



19. YÜZYILDA OSMANLI DEVLETİ'NDE MODERNLİĞİN MÜZİKAL YOL ARAYIŞLARINDA BİR  
PORTRE: DİKRAN ÇUHACIYAN  
A PORTRAIT IN THE SEARCH FOR THE MUSICAL PATH OF MODERNITY IN THE 19<sup>TH</sup> CENTURY  
OTTOMAN EMPIRE: DIKRAN ÇUHACIYAN

Melih TINAL\*  
Bahar ARSLAN\*\*

Öz

Osmanlı modernleşme süreci içerisinde, özellikle Tanzimat Dönemi sonrasında güzel sanatların ayrı bir yeri vardır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulması gibi devlet eliyle modernleşme süreçleri olarak okuyabileceğimiz yenilikler olduğu gibi toplumun sivil kanadından gelen modernleşme talepleri de bu süreçte gelişme şansı bulmuştur. Opera, operet gibi batı sanatının önemli araçları anılan dönemde imtiyazlar suretiyle Osmanlı Devleti'nin kültür ve sanat envanterine girdi. Bu süreçte gayr-ı Müslim Osmanlı tebaası önemli rol oynadı. Nitekim modern tiyatronun ilk özgün örnekleri Ermeni kökenli Güllü Agop ile yine Ermeni kökenli Dikran Çuhacıyan tarafından hayata geçirildi. Bu makalenin konusu modern opera ve operetin imparatorluk coğrafyasındaki belirgin kimliklerinden biri olan Dikran Çuhacıyan'ın hayatından ve eserlerinden bir kesit sunarak geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet döneminde modernleşmenin müzikal yol arayışlarına mütevazı bir katkı sunabilmektir.

**Anahtar Kelimeler:** Osmanlı Modernleşmesi, Dikran Çuhacıyan, Güzel Sanatlar, Tiyatro, Opera, Operet.

Abstract

In the Ottoman modernization process, especially after the Tanzimat Period, fine arts have a special place. The innovations that we can read as state-modernization processes, such as the establishment of the Sanayi-i Nefise (School of Fine Arts), as well as the modernization demands from the civilian wing of the society have also had the chance to develop in this process. The important instruments of western art such as opera and operetta were included in the culture and art inventory of the Ottoman Empire during this period. In this process, non-Muslim Ottoman subjects played an important role. As a matter of fact, the first original examples of the modern theater were produced by Güllü Agop and Dikran Çuhacıyan who were Armenian origin. The subject of this article is to provide a modest contribution to the search for the musical path of modernization in the late Ottoman and early Republican period by presenting a section of the life and works of Dikran Çuhacıyan, one of the distinctive identities of modern opera and operetta in the imperial geography.

**Keywords:** Ottoman Modernization, Dikran Çuhacıyan, Fine Arts, Theater, Opera, Operetta

GİRİŞ

Kadim dönemlerden bu yana insanlığın en önemli ilgi alanlarından birisi olan biyografi 17. yüzyıl İngilteresinde bilinçli olarak Izaak Walsón'la başlatılan Mason Boswell, Johnson gibi yazarlar tarafından sınırları tartışılan ve 20. yüzyıl başlarına dek Aristotelesçi bir anlayışla başı, ortası, sonu olan bir anlatı çizgisine kişinin eylemlerini ve yapıp edegeldiklerini oturtan bir yazın türüdür. Yunanca "bios" ve "graphein" terimlerinden türeyen biyografi ölen devlet büyüklerinin, din adamlarının, azizlerin, önemli kişilerin hayatlarına tanıklık eden bir yazın türüdür.

Genelde tarihe özelde ise biyografi yazım türüne daha geniş bir perspektiften bakıldığında öncelikle adına tarih denilen sürecin günümüzle geçmiş arasında bitim tükenmek bilmeyen bir diyalog olduğu söylenilebilir.<sup>1</sup> Bu nedenle yapılan her tarih çalışması düne ait bir söylemsel etkinlik alanı olarak görülse de bugünü anlamlandırmaya çalışır. Bununla birlikte tarih felsefesinin ve tarihin bir bilim dalı olarak geliştiği 19. yüzyıldan günümüze tarihçiliğin önemli aşamalar kaydettiği belirtilebilir. Nitekim bugün büyük adamların, imparatorlukların, devletlerin tarihinden, toplumsal tarihe ve bireyin tarihteki rolünün tespit edilmesine yönelik psikolojik ve psiko-analitik tarih çalışmalarına doğru bir yönelim gösteren örnekler hiç de az değildir. Bu bağlamda denilebilir ki tarih artık yapıları, zihniyet denilen düşünsel sistemlerin

\* Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü.

