

Türk opera ve operetlerinin tarihsel gelişimi

Historical development of Turkish operas and operettas

Baran Doğuş Daloğlu¹

¹ Abdullah Mürşide Özünenek Anadolu Lisesi, Ankara, Türkiye.

ÖZ

Bu çalışmanın amacı, Türk opera ve operet geleneğinin Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan uzun tarihsel gelişim sürecini ayrıntılı bir biçimde incelemek ve bu sürecin kültürel, toplumsal ve müziksel boyutlarını kapsamlı bir şekilde ortaya koymaktır. Çalışmada, Osmanlı sarayının Batı müziğiyle ilk tanışma sürecinden başlayarak Muzika-i Hümayun'un kuruluşu, Donizetti Paşa'nın katkıları, opera ve operetin Osmanlı toplumu tarafından yavaş yavaş benimsenmesi, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde sahnelenen temsiller, Cumhuriyet ile ortaya çıkan kurumsallaşma süreci ve Türk Beşleri'nin katkıları ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Böylelikle, opera ve operetin Türk müzik kültürüne nasıl eklemlendiği, aynı zamanda ulusal müzik kimliğinin oluşumuna nasıl kalıcı katkılar sağladığı açık bir biçimde ifade edilmektedir. Araştırma sonucunda elde edilen bulgular, opera ve operetin Osmanlı'dan itibaren yalnızca Batılılaşma sürecinin bir unsuru olmadığını, bunun ötesinde çok kültürlü Osmanlı toplumu ile Cumhuriyet'in modernleşme hedefleri arasında güçlü bir sanatsal köprü işlevi gördüğünü ortaya koymaktadır.

Anahtar kelimeler: Opera, operet ve Türk operası, Türk opereti

ABSTRACT

The aim of this study is to examine in detail the long historical development of the Turkish opera and operetta tradition from the Ottoman Empire to the Republic, comprehensively presenting its cultural, social, and musical dimensions. This study examines in detail the Ottoman court's initial encounter with Western music, the establishment of the Imperial Museum of Music, the contributions of Donizetti Pasha, the gradual adoption of opera and operetta by Ottoman society, performances staged during the Tanzimat and Constitutional periods, the institutionalization process that emerged with the Republic, and the contributions of the Turkish Five. This clearly demonstrates how opera and operetta were integrated into Turkish musical culture and how they made lasting contributions to the formation of a national musical identity. The findings of the study reveal that opera and operetta were not only an element of the Westernization process from the Ottoman period onward but also served as a powerful artistic bridge between the multicultural Ottoman society and the modernization goals of the Republic.

Keywords: Opera, operetta and Turkish opera, Turkish operetta

1. GİRİŞ

Bu çalışma Türk opera ve operetlerinin tarihsel süreç içerisindeki gelişimini incelemeye odaklanmaktadır. Araştırmada söz konusu sanat dallarının ortaya çıkış koşulları, kültürel ve toplumsal bağlamdaki dönüşümleri ile sanat tarihi içerisindeki konumları ele alınmakta; ayrıca bu türlerin gelişim çizgisi, değişen estetik anlayışlar ve dönemin sanatsal politikaları çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Müzik insan topluluklarının ilk dönemlerinde dinsel törenler içinde ortaya çıkmış ve toplumların din dışı meselelere yönelmesiyle birlikte dinsel bağlamdan ayrılarak farklı türler altında varlığını devam ettirmiştir. Toplumlar, ritüellerini yaşadıkları çevrenin koşullarına göre şekillendirmiş, müzik ise bu ritüellerin ayrılmaz bir unsuru olarak varlık göstermiştir. Böylelikle müzik, her toplumda farklı sistem ve formlar halinde gelişmiş, savaşlar, ticaret ve yolculuklar aracılığıyla diğer toplumlarla etkileşim içinde bulunmuştur (İmrik ve Haşhaş, 2020, ss. 196-202). Bu tarihsel gelişim sürecine nitel açıdan bakıldığında, müzik yalnızca toplumsal ve kültürel bir olgu değildir; aynı zamanda duygu ve düşüncelerin anlamlı bir biçimde ifade edilmesini mümkün kılar. Şakalar ve Gürel'e (2023) göre müzik, bireyin estetik algısını geliştiren, duygusal boyutlarıyla insanın kendini ifade etmesine olanak tanıyan özgün bir alandır. Bu bağlamda, sanatsal ve ifade edici nitelik tarihsel süreçte müziğin farklı türler ve biçimler altında gelişmesine zemin hazırlamıştır.

Müzik, insanlık tarihinin farklı dönemlerinde halk müziği, dinî müzik ve sanat müziği gibi çeşitli türlerle ortaya çıkmış; her toplumun kültürel yapısını yansıtan bir ifade alanı olarak gelişmiştir. Bu türlerden biri olan klasik Batı müziği, Orta Çağ'dan başlayarak Rönesans, Barok, Klasik ve Romantik dönemler boyunca estetik anlayışını derinleştirmiş ve senfoni, sonat, konçerto gibi farklı formlar ortaya çıkarmıştır. Klasik Batı müziği içerisinde özel bir yere sahip olan opera ise müzik, edebiyat ve sahne sanatlarını bir araya getiren dramatik yapısıyla öne çıkan bir eser türü olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda, Türk opera ve operetlerinin tarihsel gelişimi ele alınmadan önce müzik türleri, klasik Batı müziği ve bu müzik geleneği içerisinde bir form olarak ortaya çıkan operaya dair ön bilgilere yer verilmesi gerekmektedir (Koçer, 2023, ss. 196-210).

Opera, Batı'ya özgü bir sanat formu olarak Rönesans döneminin etkisiyle İtalya'nın Floransa kentinde ortaya çıkmış ve temelde müzikli drama sanatından evrimleşmiştir. Türün ilk örnekleri, besteci Jacopa Peri ile şair Rinuccini'nin birlikte ürettikleri Daphne ve Euridice operalarıdır. Zamanla opera, diğer Batı ülkelerine yayılmış, bu yayılımın etkisiyle komik opera, ciddi opera, büyük opera ve şarkılı oyun gibi alt türler ortaya çıkmıştır. Fransa'da ise küçük opera anlamına gelen operet türü gelişmiş ve bu yeni tür kısa süre içinde Batı dünyasında temsil edilmeye başlanmıştır (Şahin, 2024, ss. 589-602).

1831'de kurulan Muzika-i Hümayun'un çalışmaları sonucunda opera sanatının icrası da başlamış, I. Abdülmecid Donizetti'den bu sanatın Türk gençlerine öğretilmesini talep etmiştir. 1848'de Bellini'nin La Sonnambula operasından bir perde topluluk tarafından sahnelenmiştir. Bu icrayı izleyen ünlü kemancı Henry Vieuxtemps, performansı sert bir şekilde eleştirmiş, ancak Abdülmecid için seslendirilen marşın icrasını övgüyle değerlendirmiştir (Yöre, 2011, s. 53). 19. yüzyılın ikinci yarısında İtalyan opera topluluklarının İzmir, İstanbul ve Selanik gibi liman kentlerindeki temsilleriyle opera sanatı Osmanlı coğrafyasında daha yaygın biçimde tanınmaya başlamıştır (Say, 2005, s. 59).

Bu çalışma Türk opera ve operetlerinin tarihsel süreç içerisindeki gelişimini, ortaya çıkışından günümüze kadar geçirdiği dönüşümleri incelemektedir. Eserlerin toplumsal, kültürel ve sanatsal bağlamda nasıl şekillendiği, Batı etkisiyle kazandığı nitelikler ve yerel unsurlarla kurduğu etkileşimler ele alınmaktadır.

Bu bağlamda çalışmada problem ve alt problemler aşağıdaki şekilde oluşturulmuştur.

Problem

Türk opera ve operetlerinin tarihsel gelişimi nasıldır?

Alt Problemler

1. Osmanlı döneminde müzik alanında Batılılaşma ve Osmanlı kültürünün opera ile tanışması nasıl olmuştur?
2. Türk müziğinde opera ve operet tarihsel süreçte nasıl şekillenmiştir?

1.1. Araştırmanın Amacı

Çalışmanın temel amacı Türk opera ve operet geleneğinin tarihsel gelişim çizgisini ortaya koymak, bu süreçte yaşanan kültürel etkileşimleri, yenileşme hareketlerinin sanata yansımalarını ve türlerin Türk müziği içindeki konumunu değerlendirmektir. Böylelikle Batılı bir sanat formunun Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan süreçte nasıl benimsendiği ve ulusal sahne sanatları bağlamında ne tür katkılar sağladığı açıklanmak istenmektedir.

1.2. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, Türk müzik tarihi ve tiyatro araştırmalarına katkı sağlayarak alan yazına referans olabilecek bir kaynak niteliği taşımaktadır.

2. YÖNTEM

Bu bölümde çalışmada, kullanılan araştırma türü, verilere ulaşma yolu ve çözümlenmesi açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu çalışma, nitel araştırma türünde gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırmadır (Yıldırım ve Şimşek, 2013).

Çalışmada literatür taraması yoluyla alt problemlerin çözümlerine ulaşılmıştır. Basılı ya da elektronik ortamda ulaşılabilen kaynakların incelenmesi yoluyla alt problemlere göre başlıklar oluşturularak sunulmuştur.

3. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Atak (2007) tarafından gerçekleştirilen bu araştırmada, dünyada ve Türkiye'de çok sesli müzik sanatının tanımları, gelişim süreçleri ve opera sanatının ilerleyişine olan etkileri ele alınmıştır. Operanın tanımı ve tarihsel süreci dönemler halinde incelenerek, bu sanat dalının geçirdiği evreler ortaya konmuştur. Cumhuriyet'in ilanı sonrasında opera sanatının Türkiye'deki gelişimi değerlendirilmiş, bu süreçte Mustafa Kemal Atatürk'ün üstlendiği rol vurgulanmıştır. Özellikle Atatürk'ün siparişi üzerine bestelenen Özsoy Operası'ndan başlayarak onu izleyen diğer opera eserlerine yer verilmiştir. Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında çok sesli müziği tanıtan Türk Beşleri'nin önemi ve müziğe sağladıkları katkılar açıklanmış, ayrıca ikinci ve üçüncü kuşak bestecilerin isimleri aktarılmıştır. Operaları bulunan çağdaş Türk bestecilerinden Ahmed Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Necil Kazım Akses, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün, Sabahattin Kalender, Cengiz Tanç, Okan Demiriş, Çetin Işıközlü ve Selman Ada'nın yaşamları ve sanat alanına kazandırdıkları eserler incelenmiştir. Bu bağlamda, Saygun'un Özsoy, Kerem, Taşbebek, Köroğlu ve Gılgamesh; Rey'in Çelebi; Akses'in Bayönder; Kodallı'nın Van Gogh ve Gılgamesh; Tüzün'ün Midas'ın Kulakları; Kalender'in Deli Dumrul ve Nasrettin Hoca; Tanç'ın Deli Dumrul; Demiriş'in IV. Murat, Karyağdı Hatun ve Yusuf ile Züleyha; Işıközlü'nün Ağrı Dağı Efsanesi/Gülbahar, Dudaktan Kalbe ve İnanna; Ada'nın ise Ali Baba ve Kırk Haramiler ile Aşk-ı Memnu operalarının librettoları ayrıntılı biçimde değerlendirilmiş ve çalışma, kısa bir genel değerlendirme ile tamamlanmıştır.

Gülmez ve Apaydın (2024) tarafından yapılan bu çalışmanın temel amacı, Türk operet tarihinin önemli isimlerinden biri olan Muhlis Sabahattin Ezgi'nin yaşamı ve sanatsal üretimlerini tanıtmak, onun yazıp bestelediği Ayşe Opereti'nin müziksel niteliklerini çözümlmek ve söz konusu eserin Türk operet literatüründeki yerini ortaya koymaktır. Örnek olay deseniyle kurgulanan bu betimsel araştırmada, veriler literatür incelemesi yoluyla elde edilmiştir. Bu kapsamda ilgili tezler, makaleler, kitaplar, kütüphane arşivleri, görsel-işitsel materyaller ve kişisel arşivler incelenmiş, ulaşılan belgelerden hareketle bulgular derlenmiştir. Araştırma sonucunda, Muhlis Sabahattin Ezgi'nin Türk müziği makam ve usullerini Batı müziği teknikleriyle birleştirerek eser üreten önemli bir besteci olduğu; Cumhuriyet döneminde gelişen operetler içerisinde Ayşe Opereti'nin, Türk müziğinden beslenerek ortaya konmuş ilk örneklerden biri olduğu belirlenmiştir. Ayrıca bu eserin hem makamsal hem de tonal özellikler taşıdığı ve halk tarafından geniş ilgi görerek popülerlik kazandığı ortaya konmuştur.

Sevinç Çetin (2012), İstanbul'un Türk operasının gelişimindeki merkezi rolünü vurgulamaktadır. Çalışmada sanat, insan yaşamına anlam kazandıran ve onun kendini aşmasını sağlayan bir değer alanı olarak tanımlanmıştır. Şiir, resim, tiyatro, sinema, bale ve özellikle opera, sanatların zirvesi olarak değerlendirilmiştir.

Araştırmaya göre İstanbul'da opera ve gösteri sanatlarıyla tanışma 19. yüzyıl ortalarına, özellikle 1844–1854 yılları arasına denk gelir. Bu dönemde birçok yabancı topluluk İstanbul'a gelerek İl travatore, Linda di chamonix, İl Barbieerredi, Silviglia gibi önemli eserleri sahnelemiş, Avrupa'daki gelişmelere paralel biçimde İstanbul'da da düzenli opera temsilleri verilmiştir. Böylece İstanbul, sadece iki kıtayı değil, aynı zamanda kültürel ve sanatsal akımları da birleştiren bir merkez haline gelmiştir.

Şahin (2024) tarafından gerçekleştirilmiş olan araştırmada Türkçe opera geleneği, Cumhuriyet'in ilanından önceki dönem ile sonrasını kapsayacak biçimde incelenmiştir. Araştırmada, Türkiye'de operanın tarihsel gelişimi ve kurumsal bir yapıya kavuşması süreci ele alınmış; aynı zamanda Türkçe kaleme alınmış operaların listesi hazırlanmış ve bu eserlerin 2010-2022 yılları arasında Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü bünyesinde sahnelenme oranları değerlendirilmiştir. İlk Türkçe opera örneği olarak kabul edilen Arif'in Hilesi adlı eserden günümüze kadar ulaşan tüm operalar tablolaştırılarak sunulmuştur. İnceleme sonucunda, ulaşılan 100 eserden 43'ünün henüz sahnelenmediği, 1'inin tamamlanmadığı ve 1'inin de nota kayıtlarının kaybolduğu ortaya konmuştur. Türkçe eserler arasında iki çocuk operasının da bulunduğu görülmektedir. Ayrıca, 2010-2022 yılları arasında Genel Müdürlük bünyesindeki kurumlarda sahnelenen toplam 213 opera içerisinde 62'sinin Türkçe opera olduğu tespit edilmiştir.

4. BULGULAR

Araştırma kapsamında literatürde yer alan Türk opera ve operetleri incelenmiş ve aşağıda alt problemlerin sırasına göre başlıklar halinde sunulmuştur.

4.1. Osmanlı Döneminde Müzik Alanında Batılılaşma ve Osmanlı Kültürünün Opera ile Tanışması

Osmanlı Devleti sahip olduğu geniş coğrafi alan ve çok kültürlü nüfus yapısı nedeniyle kozmopolit bir karakter taşımış, bu durum müzik anlayışına da yansımıştır. Orta Asya kökenli Türk müzik geleneği, Orta ve Yakın Doğu ile kurulan ilişkilerin etkisiyle makamsal müziğin izlerini bünyesinde barındırmıştır. Seyit Yöre'nin (2008, s. 414) değerlendirmesine göre Osmanlı dönemi müzik türleri, günümüzde Türk Sanat Müziği olarak adlandırılan dinî ve din dışı ince musiki, Mehter adıyla bilinen askerî müzik, Türk Halk Müziği olarak tanımlanan âşık geleneği ve 19. yüzyıldan itibaren kurumsallaşan Batı müziği şeklinde sınıflandırılabilir.

Müzikle ilgilenenlerin çoğunlukla din adamları ve tekke mensupları olduğu Osmanlı toplumunda, özellikle Mevlevihaneler müzisyenlerin yetişmesinde büyük önem taşımıştır. Mevleviliğin yanı sıra Gülşenilik, Rifailik, Kadirilik, Halvetilik ve Bektaşilik gibi birçok tarikatla benzer repertuvarların icra edilmesi yaygındır. Mehter müziği askerî işlevinin yanında, açık hava toplulukları aracılığıyla ortak bir müzik kültürünün gelişmesine de katkıda bulunmuştur (Ayas, 2018, s. 29).

Osmanlılar Batı kültüründen etkilenmiş, aynı şekilde Batı da Osmanlı'dan esinlenmiştir. Haçlı Seferlerinden itibaren Avrupalıların Doğu'ya olan ilgisi artmış, Turquerie adı verilen sahne eserleri bestelenmiştir. 1683'teki II. Viyana Kuşatması sonrasında bile mehter müziği Avrupa bestecilerini etkilemiş, Mozart, Haendel, Rossini ve Vivaldi gibi sanatçılar eserlerinde Türk temalarını işlemiştir (Kaysı, 2009, s. 19).

Bir arada yaşayan farklı topluluklar, zaman içinde doğrudan ya da dolaylı kültürleşme süreçlerine dâhil olmuştur. Osmanlı Devleti, Avrupa düzeyinde bir konum elde etmeyi hedeflemiş ve bu doğrultuda Batılılaşma olarak adlandırılan kültürel dönüşüm yolunu benimsemiştir. Bu dönüşümün en belirgin etkileri müzik ve opera alanında gözlemlenmiştir. Yöre'ye (2011, s. 53) göre opera ile ilişkili kültürel etkileşimler dolaylı biçimde 17. yüzyılda başlamıştır. Avrupa'ya dair bilgilerin aktarıldığı temel kaynaklardan biri sefaretnamelerdir. Opera kavramının Osmanlı literatürüne doğrudan girişi, Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin 1720 tarihli Paris Sefaretnamesi ile gerçekleşmiş, ardından Mustafa Hattı 1748 tarihli Viyana Sefaretnamesinde opera terimini kullanmıştır. III. Selim'in 1797 yılında Topkapı Sarayı'nda bir Batı operası izlediği ve bu eserin bir Osmanlı sultanı tarafından sahnede görülen ilk opera olduğu belirtilmektedir.

1826'da II. Mahmut'un Yeniçeri Ocağı'nı kaldırmasıyla Asakir-i Mansure-i Muhammediye kurulmuş, böylece mehterhane etkinliği sona ermiştir. Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği ve Orta Asya şamanik geleneklerini bir arada barındıran mehterin yerini Batı tarzı Muzika-i Hümayun almıştır. Giuseppe Donizetti topluluğun başına getirilmiş, 1846'da yaylı çalgıların eklenmesiyle Batılı bir orkestra yapısı oluşmaya başlamıştır. Muzika-i Hümayun, Enderun musiki teşkilatının bir devamı niteliğinde olup Osmanlı'da kurulan ilk resmi bando ve konservatuvar olma özelliğini taşır (Yöre, 2008, s. 415).

II. Mahmut, sarayda geleneksel müziğin yaşatılmasını desteklemiş ve devrin önde gelen bestecilerini koruması altına almıştır. Dede Efendi bu dönemde en önemli eserlerini üretmiştir. Donizetti Paşa ise pek çok geleneksel eseri armonik ve polifonik biçimde düzenlemiştir. Emre Aracı (2020, ss. 80-82), Dede Efendi'nin inzivaya çekilme nedenlerinden birinin bu değişim olabileceğini belirtir. Fransız dergisi Le Menestrel'de "*İstanbul'da geleneksel Türk müziği acı içinde öldü*" ifadesi yer almış, bunun ardından Dede Efendi Hacca gitmek için izin talep etmiş ve 1845'te Mekke'de kolera nedeniyle hayatını kaybetmiştir.

