci kitlesi olduğunu biliyorum.

Metin Bahtiyar: Operet ile müzikal arasında bir çizgi var mı? Varsa bunlar nelerdir?

John Kenrick: Tüm operetler müzikaldir. Fakat tüm müzikaller operet değildir. Operetler genellikle vokal müziğine dayalı romantik komedilerdir. Müzikaller ise mega müzikal, revü, rock opera gibi pek çok alt türe sahiptir.

Metin Bahtiyar: Kitabınızda müzikali sahne, film ya da televizyon yapımı olarak tanımlıyorsunuz. Daha önce hiç tiyatro sahnesinde oynanmayan bir televizyon ürünü müzikal olabilir değil mi?

John Kenrick. Elbette! Rodgers ve Hammerstein, Cinderella' yı Amerikan televizyonu için yazdılar ve 1957'deki ilk çıkışı 80 milyon izleyici tarafından izlendi. Çok büyük bir başarıydı. R&H'in Cinderella' sı 2013'te Broadway'e ulaşmadan önce iki TV prodüksiyonun yanı sıra düzinelerce büyük tur ve uluslararası sahne versiyonu vardı.

Metin Bahtiyar: Sizce "Seven Sisters" adlı oyun Black Crook' tan daha önemli bir konumda mı?

John Kenrick: İlk olarak "Seven Sisters" ortaya çıktı, ancak Black Crook'un yaptığı muhteşem sanatsal ve ticari başarıyı yakalayamadı. Her ikisi de önemlidir. Ancak Black Crook daha önemli bir dönüm noktasıdır.

Metin Bahtiyar: Müzikalin kültürel unsurlara sahip olması hakkında ne düşünüyorsunuz?

John Kenrick: Başka ülkelerde yerel, kültürel unsurlara sahip müzikal muhteşem bir fikirdir. Rodgers ve Hammerstein The King and I' da bazı Thai armonik unsurlarını

kullandılar. Amerikalı izleyicileri bu az bilinen kültüre maruz bıraktılar. Ve Gilbert ve Sullivan' dan Mikado ise bir İngiliz sahtekarlığıydı ama gösteriye otantik bir hava katmak için Japon moda ve kültürünü dikkatle araştırmışlardı.

Metin Bahtiyar: Bir bestecinin kendi eserini sınıflandırırken operet, müzikal gibi tanımlar yapması, bu eserin adlandırılmasında ne kadar etkili? Bu karışıklığı yaratanlar çoğu zaman bestecilerin kendisi değil mi?

John Kenrick: Gilbert ve Sullivan eserlerini “comic opera” olarak adlandırdılar. Hair' in yaratıcıları bunun bir müzikal olmadığı konusunda çok ısrarcı davrandı. Buna “happening” dediler. Bir kuzu buduna tavuk diyebilirsiniz. Ama o hala bir kuzu bududur.

Metin Bahtiyar: Brecht kültürüne ait oyunları müzikal olarak tanımlar mısınız?

John Kenrick: Kesinlikle. Three Penny Opera ve Happy End müzikal olarak benimsendi. Mahagonny'nin operaya daha yakın olduğunu söyleyebilirim. Bu da oyunun neden opera kumpanyaları tarafından oynandığını açıklıyor.

Metin Bahtiyar: Umarım Türkiye ye geldiğinizde yüz yüze konuşma şansı buluruz. Tüm misafirperverliğimle gerçekleşmesini çok isterim.

## EK C: SEYYAL TANER RÖPORTAJ

Metin Bahtiyar: Merhabalar, Seyyal Hanım. Sizinle Tahir ile Zühre müzikalinde birlikte oynamıştık. Ben Metin Bahtiyar.

Seyyal Taner: Merhaba Metin nasılsın?

Metin Bahtiyar: Teşekkür ederim, siz nasılsınız?

Seyyal Taner: Ben de iyiyim. Herkes gibi evdeyiz.

Metin Bahtiyar: Tez konusu dahilinde size “Çırpınış” oyunu hakkında bazı sorular sormak istiyorum müsaitseniz?

Seyyal Taner: Tabi sor.

Metin Bahtiyar: Oyunun ilk film müzikali olduğuna dair bazı gazete haberleri var. Doğru mudur? Yani oyunun içinde hiç konuşma yok tamamen müziklerden mi oluşmakta?

Seyyal Taner: Tabiki. Yani ilkti. O film çok acayip bir filmdi. İlk müzikal filmimizdi ve kimse sahip çıkmadı. Hiç konuşma yoktu tamamen müziklerden oluşuyordu. Rahmetli Melih Kibar bestelemişti.

Metin Bahtiyar: Evet ben de çok araştırdım fakat kaydına erişemedim. Sizde bir kopyası var mı? İzleyebileceğim ya da notaları?

Seyyal Taner: Yok. Maalesef yok. Biz de çok araştırdık fakat bulamadık. Parça parça bazı kayıtlar var. Notaları yok. Bulabileceğini de zannetmiyorum pek. Ama bulursan muhakkak paylaş çok güzel olur.

Metin Bahtiyar. Elimden geleni yapacağım Seyyal Hanım. Çok teşekkür ederim. Rahatsız ettim. İyi günler dilerim.

Seyyal Taner: Rica ederim. Kendine iyi bak.

Metin Bahtiyar: Siz de. Sağ olun.