\*\* Öğr. Gör. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü.

<sup>1</sup> Carr'a göre Tarihçi ve tarihin olguları birbirleri için gereklidir. Tarihçi olguları olmaksızın köksüz ve boş, olgular ise tarihçiler olmadan ölü ve anlamsızdır. Bununla birlikte tarihçi, üzerinde gezindiği konuları değerlendirirken olguları ya da kişisel yorumunu öne çıkarmamalı, tarihçi ile olgular arasındaki karşılıklı ve kesintisiz etkileşim sürecinde, bugün ile geçmiş arasındaki diyalogu sürekli kılmalıdır. Bu nedenle tarihçi, sunduğu olguların doğruluğunu kanıtlanmanın ötesinde, araştırdığı konuyla ilgili bilinen ya da bilinebilecek tüm verileri ele almak zorundadır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz., Edward Hallet Carr (2002). *Tarih Nedir?*. İstanbul: İletişim Yay., s. 9-35.



gelişimini belirleyen aşamaları ve sıradan insanların geçmişte tarihsel olarak oynadıkları rolleri konu edinen post-modern bir içeriğe bürünmüştür.

Tarih metodolojisinde ortaya çıkan bu değişimler hiç kuşkusuz antik dönemden bu yana biyografi denilen tarih yazım türünün de gelişimini sağladı. Başlangıçta tarihten çok edebiyata yakın olan romanlaştırılmış biyografiler, çağdaş tarihçilerin 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren siyasal kişilikler ve sanatçıları konu alan çalışmalarıyla akademik bir kimliğe sahip oldu (Cadiou-Coulomb-Lemond-Santamaria, 2013, 318-322). Hiç kuşkusuz post-modern kimlik merkezli açılımlar tarihçiliğin doğasını etkilemişti. Bu etki başta biyografi olmak üzere tarih yazımında büyük dönüşümleri beraberinde getirdi.