Osmanlı topraklarında operet temsil geleneğinin oluşumuna XIX. yüzyılda görülen opera temsilleri zemin hazırlamıştır. Batılılaşma ve yenileşme ideolojileri doğrultusunda Batı ülkeleriyle kurulan diplomatik ve kültürel ilişkiler, seferatnameler aracılığıyla Osmanlı toplumunu opera ile tanıştırmıştır. III. Selim döneminde yabancı opera topluluklarının saray çevresinde temsiller vermesiyle başlayan bu süreç, II. Mahmud'un da aynı ideolojiyi sürdürmesiyle ivme kazanmış, Batı'ya ait sistemler Osmanlı kültürüne dâhil edilmiştir. Müzik, bu dönüşümden payını almış, sarayda Batı çalgıları kullanılmaya başlanmış ve Batılı formlar Türk müziği içerisinde yer edinmiştir (Karadoğan ve Erbay, 2024, ss. 1185-1228).

Donizetti Paşa'nın çabalarıyla Muzika-i Hümayun repertuarı zenginleşmiş, önce İtalya'dan getirilen marşlar icra edilmiş, sonrasında yeni besteler yapılmıştır. 1918'e gelindiğinde topluluk Avrupa turnesinde konser verebilecek düzeye ulaşmıştır. Donizetti'nin II. Mahmut için bestelediği Mahmudiye Marşı 11 yıl, Birinci Abdülmecid için bestelediği Mecidiye Marşı ise 22 yıl boyunca devlet marşı olarak çalınmıştır (Yöre, 2008, s. 427). *Mahmudiye Marşı* Türk müziğinde ilk çok sesli eser olarak kabul edilmekte ve onu izleyen eserler çağdaş çok sesli Türk müziğinin başlangıcını oluşturmaktadır (Uçan, 2005, s. 83).

Giuseppe Donizetti, Batı müziği teorisini öğrencilerine aktarabilmek için Hamparsum nota sistemini öğrenmiş ve iki sistemin karşılaştırmasını içeren bir çizelge hazırlamıştır. Böylece Türk müziğini kavramış ve Avrupa notasyonunu daha etkili öğretmiştir. Derslerinde Milano Konservatuvarı profesörlerinden Bonifazio Asioli'nin metodundan yararlanmış, ayrıca Ahmet Fethi Paşa'nın yazışmaları aracılığıyla İtalya'dan bando enstrümanları getirtmiştir (Aracı, 2020, ss. 82-83).

Osmanlı ile Avrupa devletleri arasındaki kültürel etkileşim müzik alanında da kendini göstermiştir. Fransa Kralı I. François'nın 16. yüzyılda bir oda müziği topluluğunu Osmanlı sarayına göndermesi, Batı müziğiyle ilk temasın zeminini hazırlayan önemli bir gelişme olarak kaydedilmektedir. Bu tür kültürel ilişkiler Batı müziğinin Osmanlı topraklarında tanınması için bir başlangıç noktası oluşturmuştur (Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 295).

İmparatorluk döneminde opera kavramının Osmanlı literatürüne girişi, elçilerin Paris ve Viyana gibi sanat bakımından öne çıkan şehirlerde katıldıkları saray davetlerinde izledikleri müzikli sahne eserleriyle başlamıştır. Bu elçiler İstanbul'a döndüklerinde padişaha sundukları sefaretnamelerde opera veya opera terimlerini ilk kez kullanmışlardır. Türk toplumunun Batı operasıyla teması, operanın Avrupa sahnelerinde yükselişe geçtiği dönemle aynı zamana denk gelmiştir. İstanbul'da bir bale pantomiminin ve müzikli bir oyunun sergilenmesi, bu etkileşimin ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir (Altar, 2001, s. 186).

Batı mitolojisine dayalı sahne eserlerinin Osmanlı'da sahnelenmesi, Batı'ya dönük reform hareketlerinde görev alan kişiler aracılığıyla mümkün olmuştur. III. Selim, II. Mahmut ve Abdülmecid gibi padişahlar, Avrupa müziği ve sahne sanatlarının Osmanlı toplumuna tanıtılmasında öncü bir rol üstlenmişlerdir. Belgeler, Batı müziği dinleyen ve opera seyreden ilk padişahın III. Selim olduğunu göstermektedir. Saray sır kâtibinin tuttuğu günlüklerde, 1797'de Topkapı Sarayı'nda yabancı bir opera topluluğunun sahnelediği temsili dikkatle izlediği belirtilmektedir. Böylelikle Osmanlı toplumunun Batı müziği ve opera ile tanışması bu döneme rastlamıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda yazılan sefaretnamelerde de opera kavramına atıflar devam etmiştir. İstanbul'da inşa edilen tiyatro binaları sayesinde çok sayıda opera temsili düzenlenmiş, özellikle İtalyan opera geleneği örnek alınmıştır. Bu durum 18. yüzyıl başlarında Osmanlı'nın her alanda Avrupa uygarlığını model alarak modernleşme çabasına girdiğini göstermektedir (Gönen, 2008, s. 22).

Batı'ya yönelik ekonomik ve kültürel ilginin zaman zaman sağlam temellere dayanmamasına rağmen, müzik ve sahne sanatları gibi öznel alanlarda uygulamaların Osmanlı'da başarılı şekilde sürdürülebildiği görülmektedir. 1675'te İstanbul'a gelen bir Venedik topluluğunun gösterisinin ardından, Fransız sefiri Marquis de Nointel'in Paris'e gönderdiği raporda "*Bu insanlar da operaya ilgi göstermeye başladı*" ve alaycı bir dille "*Türkiye'de opera oynandığına inanmak güç*" ifadelerine yer vermesi bu ilginin Avrupa'da nasıl algılandığını göstermektedir. Saray elçilerinin uzun uzun anlattıkları opera temsilleri, Osmanlı sarayında bu sanata karşı ilginin uyanmasına neden olmuştur. Sarayda ilk müzikli oyunun III. Murat döneminde sergilendiği bilinmektedir (Ertekin, 2007, s. 41).

Say'a (2006, s. 509) göre Lale Devri olarak adlandırılan barış ve eğlence dönemi, Osmanlı ile Avrupa arasında kültürel ilişkilerin kurumsallaştığı bir süreçtir ve bu dönemde opera alanında özel girişimler de gerçekleşmiştir. Ünlü Osmanlı operet bestecisi Dikran Çuhacıyan 1860-1864 yılları arasında Milano'da piyano ve armoni eğitimi almış, hafif opera türünü incelemiştir. 1874'te sahnelenen "*Arif'in Hilesi*" adlı eseri bu çalışmaların ilk ürünüdür.

4.2. Türk Müziğinde Opera ve Operet

Yöre'nin (2011, s. 53-69) "*Kültürleşmenin Bir Parçası Olarak Osmanlı'da Operanın Görünümü*" başlıklı çalışmasında, Osmanlı topraklarında yaşayan farklı toplumsal sınıfların ve elit tabakanın kültürel dinamiklerine operanın hangi dönemde ve hangi yollarla dahil olduğu tarihsel bir perspektifle ele alınmaktadır. Yöre'ye göre opera Osmanlı kültürüne ilk olarak sefaretnameler ve Batılı devletlerle yürütülen diplomatik temaslar aracılığıyla kavramsal düzeyde girmiştir. Ardından Nizam-ı Cedid hareketi kapsamında kurulan askerî bando ve Batı çalgılarının kullanılmaya başlanması ile operanın etkisi uygulamalı boyutta da hissedilmeye başlamıştır. Bu süreç Müzik-ı Hümayun'un kurulmasıyla birlikte Batı müzik eğitimi yöntemlerinin benimsenmesini, Batı notasının kullanımını ve Türk müziği öğelerine Batı müziği unsurlarının eklenmesiyle bir sentezin doğmasını sağlamıştır.

Türk müziği çalgıları ile Batı enstrümanlarının bir arada icra edilmesi sonucunda Fasl-ı Cedid adı verilen yeni bir fasıl türü ortaya çıkmıştır. Bu gelişmenin devamında, Müzik-ı Hümayun'un başındaki Donizetti Paşa'nın, I. Abdülmecid'in annesi için bestelediği, Alman lied veya aria türlerine yakın özellikler taşıyan *Şark-ı Cedid* örnekleri, Osmanlı'da operadan esinlenen kültürleşme ürünleri arasında yer almıştır. Nitekim Türk ve Batı müziğinin yan yana varlık göstermesi, Osmanlı'daki diğer Batılı sistemlerin adaptasyonu gibi, III. Selim döneminde başlamıştır (Ertekin, 2007, s. 41).

Opera ile ilgili kültürel etkileşimin en dikkat çekici örneklerinden biri de Osmanlı'nın ilk librettosunun yazılmasıdır. Hayrullah Efendi tarafından kaleme alınan "*Gülşen ile İbrahim'in Hikayesi*" adlı eser, geleneksel gazel formunu içeren ve bu gazellerin icrasını aria veya reçitatif olarak notaya alan ilk Osmanlı librettosu olması bakımından önem taşımaktadır. Bu durum, 19. yüzyılın başlarında Osmanlı'da hem kültürel etkileşimin hem de kültürel dönüşümün örneklerinden biri olarak görülmektedir (Gönen, 2008, s. 22).