### 1-Osmanlı Modernleşmesinde Sanatın Rolü

Osmanlı dünyasının büyük bir değişim ve dönüşüm içerisine girdiği 19. yüzyılın ikinci yarısında kendisini sanat üzerinden var etmeğe çalışan batılılaşma hamleleri Osmanlı modernleşme parametrelerinin önemli bir sacayağını oluşturur. Bu itibarla geleneksel kültürün öne çıkarmış olduğu yaşam formları Batılı bir üslupla yeniden yorumlanırken Doğu ile Batı medeniyetleri arasında bir sentez gelişir. Hiç kuşkusuz bu sentezin sanat alanındaki yansımaları gayr-ı müslim ve Müslüman Osmanlı tebaasının temsilcilerinde vücut bulur. Osmanlı sivil cemiyet hayatından yükselen bu talepler devlet katında da karşılık bulur. Nitekim tiyatro, opera, operet ve balenin yükselen sivil taleplere uygun olarak devlet katında da kabul ve destek görmesi bunun en açık kanıtlarından birisidir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun yapısal formlarının her anlamda bir dönüşüme uğradığı modernleşme sürecinde küresel bağlamda da önemli değişimler yaşanmaktaydı. Buharın sanayide kullanılmasıyla birlikte sanayi devrimi olanca hızıyla devam etmekte, ticaret kapitalizmi yerini artık sanayi kapitalizmine bırakmaktaydı. Bütün bu gelişmelere koşut olarak II. Mahmud döneminde değişen dünyaya adaptasyonu sağlayacak reform paketleri uygulama alanına konuldu. Bu doğrultuda 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması askeri okulların modernleştirilmesi, nezaretlerin kurulması, erkek nüfusun sayılması anlamında da olsa ilk nüfus sayımının yapılması, posta hizmetlerinin devlet tarafından organize edilmesi ve II. Mahmut'un resmini devlet dairelerine astıran ilk Sultan olması gibi hamlelerle modernizasyon sürecinin işletildiği bu dönemde güzel sanatlara verilen değerin bir yansıması olarak 1828 yılında batılı anlamda askeri bandolar oluşturmak düşüncesiyle Giuseppe Donizetti görevlendirildi. Gerçekten de müzik Osmanlı modernleşme sürecinin en önemli parçalarından birisini oluşturdu. *"Zira Osmanlı toplumunun batı müziği ile temasının toplumsal sonuçları bize kültürel değişim olgusunun dinamiklerine ilişkin etraflı bir kavrayışa"* (Alimdar, 2016: XVII) izin vermektedir. Bu bağlamda Muzika-yı Hümayun'un devlet denetimi ve gözetimi altında bu şekilde gündeme gelmesinden sonra Gayr-ı Müslim Osmanlı cemaatleri başta olmak üzere hemen her topluluğun değişen dünyaya karşı kendisini ifade etme ve anlatma çabalarından birisi olarak müziğin Osmanlı toplumsal hayatında öncü bir rol üstlenmeye başladığı söylenilebilir. Buna paralel olarak İstanbul, 19. yüzyıl itibarıyla temelde sarayın tetiklediği bir dizi dönüşümle farklı bir sosyo-kültürel iklime sahip oldu. Gerçekten de *"Batı müziğinin özellikle İstanbul'da yaygınlaştığı ilk zamanlarda Batı Avrupa'da üretilen bütün müzik türleri İstanbul'a girdi. Uzun süre İtalyan etkisinde kalan İstanbul'daki müzik tüketimi, daha sonraları Almanya, Fransa, İngiltere ve Rusya gibi ülkelerdeki üretim faaliyetlerinden de etkilendi. Bu ülkelerin özünde Batı müziği açısından benzer kültürel sistemlere sahip oldukları ileri sürülebilir. Bu sistemde gerçek ve tüzel roller (tüketiciler, üreticiler ve üreticileri etkileyen örgütler), fiziksel mekânlar (icra ve eğitim mekânları), eşyalar ve eserler (müzik ve müzikoloji), müziğin yapısal unsurları, süreçler, değerler ve eğilimler"* (Alimdar, 2016, 155-156) modernleşme parametrelerinin harmanını oluşturdu. Bu süreç batıdan birçok müzik uzmanının Osmanlı saray bürokrasisine dahil edilerek dönüşümün hızlı yaşanmasını sağlayan gelişmeleri de beraberinde getirdi (BOA, İDH, 1168/91345.) Özellikle batı müziğinin gerek devletin resmi katlarında gerekse sivil toplumsal hayatın içerisinde benimsenmesine yönelik ilk çabaların sergilendiği bu dönem genç Dikran Çuhacıyan'ın yetişme çağına denk geldi..

Osmanlı modernleşme süreçlerinin sanat ve sanat eserleri üzerinden üretimi beraberinde bir benzeşim nosyonunun ortaya çıkmasına neden oldu. Bu minvalde denilebilir ki, tiyatro, opera ve operet gibi alanlarda erken dönem sanat eserlerinin hemen neredeyse tamamı batıya öykünmenin bir aracı olarak resmedildi. Sonuç itibarıyla sanattaki bu yeni anlayış doğu yaşam tarzlarının ve kültür ikonlarının batıdaki yönelimler üzerinden yorumlanmasından başka bir şey değildi. Rastı, kürdili hicazkârı, acem aşıranı ya da hicazı batı formunda yeniden yorumlayıp bu benzeşim nosyonunu çoğalttılar. Bu durum hemen hemen geç Osmanlı ve erken cumhuriyet dönemindeki bütün sanat eserlerinin yaratıcı bir tarzda gelişimini sağladı. İşte genç Dikran'ın Tanzimat ve I. Meşrutiyet döneminde içinde var olduğu ortam onun aynı zamanda Osmanlı müzik üretiminde izleyeceği rotayı belirleyecekti. Aslında bu rota sadece Dikran Çuhacıyan için değil hemen hemen aynı kuşağın bütün fertlerine sirayet etmiş olan bir değerler manzumesini içermekteydi. Nitekim bu değerler sadece bu kuşağın fertleriyle sınırlı kalmamış onların bir devamı olan cumhuriyet kuşaklarına da sirayet ederek ortaya bir sentez çıkarmıştı. Bu sentez doğunun müzik tonaliteleriyle batı tarzı



sanatsal yaratılar yapmak üzerine şekillenmişti. Nitekim bu anlayışın yansımaları 1930'larda özellikle müzik alanında eğitim görmek üzere batıya gönderilen Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, Cemal Reşit Rey ve Ahmed Adnan Saygun gibi şahsiyetlerde de görebilmek mümkündür.