Osmanlı'da tiyatro ve opera izlenebilecek mekânların seyircileri arasında çoğunlukla levantenler ve saray çevresinden kişiler yer almış, bu durum operanın uzun süre aristokrat bir eğlence biçimi olarak kaldığını göstermiştir. Buna karşılık müzikli oyunlar halkın ilgisini çekmiş ve bu türün yaygınlaşmasıyla Ermeni sanatçılardan oluşan özel operet topluluklarının yanı sıra Türk sanatçılardan oluşan gruplar da sahne almaya başlamıştır. Bu gelişmelerin sonucunda Osmanlı veya Türk opereti adıyla anılan bir tür şekillenmiştir. Ermeni asıllı tiyatro işletmecisi Güllü Agop'un çabalarıyla Türkçe opera, operet ve tiyatro sahnelenmesinin önü açılmış ve bu alan giderek yaygınlaşmıştır. Ayrıca saray dışında kalan, halkın uğrak noktası olan kahvehanelerde kanto ve tango gibi sahne türleri de kendine alan bulmuş ve gelişim göstermiştir (Yöre, 2011, ss. 53-69).

İlk Türk Operetleri

Türk tiyatrosunun operetle tanışması Tanzimat dönemine denk gelir. Bu dönemde yabancı opera ve tiyatro topluluklarının Osmanlı topraklarında düzenli temsiller sunmaları, Türk opereti kavramının oluşum ve gelişimine en büyük katkıyı sağlamıştır. Abdülmecid döneminde İstanbul'un yabancı sanat topluluklarına ev sahipliği yapması bu süreci daha da pekiştirmiştir. Ardından opera ve operet temsilleri Beyoğlu'nda düzenli aralıklarla sahnelenmiş, operetlerin saray dışında da sahnelenmesi bu türün halk tarafından da ilgi görmesine yol açmıştır. Galatasaray'da 1839 yılının sonlarında Venedikli Giustiniani tarafından inşa ettirilen Fransız Tiyatrosu bu alandaki ilk yapılardan biridir. Beyoğlu Bosko Tiyatrosu'nun Osmanlı vatandaşı Mihail Naum'a devredilmesiyle ülkeye çeşitli İtalyan topluluklar davet edilmiş ve 1870'e kadar süren bu etkinliklerle Batı sahne sanatları geniş kitlelere tanıtılmıştır (Türkmenoğlu ve Laçın, 2021, ss. 313-333).

Türk opereti dönemini başlatan ilk eser Dikran Çuhacıyan'ın bestesi olan "*Arif'in Hilesi*" olarak bilinmektedir. Bu eserde armoni ve düzenleme görece basit tutulmuş, ezgi ön plana çıkarılmıştır. Amaç, dönemin halkını alışık olduğu melodiler aracılığıyla çok sesliliğe alıştırmaktır. Çuhacıyan, Türk müziğine özgü melodik yapıyı Batı tekniğiyle sentezlemiş ve bu yaklaşımı bestecilik anlayışına yansıtmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında hem Çuhacıyan hem de onu izleyen besteciler bu dönemi eserleriyle kalıcı bir devreye dönüştürmüştür (Yöre, 2011, ss. 53-69).

Yerli operet geleneğinin ikinci önemli ismi Kemani Haydar Bey olmuştur. "*Pembe Kız ve Çengi*" operetleri ile tanınan besteci eserlerini tek sesli olarak bestelemiş, çok sesli düzenlemeler piyanist Macar Tefvik Bey tarafından yapılmıştır. Pembe Kız opereti hem bestecisi hem de metin yazarlarının Türk olmasıyla bir ilk teşkil etmektedir. Osman Nuri Bey ve Muslihiddin Bey eserin metin yazarlarıdır. Bunun yanında Ahmet Mithat Efendi'nin metnini kaleme aldığı ve Hristaki Kiryazis tarafından bestelenen Zeybekler, bir Türk yazar tarafından yazılmış ilk operet olma özelliğini taşır. İlk Türk operetlerinin çoğu Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. Ancak İstibdat dönemi sansürleri nedeniyle operetler yaklaşık on yıl boyunca duraklama sürecine girmiştir (Eskitaş, 2018, ss. 82-100).

Meşrutiyet döneminde operete olan ilgi devam etmiş, ancak bu dönem fikir ayrılıklarını da beraberinde getirmiştir. Bir kesim geleneksel müzik mirasını tümüyle reddederek Batı'ya yönelmiş, bir kesim ise geleneğe bağlı kalarak Batı etkisine karşı çıkmıştır. Üçüncü bir grup ise geleneği korurken Batı'nın olumlu yönlerini sentezleyerek yeni bir sanat anlayışı geliştirmeyi hedeflemiştir (Türkmenoğlu ve Laçın, 2021, ss. 313-333).

Dikran Çuhacıyan'ın ardından Kaptanzade Ali Rıza ve Muhlis Sabahaddin Ezgi gibi besteciler ortaya çıkarak daha modern bir Türk operet anlayışı geliştirmiştir. Bu isimler aynı zamanda İstanbul Operet Heyeti'nde görev almış hem çalgılarıyla operetlere eşlik etmiş hem de geleneksel Türk sanat müziği icra etmişlerdir (Gönen, 2008, s. 25).

Cumhuriyet'in ilanından sonraki ilk yıllarda operet çalışmaları oldukça yoğunlaşmış, Muhlis Sabahaddin Ezgi bu dönemde Operet Kralı olarak anılacak kadar ön plana çıkmıştır. Ezgi, eserlerinde özellikle müziğin dramatik anlatım gücünü önemsemiş; ezgi, ritim ve armoni unsurları arasında bağ kurarak dramatik etkileri güçlendirmiştir. Bestelerinde Batı müziği tekniklerini Türk müziği geleneği ile harmanlayarak ortaya koymuş, bu sentezi Türk müziği kültürüne zarar vermeden uygulamıştır (Türkmenoğlu ve Laçın, 2021, ss. 313-333).

Cumhuriyet döneminde 1931 yılına kadar operet toplulukları kısa süreli sahne etkinlikleri yürütmüş, Darülbeyazıt'ta ilk operetin sahnelenmesi bu dönemin dönüm noktası olmuştur. Bu yıllarda ağırlıklı olarak Batı operetlerinin sahnelendiği görülmekte, toplulukların seçkin oyunculardan oluşması dikkat çekmektedir. Dönemin önemli toplulukları arasında Cumhuriyet Opereti, Sabık Hale Sanatkarları Opereti, Türk Opereti, Şark Operet Sahnesi, Şehir Opereti, Halk Opereti, Süreyya Opereti ve Sahir Opereti gibi oluşumlar yer almaktadır (Yöre, 2011, ss. 53-69).

Sahir Opereti

1921 yılında Cemal Sahir, Ertuğrul Sineması'nı kiralarak Sahir Opereti adıyla kendi topluluğunu kurmuştur. Bu topluluk dönemin önemli yapıtlarından Kontes Mariça ve Kalman'ın Çardaş Fürstin operetlerini başarıyla sahnelemiş ve büyük ilgi toplamıştır. Cemal Sahir, aynı yıl operet çalışmalarını sürdürürken Ankara Opereti ile birleşme kararı alarak faaliyetlerini birleştirmiştir (Eskitaş, 2018, ss. 82-100).

Süreyya Opereti

1928 yılında en düzenli faaliyet gösteren topluluklardan biri olan Süreyya Opereti temsillerini Süreyya Sineması'nda sahnelemiştir. Süreyya Paşa'nın maddi desteğiyle kurulan topluluk, dönemin önde gelen sanatçılarından Şevkiye May, Reşit Gürzap, Semiha Berksoy, Muhlis S. Ezgi, Celal Sururi, Lütfullah Sururi ve Toto Karaca gibi isimleri bünyesinde barındırmıştır. Topluluk repertuvarında ağırlıklı olarak Muhlis Sabahattin'in operetleri yer almış ve bu yönüyle dönemin müzikal sahne sanatlarına yön veren bir merkez konumuna gelmiştir. Süreyya Opereti, Darülbeyazıt'ın kuruluş sürecine de katkıda bulunmuş; halkın belleğinde yerli operetleri öne çıkarmak amacıyla önemli çalışmalar yürütmüştür. 1935 yılının sonunda isim değişikliğine gidilerek Halk Opereti adını alan topluluk, aynı yıl faaliyetlerine bu isimle devam etmiştir (Türkmenoğlu ve Laçın, 2021, ss. 313-333).

Halk Opereti

Tiyatro literatüründe Halk Opereti çoğunlukla Süreyya Opereti'nin devamı olarak değerlendirilir. Topluluğun kurucusu Lütfullah Sururi, ekonomik zorluklar nedeniyle sıkıntılı bir döneme girmiş ve bu süreçte topluluk kısa bir süreliğine isim değişikliğine gitmiştir. Bu dönemde hazırlanan afişlerde Yeni Halk Opereti adının kullanıldığı görülmektedir. Halk Opereti 1953 yılına kadar faaliyetlerini sürdürerek Türk sahne sanatlarında önemli bir yer edinmiştir (Eskitaş, 2018, ss. 82-100).

Türkiye'deki operet topluluklarının genel yapısı incelendiğinde, büyük çoğunluğunun özel girişimlere dayandığı görülmektedir. Dönemin başlıca sanatçı kadroları genellikle sabit kalmış, yalnızca toplulukların isimlerinde değişiklikler yaşanmıştır. Operet topluluklarının dağılma nedenleri arasında ise ideolojik farklılıklar ve ekonomik yetersizlikler öne çıkmaktadır (Türkmenoğlu ve Laçın, 2021, ss. 313-333).