Bütün bunlarla birlikte 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tiyatronun, operanın, operetin, vodvilin Osmanlı dünyası ile buluşması daha çok Selanik, İstanbul ve İzmir gibi batıya açık liman kentlerinde düğümlendi. Çünkü sanatın çeşitli alanlardaki üretimi, sınıfsal olarak batıda aristokrasinin üretmiş olduğu bir tarzı ve doğal olarak Osmanlı İmparatorluğu'nda da farklı hayat tarzlarının ve kültürlerinin bir arada yaşadığı ticaret kentlerinde doğdu. Bu bağlamda örneğin imparatorluk merkezi İstanbul hem devletin kendisine hem de artık yavaş yavaş gelişmeye başlayan sivil inisiyatiflere modernleşme parametrelerini hayata geçirmeleri için uygun bir ortam sunuyordu. Bütün bunlara rağmen Osmanlı toplumunun Müslüman-Türk kanadında tiyatroya, operaya ve sanatın diğer formlarına muhafazakâr ve geleneksel değer yargılarının etkisiyle sıcak bir ilgi gelişmemişti. Bu ilgi daha çok imparatorluğun Gayr-i Müslim cemaatlerinden Rum, Ermeni ve Musevi milletleri için söz konusu oldu. O nedenle sanatın erken dönem üretimlerinin birçoğunda Gayr-ı Müslim Osmanlı cemaatlerinin ve Levantenlerin önemli etkileri görüldü. Bu çerçevede 19. yüzyıl İstanbul'unda, anılan dönemde, Türk tiyatrosu özelliğini taşıyan hiçbir tiyatronun bulunmadığını, Karagöz ve Hacivat'ın komik gösterileri üzerinden Türk toplumunun yaşamının resmedildiğini ve bu hayali karakterlerin Galata, Pera, Üsküdar gibi semtlerdeki kafelerde alt sınıfın eğlence anlayışının bir parçası olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Buradan hareketle Osmanlılarda tiyatronun Ermeniler tarafından başlatıldığı ve Türk tiyatroculuğunun da buradan aldığı motivasyonla kendisine bir yol haritası belirlemiş olduğu ifade edilebilir. Nitekim Paris ve Venedik'ten gelen Mékitaristes (Ermeni Papaz Okulu) öğrencilerinin yabancı edebiyata olan ilgilerinden dolayı Ortaköy ve Pera'daki Doğu Tiyatrosu'nda ( daha sonra sırasıyla Bizans Alcazar Tiyatrosu ve Yeni Tiyatro adını alacaktır) halka açık doğaçlama gösterilerin organize edildiği kaydedilir. Dahası yetenekli ve aynı zamanda tuttuğunu koparan bir sanatçı olan Güllü Agop bir süre sonra bu hareketten faydalanarak bir tiyatro topluluğu oluşturur ve uzun seneler aralarında Rechdouni, Papazian, Nalian, Marie Nevart, Virginie Karakache ve Ménakian gibi usta sanatçıların yer aldığı bu toplulukla Gedik Paşa Tiyatrosu'nda temsiller düzenler (Adjémian, 1886, 65-66). Aynı sürecin bir başka temsilcisi olan Dikran Çuhacıyan ise Meşhur Adamlar Ansiklopedisi'nde yukarıda analiz etmeye çalıştığımız düşünceler ekseninde şöyle anılır: *"Dikran Çuhacıyan Efendi Türk melodilerini ilk defa Avrupa usulü ile bestelemeye ve bu suretle opretler meydana getirmeye muvaffak olmuş pek değerli bir sanatkârdır. Çuhacıyan Efendi Avrupa'da da tanınmıştı. Bestekâr olduğu gibi mükemmel bir piyanist olan bu zat Avrupa musiki usullerini bizde sevdirmeye ve Türk melodilerini Avrupalılara da tanıtmaya ve nihayet Avrupa musiki usulünün bizce intişarına sebep olmuştur."* (İbrahim Alâettin, 1933-1935, 283).