İlk Türk Operaları

1870'li yıllardan itibaren alaturka müzik öğeleri barındıran ilk Türkçe operetler sahnelenmeye başlamıştır. Dikran Çuhacıyan ve Alexandre Alboretto tarafından sahneye konulan Arif'in Hilesi, Türkçe yazılmış ilk komik opera olma niteliğini taşımaktadır. Bu eser, 9 Aralık 1872 tarihinde Osmanlı Tiyatrosu'nda ilk kez seyirci karşısına çıkarılmıştır. Namık Kemal ve arkadaşlarının yayımladığı İbret gazetesinde, söz konusu temsil için kaleme alınan Osmanlı Tiyatrosu başlıklı yazının Refik Ahmet Sevengil tarafından özetlenen kısmı şu şekildedir:

"Arif Ağa'nın Hilesi operasını izledik; uzun süredir Osmanlı dilinde bir opera sahnelenmesi arzu edilmekteydi. Bu, büyük emek ve zaman isteyen bir iş olduğundan imkânsız görülüyordu. Ancak gerçekleşti; izledik ve beğendik. Bu eser dilimizde kaleme alınmış ilk operadır; düzeni başarılı, müziği kusursuzdur. Türkçe de müzikli eserler için oldukça elverişlidir. Bestesi, güftesine uygun şekilde ortaya konmuştur. Osmanlı Tiyatrosu'nun kurucusu Güllü Agop Efendi ile eserin söz yazarı ve bestekârları Alberto ve Dikran Çuhacıyan'ın gayretlerini, ayrıca icracı sanatçıların ustalıklarını tebrik ederiz" (Alimdar, 2016, s. 58).

Namık Kemal'in, 1872'de sahnelenen Arif Ağa'nın Hilesi için ilk Türkçe opera nitelemesini kullanması, Türk opera tarihine yönelik kayda değer bir belirlemedir. Bununla birlikte, Osmanlı dilinde opera üretilmesi fikrinin dönemin kültür ve sanat çevrelerinde tartışıldığını da ima etmiştir. Bu durum, opera sanatının 19. yüzyılda Osmanlı kültürel ortamında tanınmış ve bilinir hâle gelmiş olduğuna işaret etmektedir (Hızarcı, 2015, s. 19).

Cumhuriyet'in 29 Ekim 1923'te ilan edilmesiyle birlikte, sanat yaşamı da diğer alanlarda olduğu gibi sistematik bir düzene kavuşturulmuştur. Osmanlı'dan miras kalan Darü'l Elhan, Darü'l Bedayi, Muzika-i Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mektebi yeniden yapılandırılarak farklı adlarla faaliyetlerini sürdürmüştür. 1924'te Ankara'da Musiki Muallim Mektebi açılmış, 1925'te halk müziği derlemeleri başlatılmış ve kısa sürede müzik, opera, bale ve tiyatro için sanatçı yetiştirme çalışmalarına hız verilmiştir. Mustafa Kemal Atatürk ve Cumhuriyet'in öncü kadroları, kısa bir zaman dilimi içerisinde sanat kurumlarını teşkilatlandırmayı başarmış, bu kurumlar aracılığıyla da yeni sanatçılar yetiştirilmiştir. Bununla birlikte, bu gelişmelerin kökeninde Tanzimat'tan itibaren biriken toplumsal ve kültürel yenilikçi hareketlerin etkisi bulunmaktadır. Nitekim Namık Kemal'in 1872 yılında sahnelenen Arif Ağa'nın Hilesi için İbret gazetesinde kaleme aldığı değerlendirme, bu dönüşümün erken işaretlerinden biri olarak kabul edilebilir (Tan, 2001, s. 1).

Atatürk'ün yönlendirmesiyle yetişen ve sonradan Türk Beşleri adıyla anılan besteciler, ilk ulusal opera örneklerini vererek Ankara'daki halkevlerinde sahneye taşımışlardır. Bu temsil ulusal operanın başlangıç noktası sayılmıştır. Türk Beşleri'nin 1934 yılından itibaren eser üretmeye başlamasının ardından en kayda değer gelişme, 1936'da Musiki Muallim Mektebi'nin Konservatuvar'a dönüştürülmesi olmuştur. Kurumun ilk mezunlarını verdiği 1941-1942 döneminde Tatbikat Sahnesi'nde opera temsilleri başlatılmıştır (Hızarcı, 2015, s. 23).

Konservatuvarın şan ve bale bölümleri opera ve bale için, müzik bölümleri ise orkestra için sanatçı yetiştirmeye başlamıştır. Ancak bu mezunlar sahneye çıkana kadar Ankara'daki gösterilerde Müzik Öğretmen Okulu, Gazi Eğitim Enstitüsü, Kız Lisesi ve İsmet Paşa Kız Enstitüsü'nün öğretmen ve öğrencilerinden yararlanılmıştır. Tiyatro, opera ve bale altyapısı hazırlanırken yeni eserlerin yazılması ve bestelenmesi gündeme gelmiş, Atatürk bu sürece doğrudan müdahil olmuştur. Cumhuriyet dönemi sanat anlayışının temelleri, Türk tarihi ve halk kültüründen beslenmiş, Atatürk bu doğrultuda kimi oyunların konularını bizzat belirlemiş, metinlerini inceleyip düzeltmiş ve sahnelenişlerini takip etmiştir (Şahin, 2024, ss. 589-602).

Atatürk, Faruk Nafiz Çamlıbel'e Akın, Öz-Yurt ve Kahraman üçlemesini yazdırmış, özellikle Akın'ın yazım sürecini denetleyerek eserin sonunu değiştirmiştir. Behçet Kemal'in 1932'de sahnelenen Çoban adlı oyununun ardından tiyatroyu *"bir memleketin kültür seviyesinin aynası"* olarak tanımlamıştır. Ayrıca Münir Hayri Egeli'nin Bay Önder, Bir Ülkü Yolu ve Taş Bebek adlı eserlerini dramaturjik bir titizlikle gözden geçirmiş ve üzerinde değişiklikler yapmıştır. Abdülhak Hamit Tarhan'ın 1935 tarihli Hakan oyununu da okumuş, bazı bölümlerini işaretlemiştir. Bay Önder'in bestelenmesini Necil Kâzım Akses'e, Taş Bebek'in operaya uyarlanmasını ise Ahmet Adnan Saygun'a vermiştir. Bunun yanı sıra Özsoy Operası'nın librettosunu hazırlaması için Münir Hayri Egeli'yi görevlendirmiş, operanın konusunu da kendisi belirlemiştir. Türk-İran mitolojilerinden esinlenen

ve iki ülke arasındaki dostluğu vurgulayan Özsoy, Ahmet Adnan Saygun tarafından bestelenmiş ve 1934 Haziran'ında İran Şahı Rıza Pehlevi'nin Ankara ziyareti sırasında Halkevi sahnesinde sunulmuştur (Tan, 2001, s. 1).

İlk Libretto

19. yüzyılda İstanbul'da sahne alan İtalyan opera toplulukları, Türk aydınları üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Abdülhak Hamit'in babası Hayrullah Efendi de bu dönemde Bosko Tiyatrosu'nda izlediği opera temsillerinden ilham almış ve bir libretto kaleme alma girişiminde bulunmuştur. Tam yazım tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte bu eserin 1844 yılından önce yazıldığı düşünülmektedir. Osmanlı kültür ve tarihine büyük önem veren Hayrullah Efendi'nin libretto konusunu tarihsel bir olaydan esinlenerek kurguladığı kabul edilmektedir. "*İbrahim Gülşeni ile İbrahim Paşa'nın Öyküsü*" başlığını taşıyan bu eser (Altar, 2001, s. 195), opera sanatında dramatik bir dönüm noktası olarak görülmemekle birlikte bir Türk yazar tarafından yazılmış ilk libretto olması bakımından kültürel açıdan büyük değer taşımaktadır (Yöre, 2011, ss. 53-69).

Genel Olarak Türk Operetlerinin Konuları

Türk operetlerinde konu seçimleri genellikle günlük yaşamdan alınır ve sade, anlaşılır bir yapıya sahiptir. Seyircinin ilgisini çeken bu eserlerde kimi zaman güldürü unsuru taşıyan diyaloglara kimi zaman da heyecan uyandıran aşk maceralarına yer verilir. Temsilin yapıldığı mekânın toplumsal ve kültürel düzeyi göz önünde bulundurularak sahnelenen oyuna uygun biçimde şarkı ve dans türlerinde değişiklikler yapılır. Böylece işlenen tema izleyici nezdinde daha etkili bir biçimde pekiştirilir (Türkmenoğlu ve Laçın, 2021, ss. 313-333).

Operetlerde hikâye örgüsü genellikle iç içe geçmiştir ve olaylar kimi zaman gerçeküstü diyaloglarla hızlı bir şekilde ilerler. Anlatının arasında romantik ya da mizahi etki yaratan şarkılar yer alır ve genellikle mutlu sonla biten öyküler tercih edilir. Günlük hayattan seçilen karakterler ve konular, operet türünün opera türüne göre daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasını sağlamıştır. Bu durumun müzikal nedenleri de bulunmaktadır. Operetlerde müzikal parçalar (aryalar, reçitatifler ve korolar) arasında şarkısız ya da hafif çalgılı diyaloglara yer verilmesi, seyirciyi hem dinlendirmiş hem de anlatının akışını kolaylaştırmıştır. 20. yüzyıl başlarında operetler, hem opera sanatının gelenekçi yönüne yakın durarak hem de müzikallerin etkisini taşıyarak orta sınıf izleyicinin beğenisine hitap etmiş ve bu izleyiciye romantizm ile eğlenceden oluşan bir kaçış alanı sunmuştur (Uygun, 2010, s. 27).

Operetlerin bestelendiği dönemler incelendiğinde dönemin edebiyat anlayışıyla paralellik gösterdiği saptanır. Türk edebiyatında köy yaşamına yönelim başladığında bu eğilim operet konularına da yansımıştır. Bazı besteciler özellikle köy temasını ve köyde yaşanan aşk hikâyelerini ön plana çıkarmıştır. Muhlis Sabahattin bu anlayışın önde gelen temsilcilerinden biridir. Besteci, köy yaşamını konu aldığı operetlerinde halk müziği ezgilerinden yararlanmış; en çok sevilen opereti Ayşe'de olduğu gibi Efe'nin Aşkı ve Kerem ile Aslı gibi eserlerinde de benzer temaları işlemiştir. Bu yaklaşım bir anlamda bestecinin ulusal müzik motiflerine yönelmesini ve bilinçli ya da bilinçsiz şekilde ulusal karakter taşıyan müzik üretimleri ortaya koymasını sağlamıştır (Taranç, 2005, s. 52).

Batı kökenli operet türünü yerel değerlerle buluşturan Muhlis Sabahattin bu özelliği sayesinde popüler bir nitelik kazanmıştır. Onun eserlerinde olaylar çoğunlukla köyde başlar, şehirde gelişir. Operetler, süre bakımından operalardan daha kısa, müzikal açıdan daha yalın ve diyalog ağırlıklı bir yapı sergiler. Bu nedenle operetlerde eğlence unsurları operaya kıyasla daha öne çıkar. Ayrıca operetler, konu ne olursa olsun genellikle mutlu sonla tamamlanır; bu özellik, operetin opera türüne kıyasla halk arasında daha çok tercih edilmesine zemin hazırlamıştır (Türkmenoğlu ve Laçın, 2021, ss. 313-333).

Cumhuriyet Dönemi Operası ve Türk Beşleri

Cumhuriyet'in ilanı ile müzik alanında köklü bir dönüşüm süreci başlamış, Batılılaşma düşüncesinin gereği olarak çağdaş uygarlık düzeyine ulaşma hedefi öncelik kazanmıştır. Bu doğrultuda güzel sanatların yeniden yapılandırılması için gerekli eğitim kurumlarının oluşturulması sağlanmış ve sanatın gelişimine uygun bir ortam hazırlanmıştır. Osmanlı ve Tanzimat dönemlerinde (1839) planlanan müzik reformlarının uygulanamaması, toplumun bu alandaki etkinliklere katılımının sınırlı kalması ve eğitimin yetersizliği nedeniyle müzikte beklenen ilerleme sağlanamamış; çok seslilik ve opera ilgisi giderek azalmıştır. Cumhuriyet'in kuruluşu, sanatın bütün alanlarında yenileşme hareketlerini zorunlu kılmış ve buna uygun kurumsal düzenlemeler yapılmıştır (Apaydın, 2017, s. 18-21).

İlk yıllarda Meşrutiyet döneminden miras kalan müzikli sahne faaliyetleri devam etmiş, 19. yüzyılda İstanbul'daki İtalyan topluluklarının gösterilerinden etkilenen çevrelerde operet türünde ilk örnekler verilmiştir. Vedat Örfi Bengü'nün hem metnini hem de müziğini yazdığı Balo Kaçakları, dönemin ilk özgün opereti olarak kabul edilir (Budak, 2006, s. 109). Cumhuriyet yönetimi, II. Mahmut döneminde 1828'de kurulan Muzika-yı Hümayun'u Ankara'ya taşımış, 2021 sayılı kanun ile bu kurumu Cumhurbaşkanlığı'na bağlamış ve orkestra Zeki Üngör'ün yönetiminde çalışmalarına devam etmiştir (Altar, 2001, s. 199).

Budak'ın (2006, s. 110) aktardığına göre 1930'da Opera Cemiyeti kurulmuş, 1934'te Büyük Opera Heyeti tarafından Verdi'nin La Traviata operası sahnelenmiştir. 1932 yılında Şatırzadeler ve Aslermeap adlı operetler oynanmış, Atatürk bu sanat dalına özel bir önem atfetmiştir. Ankara'da konservatuvar henüz kurulmadan başlatılan opera çalışmaları, Ahmet Adnan Saygun'un bestelediği Özsoy operasıyla somut bir adım haline gelmiştir.

Cumhuriyet döneminde müzik sanatına verilen önem giderek artmış, bu alandaki faaliyetler geleceğe dönük hedefler doğrultusunda sürdürülmüştür. Çok sesli müziğin tanıtılması ve sevilmesinde Cemal Reşit Rey'in rolü büyük olmuş; besteci, orkestra şefi ve eğitimci kimliğiyle opera, operet, müzikal ve revü türlerinde eserler üretmiş ve modern Türk müziğinin öncülerinden biri haline gelmiştir (İlyasoğlu, 2009, s. 117).

Cumhuriyet'ten sonra İstanbul'da alınan düzenlemelerle Darülelhan'a Batı müziği tekniklerine uygun eğitim bölümleri eklenmiş, 1924'te kurum bünyesinde çok sesli koro, senfoni orkestrası ve armoni mızıkası birimi oluşturulmuştur (Altar, 2001, s. 199). Avrupa'da eğitim aldıktan sonra yurda dönen ve literatürde Türk Beşleri olarak adlandırılan Necil Kâzım Akses, Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar ve Cemal Reşit Rey, geleneksel müzik birikimini Batı'nın çok sesli müzik teknikleriyle sentezlemiş ve eserleriyle Türk müziğini evrensel sahneye taşımışlardır (Aydiner, 2009, s. 95). Bu isimlendirme, Halil Bedi Yönetken'in Pazar Postası'nda Rus Beşleri'ne gönderme yaparak kullandığı ifade ile yaygınlık kazanmış ve müzik literatüründe yerleşmiştir (İlyasoğlu, 2009, s. 124).

Türk Beşleri'nin tümü başlangıçta ulusalcı bir yaklaşımla eserlerinde yerel ezgilere yer vermiş; ancak zaman içinde geleneksel unsurları kullanma eğilimleri azalmış ve her biri kendi bağımsız üslubunu geliştirerek evrensel nitelikte bir müzik dili ortaya koymuştur (Say, 2003, s. 518).

Türkiye'deki Operet Toplulukları ve Önemli Operet Bestecileri

Osmanlı'da Batılılaşma etkilerinin görüldüğü diğer alanlarda olduğu gibi tiyatrodan da önemli gelişmeler yaşanmış, Dikran Çuhacıyan'ın opera topluluğundan önce Gedikpaşa Tiyatrosu'nda kanto, müzikli oyun ve operet temsilleri sahnelenmiştir. Çuhacıyan'ın opera ve operet bestelerindeki üretkenliği dışında Meşrutiyet döneminde 1912'de Milli Osmanlı Tiyatrosu'nun Mınakyan ve Benliyan topluluklarıyla birleşmesiyle oluşan 80 kişilik topluluğun dram ve operet alanındaki temsilleri, halkın bu türe alışmasında etkili olmuştur (And, 2015, s. 135).

Ayrıca 1922 yılında *Nekes* adlı müzikli oyunu sahneleyen İstanbul Operet Heyeti'nin yanı sıra İstanbul Şehir Opereti, Yeni Operet Heyeti, Benliyan Operet Kumpanyası, Jale Opereti, Hale Opereti ve Cemal Sahir Opereti gibi topluluklar da sahne faaliyetleri yürütmüştür. Birinci Meşrutiyet sonrasında operet ifadesini adında barındıran başka bir topluluğa rastlanmamış olsa da İkinci Meşrutiyet'in ilanı ile yasakların kalkmasıyla tiyatro alanında belirgin bir canlanma yaşanmış, bu gelişme operet türüne de yansımıştır (Karadoğan ve Erbay, 2024, ss. 1185-1228).

Cumhuriyet'e kadar yabancı operetlerin yanı sıra yerli operetlerin de sahnelendiği görülmektedir. Muallim Kazım Bey, Fahri Kopuz, Kaptanizade Ali Rıza Bey, Leon Hancıyan, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Subhi Ezgi ve Muallim İsmail Hakkı Bey gibi besteciler yerli operet repertuvarına katkı sağlamışlardır. Bu isimlerden Muallim İsmail Hakkı Bey, geleneksel Türk müziği sistemi içinde bestelenmiş operetler vererek Türk operetinin müziksel açıdan konumunun belirlenmesi bakımından özel bir yere sahiptir. Ayrıca Kaptanizade Ali Rıza Bey ve Leon Hancıyan gibi isimlerin yanı sıra, Batı müziği ile Türk müziğini sentezleyen Muhlis Sabahattin de bu dönemin önemli operet bestecileri arasında yer almaktadır (And, 2015, s. 135).

Muallim İsmail Hakkı Bey

Türk müziği kurallarına uygun biçimde operet besteleri yapan ve eserlerini Türk müziği sazlarından oluşan bir orkestra eşliğinde seslendiren İsmail Hakkı Bey'in toplam on beş opereti bulunmaktadır. Bu eserler arasında

ve mine'l-Garaib Cinci Hoca, Tutkun, Atlı Ases, Falcı, Gelin Kaynana, İyi Saatte Olsunlar, Gazanfer, Emel, Narü's-sabah, Kiracılar, Yedekçi, Damat İbrahim Paşa, Kaşıkçılar, Lale Devri ve Bülbül yer almaktadır. Bu operetlerin Türk müziği sistemine uygun olarak bestelenmiş olması ve sahnede icra edilmesi sayesinde İsmail Hakkı Bey, Türk müziğinin sahne sanatlarında kullanılmasının öncülerinden biri olmuştur. Onur Akdoğu'nun "*Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*" adlı eserinde de belirtildiği üzere bu çalışmalar Geleneksel Türk Eğlence Müziği adı verilen yeni bir türün ortaya çıkmasında atılan ilk adım niteliği taşımaktadır (Akdoğu, 2003, s. 4).

Kaptanizade Ali Rıza Bey

Kaptanizade Ali Rıza Bey İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Babası Mecidiye Kruvazörü süvarisi Mehmet Bey'dir ve bu nedenle Kaptanizade soyadıyla anılmıştır. Müziğe 14 yaşında ilgi duymaya başlayan sanatçı, kanun çalmış ve bu nedenle kendisine bir dönem Kanuni Ali Rıza Bey de denilmiştir. Operet, marş ve tango türlerinde eserler bestelemiş; Musahipzade Celal'in Macun Hokkası adlı eserini operet formunda bestelemiş ve aynı zamanda bu operetlerde sahne almıştır. Meşrutiyet döneminin önemli topluluklarından biri olan İstanbul Operet Heyeti, Kaptanizade Ali Rıza Bey'in yönetiminde faaliyet göstermiştir. 1954'te kurulan bu topluluk Türk müzik tarihi açısından özel bir öneme sahiptir; çünkü temsillerinde Türk müziği kurallarına uygun olarak bestelenmiş operet şarkıları icra edilmiştir (Eskitaş, 2018, ss. 82-100).