## 2-Dikran Çuhacıyan'ın Yaşamı ve Eserleri

Dikran Çuhacıyan 1836 yılında İstanbul'da, Sultan Abdülmecid'in Saatçı Başısı ve şarkı okuyan saati icat eden Kevork Efendi'nin oğlu olarak dünyaya geldi (Dabağyan, 2012, 79). Ailesinin saray çevrelerine yakın olması Çuhacıyan'ın dönemin koşullarına göre ekonomik açıdan rahat bir yetişme çağı geçirmesini sağlamıştı. Müziğe olan ilgisi nedeniyle anılan dönemde Mazoni adlı İtalyan bir piyano hocasından piyano çalmayı öğrendikten sonra 1861 yılında İtalya'nın Milano kentine müzik tahsili için gitmesi O'nun yaşamında önemli bir ayrıç yarattı (Evintan, 1965, 6). Zira batı müziğinin gelişim merkezlerinden olan Kuzey İtalya'da, bu müziğin ana vatanında musiki dersleri alarak batılı bir öğrenim sürecinden geçmiş oluyordu. Bu süreç iki yıl kadar sürdükten sonra İstanbul'a döndü. Annik Avazyan ile evlendi (Tuğlacı, 1979, 43). İstanbul'a dönüşünde Kımar- Arevelyan adlı bir musiki cemiyeti kurdu. Bu cemiyet Türkiye'nin ilk müzik cemiyetiydi (Dabağyan, 2012, 80). Bu arada Ermeni burjuvazisinin önde gelen temsilcileri kendisini ekonomik yönden destekleyerek sanat üretiminde rahat bir yaşam sürmesi için katkı sunuyorlardı. Denilebilir ki Batı Rönesansı'nın tipik bir örneği o yıllarda İstanbul, İzmir, Selanik gibi kentlerde yaşanıyordu. Nasıl Rönesans'ı Kuzey İtalya'da Medici gibi aristokrat aileler desteklemiş ve yeniçağın sanat akımlarının doğmasına neden olmuşlarsa geç Osmanlı döneminde levanten ve azınlık ticaret burjuvazisi de Osmanlı imparatorluğunda sanatsal yaratılara destek olmaktaydı. Bu anlamda Dikran Çuhacıyan ilk desteğini bir Ermeni zengini Karekin Melikyan'dan aldı. 1500 altın lira tutarında olan bu destekle eserlerini sahnelemek üzere bir tiyatro kurdu (Öztuna, 1969, 548; Pamukciyan, 1966, 4151-4152). Bütün bu ilişkilerin sonucunda Dikran Çuhacıyan, 19. yüzyılın son çeyreğine girerken Üsküdar'ın önde gelen müzik adamlarından ve azınlık burjuvazisinin en önemli temsilcilerinden birisi oldu.

19. yüzyılın son çeyreğinde Üsküdar, Anadolu yakasında yıldızı giderek parlayan ve hem Osmanlı Müslüman tebaasının hem de gayr-ı Müslim tebaanın aristokrat yaşam kodlarının düğümlendiği bir semt konumuna erişti. Anılan dönemde Üsküdar artık Osmanlı elit sınıfının ve asilzadelerin yaşadığı bir semt



haline geldi. Nitekim Osmanlı modernleşme parametrelerinin önemli bir simgesi olan “kâtibim” şarkısında sıklıkla Üsküdar’a gidilmekten bahsedilmesi bunun sarıh örneklerinden bir tanesidir.<sup>2</sup> Burada bulunan veliaht Yusuf İzzettin ve Mehdi Efendi’nin konakları, Surp Garabet ve Surp Haç bazilikaları Berberyan ve Garabetyan yatılı okulları, Fransız ve Amerikan Kolejlere, Üsküdar’a sosyolojik olarak farklı kültürlerin ve yaşam tarzlarının bir arada yaşadığı bir semt özelliğini vermişti. Dikran Çuhacıyan da Üsküdar’ın bu havasına uygun olarak popüler bir hayat tarzı sürdürüyor, Üsküdar’da bulunan Berberyan ve Mezburyan kız okullarında müzik öğretmenliği yaparak birçok öğrenciye piyano dersi veriyordu (Papazyan, 1982, 16).