Leon Hancıyan

Meşrutiyet döneminde hem Türk müziği hem de operet besteciliği açısından öne çıkan bir diğer isim Leon Hancıyan'dır. İstanbul'da doğan Hancıyan, babasının odabaşılık görevinden ötürü bu soyadla anılmıştır. Mekteb-i Tıbbiye'nin dördüncü sınıfında eğitim görürken müziğe olan ilgisi ağır basmış, okuldan ayrılarak yaşamını tamamen müziğe adanmıştır. Sarayda ve Darülbeydi ile Darüelhan gibi önemli kurumlarda müzik öğretmenliği yapmış; ayrıca Mısır, Bulgaristan ve Romanya'ya giderek farklı müzik geleneklerini incelemiştir. Batı, Çin ve Japon müzikleri gibi çeşitli kültürlerle ait müziklerle ilgilenmiş, piyano ve keman çalmış ve aynı zamanda ses icracısı olarak sahne almıştır. Hancıyan, Musahipzade Celal'in İstanbul Efendisi adlı eserini bestelemiş ve bu katkısıyla döneminin önemli operet bestecileri arasında yer almıştır (Papazyan, 1975, ss. 19-20).

Muhlis Sabahattin Ezgi

Adana'da dünyaya gelen Muhlis Sabahattin, babasının vefatının ardından yaklaşık 15 yıl Selanik'te yaşamıştır. Ud, lavta, on iki telli ve keman gibi çalgıları ustalıkla çalan babasının müzikal etkisiyle yetişmiş; İstanbul'a taşındıktan sonra Galatasaray Lisesi'nde öğrenim görmüş ve burada İtalyan hocalardan Batı müziği ile piyano dersleri almıştır. Meşrutiyet'in ilanından sonra hükümet karşıtı protestolara katılarak siyasi hayatın içinde yer almış, bu nedenle Avrupa'ya kaçmış ve uzun süre Avrupa'da kalmıştır. Daha sonra siyasete karışmaması şartıyla yurda dönmesine izin verilmiş; İstanbul'a döndükten sonra tüm ilgisini müziğe yöneltmiştir. Batı müziğini örnek alarak operetler bestelemiş, tiyatro toplulukları kurmuş, turnelere çıkarak sahne temsilleri gerçekleştirmiştir. Türk müziğinin armonize edilemeyeceği yönündeki görüşlere rağmen bu konuda çalışmalar yapmış; bu yaklaşımının bir örneği olan Aşk Mektebi adlı opereti Şehir Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir (Rona, 1960, s. 224).

Süreyya Opereti

1928'de Süreyya Paşa'nın maddi desteğiyle kurulan topluluk, temsillerini Süreyya Sineması'nda sahnelemiştir. Semiha Berksoy, Toto Karaca, Şevkiye May, Reşit Gürzap, Celal Sururi, Lütfullah Sururi ve Muhlis Sabahattin Ezgi gibi dönemin önde gelen sanatçılarından oluşan topluluk, ağırlıklı olarak Muhlis Sabahattin Ezgi'nin Çaresaz ve Ayşe gibi operetlerini sahnelemiştir. Bunun yanında uyarlama operetlere de yer veren topluluk yerli operetlerin tanıtılması ve halkın bu türü benimsemesi açısından önemli bir rol üstlenmiş; bu yönüyle Darülbeydi'nin kuruluşuna zemin hazırlayan bir girişim olarak değerlendirilmiştir. 1935 yılında Süreyya Paşa'nın finansal desteğini çekmesi üzerine topluluk mali sıkıntıya düşmüş ve dağılmıştır. Ancak aynı kadro, ismini değiştirerek ve topluluğun son ilanında da adı geçen HOT adıyla çalışmalarına devam etmiştir (Kutluk, 1989, s. 9).

5. SONUÇ

Türk opera ve operet geleneği, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan süreçte toplumsal ve kültürel değişimin önemli bir müzikal yansımasıdır. Osmanlı İmparatorluğu'nun çok kültürlü yapısı, sefaretnameler aracılığıyla aktarılan Batı sahne sanatlarıyla birleşmiş ve bu durum müzikte yeni bir sentezin doğmasına zemin hazırlamıştır. III. Selim'in sarayda bir opera izleyen ilk padişah olması ve Muzıka-i Hümayun'un kurulması, Batı müziğiyle tanışmanın yalnızca teorik değil pratik bir boyut kazandığını göstermektedir. Giuseppe Donizetti'nin katkılarıyla hem çok sesli müzik uygulamaları hem de orkestra kültürü gelişmiş ve böylece Türk müziği Batı müzik teknikleriyle icra edilmeye başlanmıştır.

Operanın Osmanlı sahnesinde görünürlük kazanması, Gedikpaşa Tiyatrosu'ndan başlayarak liman kentlerine gelen İtalyan topluluklarının etkisiyle hızlanmıştır. Çuhacıyan'ın Arif'in Hilesi opereti, halkın alışkın olduğu melodik yapıyı çok seslilikle buluşturan ilk örneklerden biri olmuş; Kemani Haydar Bey, Ahmet Mithat ve Muhlis Sabahattin gibi isimler operet türünü hem konu hem de biçim yönünden zenginleştirmiştir. Operetlerin mizahi, romantik ve gündelik hayata dair konulara yönelmesi bu türün geniş kitleler tarafından benimsenmesini sağlamış; saray merkezli seçkin bir sanat formu olmaktan çıkarak halkın kültürel yaşamına girmiştir.

Cumhuriyet dönemi ile bu sürecin kurumsal altyapısı güçlendirilmiş, Musiki Muallim Mektebi ve Ankara Devlet Konservatuarı gibi kurumlar aracılığıyla profesyonel sanatçı kadroları yetiştirilmiştir. Atatürk'ün kültür politikaları doğrultusunda Ahmet Adnan Saygun'un Özsoy ve Taşbebek operaları sahnelenmiş, böylece opera yalnızca Batı'dan alınan bir form değil, ulusal tarih ve mitolojiyi sahneye taşıyan bir ifade aracı hâline gelmiştir. Türk Beşleri olarak anılan besteciler, geleneksel ezgileri çok sesli müzik teknikleriyle birleştirerek Türk müziğini evrensel düzeyde temsil etmiştir.

Bu tarihsel gelişim çizgisi Türk opera ve operet geleneğinin yalnızca Batılılaşma hareketlerinin bir parçası olmadığını ve aynı zamanda ulusal bir müzik kimliği inşa etme sürecinde işlevsel bir rol üstlendiğini göstermektedir. Osmanlı'dan miras kalan çok katmanlı müzik kültürü ile Cumhuriyet'in modernleşme hedefleri, sahne sanatları üzerinden yeni bir estetik anlayışa dönüştürülmüş hem seçkin hem de halkçı yönleriyle süreklilik kazanmış bir müzik geleneği oluşturulmuştur.

İnançla ve istikrarla yapılan uygulamalar ve alınan önlemler ile Türkiye'de opera Atatürk'ün önderliğinde amacına ulaşmış ve bir nitelik kazanmıştır. Günümüzde de aynı istikrarla devam ettiği sürece yerini koruyabilir, Türk operası aynı değerle gelecek nesillere bir kültür aracı olarak ulaşabilir (Özaydın ve Doğanıyigit, 2017).

Etik kurul onayı

Bu çalışma insan, hayvan veya hassas veriler içermediği için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: BDD; verilerin toplanması: BDD; sonuçların analizi ve yorumlanması: BDD; çalışmanın yazımı: BDD. Yazar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

This study does not require ethics committee approval as it does not involve human, animal or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design: BDD; data collection: BDD; analysis and interpretation of results: BDD; draft manuscript preparation: BDD. Author reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The author declare the study received no funding.

Conflict of interest

The author declare that there is no conflict of interest.

KAYNAKLAR

- Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziği'nde türler ve biçimler*. Meta Basım.
- Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da batı müziği*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Altar, C. M. (2001). *Opera tarihi* (4. Cilt). Pan Yayıncılık.
- And, M. (2015). *100 soruda Türk tiyatrosu tarihi*. Gerçek Yayınevi.
- Apaydın, K. (2017). *Türk beşleri ve Türkiye'deki çok sesli koro eğitimine katkıları* [Sözlü bildiri sunumu]. ERPA International Congresses on Education, Budapest, Hungary.
- Aracı, E. (2020). *Donizetti Paşa Osmanlı sarayının İtalyan maestrosu*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Atak, P. (2007). *Çağdaş Türk bestecilerinin operalarının incelenmesi* (Tez No. 234714) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Ayas, G. (2018). *Müziği boğan gürültü*. İthaki Yayınları.
- Aydiner, M. (2009). *Türk beşlerinin eserlerinde gelenekli müziklerimize ilişkin unsurların kullanımları ve bu unsurların kullanımları ekseninde iki örnek piyano eserinin analizi*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Boran, İ. ve Şenürkmez, K. Y. (2007). *Kültürel tarih ışığında çoksesli batı müziği*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Budak, O. A. (2006). *Türk müziğinin kökeni gelişimi*. Phoenix Yayınevi.
- Ertekin, S. (2007). *Türk operasının gelişim süreci* (Tez No. 211028) [Yüksek lisans tezi, Başkent Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Eskitaş, N. (2018). Halk Opereti Topluluğu ve Türk müziği tarihindeki yeri. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (13), 82-100.
- Gönen, G. B. (2008). *Çağdaş Türk opera sanatının içinde Ahmed Adnan Saygun operalarının dramaturjik açıdan incelenmesi* (Tez No. 219786) [Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Gülmez, Ç. ve Apaydın, K. (2024). Muhlis Sabahattin Ezgi ve Cumhuriyet dönemi Türk operetlerinden "Ayşe Opereti". *Konservatoryum*, 11(1), 54-74. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1443927>
- Hızarcı, Ç. (2015). *Türkiye'nin güncel kültür-sanat politikası ve opera sanatı* (Tez No. 389795) [Yüksek lisans tezi, Maltepe Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman içinde müzik*. Remzi Kitapevi.
- İmİK, Ü. ve Haşhaş, S. (2020). Müzik nedir ve hayatımızın neresindedir. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6(2), 196-202. <https://doi.org/10.22252/ijca.854961>
- Karadoğan, U. C. ve Erbay, H. (2024). Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinden Cumhuriyet'in ilk yıllarına opera sanatının Türkiye'de gelişimi. *Vakanüvis-Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, 9(2), 1185-1228. <https://doi.org/10.24186/vakanuvis.1467067>
- Kaysı, Ö. (2009). *Devlet Opera ve Balesi'nde sahnelenen eserler bibliyografyası*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Koçer, B. Y. (2023). Cumhuriyet dönemi Türk operalarının ulusal kimlik inşasındaki rolü [Özel sayı]. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 196-210.
- Kutluk, F. (1989). *Darülbeydi'de operet* (Tez No. 6623) [Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Özaydın, N. ve Doğanyigit, S. (2017). *Kültür-sanat-edebiyat-eğitim ve mimarlık üzerine akademik araştırmalar*. Eğitim Yayınevi.
- Papazyan, H. (1975). *100 yılda Türk opereti, (1872-1972)*. Oya Matbaası.
- Rona, M. (1960). *50 yıllık Türk musikisi*. Türkiye Basımevi.
- Say, A. (2003). *Müzik tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2005). *Müzik ansiklopedisi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2006). *Müzik tarihi*. Sözkese Matbaası.
- Sevinç Çetin, S. (2012). *Türk operasının gelişiminde İstanbul'un yeri ve önemi* [Sözlü bildiri sunumu]. 7. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi, Atatürk Kültür Merkezi, İstanbul.
- Şahin, E. (2024). Opera sanatının Türkiye'de gelişimi ve Türkçe operaların tarihsel süreci. *Rumeli'de Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (40), 589-602. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1502219>

- Şakalar, A. ve Gürel, S. (2023). Career development dynamics and expectations of singing students receiving vocational music education. *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(3), 1197-1212. <https://doi.org/10.33437/ksusbd.1371080>
- Tan, N. (2001). *Atatürk dönemi tiyatro ve opera çalışmalarında Türk halk kültüründen nasıl yararlanıldı?* [Sözlü bildiri sunumu]. I. Uluslararası Atatürk ve Türk Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri, Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Tarañ, B. (2005). *Operet kralının gizli dünyası (1890-1940)*. Kenar Kitabevi.
- Türkmenoğlu, Ö. ve Laçın, G. (2021). Osmanlı Döneminden Günümüze 'operetler'. *Journal of World of Turks*, 13(1), 313-333. <https://doi.org/10.46291/ZfWT/130116>
- Uçan, A. (2005). *Türk müzik kültürü*. Evrensel Müzik Evi.
- Uygun, M. (2010). *20. yüzyıldan günümüze müzikal tiyatronun gelişimi ve opera ile etkileşimi* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Yöre, S. (2008). Osmanlı/Türk müzik kültüründe levanten müzikçiler. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (24), 413-437.
- Yöre, S. (2011). Kültürleşmenin bir parçası olarak Osmanlı'da operanın görünümü. *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 3(2), 53-69.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayınları.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

This study focuses on examining the development of Turkish opera and operetta within their historical context. The research addresses the conditions under which these art forms emerged, their transformations within the cultural and social context, and their position within art history. Furthermore, the development of these genres is evaluated within the framework of changing aesthetic understandings and the artistic policies of the period.

Music emerged in the early periods of human societies within religious ceremonies and, as societies turned to non - religious matters, separated from its religious context and continued to exist under different forms. Communities shaped the rituals according to the conditions of their environment, and music was a crucial part of these rituals. Hence, music developed in different systems and forms in each society and interacted with other societies through wars, trade, and travel (İmİK & Haşhaş, 2020, pp. 196-202). When viewed from a qualitative perspective, this historical development process reveals that music is not merely a social and cultural phenomenon; it also enables the meaningful expression of emotions and thoughts. According to Şakalar and Gürel (2023), music is a unique field that develops an individual's aesthetic perception and allows people to express themselves through its emotional dimensions. In this context, artistic and expressive qualities have paved the way for the development of music in different genres and forms throughout history.

Music has emerged in various forms throughout different periods of human history, such as folk, religious, and art music; it has developed as a medium of expression by reflecting the cultural structure of each community. One of these genres, classical Western music, deepened its aesthetic understanding throughout the Middle Ages, Renaissance, Baroque, Classical, and Romantic periods, giving rise to different forms such as symphonies, sonatas, and concertos. Opera, which holds a special place within the classical Western music, is recognized as a genre that stands out for its dramatic structure, bringing together music, literature, and the performing arts. In this context, before examining the historical development of Turkish opera and operetta, it is necessary to provide preliminary information about music genres, classical Western music, and opera as a form that emerged within this musical tradition (Koçer, 2023, pp. 196-210).

Opera emerged in Florence, Italy, during the Renaissance period as a Western art form, evolving primarily from musical drama. The first examples of the genre were the operas *Daphne* and *Euridice*, created collaboratively by composer Jacopo Peri and poet Rinuccini. Over time, opera spread to other Western countries, giving rise to subgenres such as comic opera, serious opera, grand opera, and singspiel. In France, the operetta genre, meaning small opera, developed and this new genre soon began to be performed throughout the Western world (Şahin, 2024, pp. 589-602).

As a result of the work of the Muzika - i Hümayun, founded in 1831, the performance of opera art also began, and Abdülmecid I requested Donizetti to teach this to Turkish youth. In 1848, a scene from Bellini's opera *La Sonnambula* was staged by a troupe. The famous violinist Henry Vieuxtemps, who watched the performance, criticized it harshly, but also praised the performance of the march sung for Abdülmecid (Yöre, 2011, p. 53). In the second half of the 19th century, opera became more widely known in the Ottoman Empire through performance by Italian opera companies in port cities such as Izmir, Istanbul, and Thessaloniki (Say, 2005, p. 59).

This study examines the historical development of Turkish opera and operetta, exploring the transformations they have undergone from their emergence to the present day. It addresses how these works have been shaped in a social, cultural, and artistic context, the qualities they have acquired through Western influence, and their interaction with local elements.

In this context, the problem and sub - problems of the study are formulated as follows.

Problem: What is the historical development of Turkish opera and operetta?

Sub - problems:

1. How did Westernization in the field of music and the introduction of opera to Ottoman culture occur during that Ottoman period?
2. How did opera and operetta take shape in Turkish music throughout history?

Primary objective of this study is to outline the historical development of the Turkish opera and operetta tradition, to evaluate the cultural interactions that took place during this, examine the reflections of renewal movements on art, and assess the position of these genres within Turkish music. Thus, it seeks to explain how a Western art form was adopted during the time from Ottoman Empire to Republic era and what kind of contributions it made in the context of national performing arts. Furthermore, this study contributes to Turkish music history and theater research, serving as a reference source for the field.

3. Methodology

This section attempts to explain the type of research used in this study, the way data was accessed, and how it was analyzed. This study was conducted as qualitative research. Qualitative research is a type of study that uses qualitative data collection methods, such as observation, interviews, and document analysis, and follows a qualitative process that is aimed at presenting perceptions and events in a realistic and comprehensive manner in their natural environment (Yıldırım & Şimşek, 2013).

In this study, solutions to the sub - problems were reached through a literature review. Headings were created by following the sub - problems by examining sources available in print or electronic media and presented accordingly.

4. Findings, Discussion and Result

The Turkish opera and operetta tradition is an important musical reflection of social and cultural change during the time spanning from the Ottoman Empire to Republic era. The multicultural structure of the Ottoman Empire combined with Western performing arts transmitted through embassy reports, opened a way for a new synthesis in music. The fact that Selim III was the first sultan to watch an opera at the palace and the establishment of Muzika - i Hümayun demonstrates that exposure to Western music took on not only a theoretical but also a practical dimension.

With the contributions of Giuseppe Donizetti, both polyphonic music practices and orchestral culture developed, and as a result Turkish music began to be performed using Western musical techniques.

The rise of opera on the Ottoman stage increased with the influence of Italian troupes arriving in port cities, starting with the Gedikpaşa Theaters. Çuhacıyan's Arif's Trick operetta was one of the first examples to combine melodic structure familiar to the public with polyphony; names such as Kemani Haydar Bey, Ahmet Mithat, and Muhlis Sabahattin enriched the operetta genre in terms of both subject matter and form. The

operettas' focus on humorous, romantic, and everyday life themes ensured that this genre was embraced by a wide audience; it ceased to be an elite art form centered on the palace and entered the cultural life of the people.

With the Rebutic period, the institutional infrastructure of this process was strengthened, and professional artists were trained through institutions such as the Musiki Muallim Mektebi and the Ankara State Conservatory. To be in line with Atatürk's cultural policies, operas from Ahmet Adnan Saygun, Özsoy and Taşbebek, thus transforming opera from a form that was imported from the West into a means of expression that brought national history and mythology to the stage. Composers known as the Turkish Five represented Turkish music on a universal level by combining traditional melodies with polyphonic music techniques.

This historical development demonstrates the Turkish opera and operetta tradition was not merely a part of Westernization movements, but also played a functional role in the process of construction a national musical identity. The multi - layered musical culture inherited from the Ottoman Empire and the Republic's modernization goals have been transformed into a new aesthetic understanding through the performing arts, creating a musical tradition that has gained continuity with both elitist and populist aspects.

Through consistent and persistent efforts and measures, opera in Turkey has achieved its goal under Atatürk's leadership and gained a certain quality. As long as it continues with the same persistency today, it can maintain its place, and Turkish opera can reach future generations as a cultural vehicle with the same value (Özaydın & Doğanyigit, 2017).