Öte yandan Dikran’ın akıcı İtalyancası ve Fransızcası ve bu diller aracılığıyla Batı kültürünün özellikle müzikal formlarını bir perspektif zenginliğiyle Osmanlı kültürüne uyarlaması sonucunda opera ve operet türlerinin ilk defa Osmanlı liman kentleriyle buluşması onu kısa sürede tanınan bir insan haline getirdi (Mestyan, 2011, 289-290) Anılan yıllar henüz Ermeni milliyetçiliğinin etkilerinin Ermeni topluluğu üzerinde tam olarak hissedilmediği ve Ermenilerin Osmanlı millet sistemi içinde anasır-ı Osmaniyeye bağlı kaldıkları bir dönemdi. Dikran Çuhacıyan’ın tek sesli müzikal formlara alışkın Türk dünyası içinde çok sesli müziğin ve aynı zamanda tiyatronun müzikle temsiline yönelik opera ve operet türlerinin Osmanlı dünyasında doğması ve yaygınlaşmasına kaynaklık etmesi devrin batılı müzisyenleri tarafından *Türk Operetinin Babası Türk Offenbach’ı* olarak tanıtılmasına mahzar oldu (Papazyan, 1975, 7). Yine M. Adolphe Talasso, Dikran Çuhacıyan ve sanatı üzerine 1904 yılı Ağustos’unda Revue Teatrale adlı dergide şunları yazmaktaydı: “Fevkalade ürün vermekteki yeteneği ile Çuhacıyan’ın bıraktığı eser muhteşemdir. Osmanlı musikişinasları arasında şark musikisini Avrupa orkestrasyonuna uygulayabilen yalnızca Çuhacıyan oldu. Salt fikirleri, parlak uslubu ile ve orkestrasyonundaki şark güneşinin tüm ihtişamıyla orkestrasyonun rengini, yabancılara bile kabul ettirerek her yerde alkış topladı ve herkesin sevgisini kazandı. Armoni ve kontr-puan hakkındaki bilgisi eserlerine ciddi bir değer ve cazibe vermiştir.” (Arpad, 1965, 19; Tuğlacı, 1987, 130)

Bu bilgilerin ışığında Dikran Çuhacıyan’ın eserlerine toplu olarak bakıldığında öncelikle 1868’de İtalyanca olarak *II. Arşak* operasını bestelediğinden bahsetmek gerekir. Naum Tiyatrosu’nda<sup>3</sup> sergilenen eserin bir süre sonra yasaklanması adının *Olympia* olarak değiştirilmesine neden oldu. Kısa bir süre sonra da bir İtalyan sanat topluluğu tarafından bu adla sergilendi (Dabağyan, 2012, 81). O’nun eserlerini sergilediği bir başka mekân ise Gedik Paşa Tiyatrosu’dur. *Arif’in Hilesi* ismiyle bestelediği Türkçe opera ilk kez Gedik Paşa Tiyatrosu’nda 9 Aralık 1872 sergilenir. İbret gazetesinin 13 Şevval 1289-14 Aralık 1872 tarihli nüshasında *Osmanlı Tiyatrosu* başlığı ile verilen haberde bu ilk sergilemeye ilişkin şu satırlar yer almaktadır: “Geçen pazartesi gecesi Arif’in Hilesi ünvanlı üç perdeden ibaret bir operanın birince defa olarak arz manzara-i icra olunacağını 25 numaralı nüshamızda yazmış idik. Epey zamandır musikiyle beraber Osmanlı lisanında bir operanın tertip ve tanzimi hayalhane-i ebna-yı vatanda tecessüm eylemiş bir arzu iken şimdiye kadar cilve-nûma-yı husûl olamadığından ve alel husus lisan-ı osmanîde opera vadisinde tertib ve tanzim olunacak hikâyatı bestelemek pek çok vakitlere ve fevkalâde ve belki ondan ziyade emeklere himmetlere muhtaç olub bayağı mümkünsüzlüğünü söyler ve bu hal ile beraber nasreddin farabîye hak takaddüm dava eyler ve takım şinaslarımıza dahi tesadüf olduğundan aceba bu şahadetinden Osmanlı kisvesiyle ve asvat-ı muhtelif-e-i mevzune şivesiyle ne vecihle irâe ettim ve idare-i kelâm edecek deyu biz dahi o gecede tiyatroya gittik ve nazar-ı dikkat ve insaf ile oyunu seyredip hakikaten beğendik. Nasıl beğenilmesin bu opera lisanımızda ilk eser olduğu halde tertibi güzel ve muzıkası hüsn-ü tabiatın bedâîy’inden addolunur denilebilecek kadar mükemmel olmasıyla tahsine şâyeste velev bazı nevâkis bulunsa bile hakka’linsaf itirazdan vâreste görüldü.” (İbret, 13 Şevval 1289)

Bu başarılarının ardından Çuhacıyan, Ermeni sanatçılardan oluşan Türk lirik tiyatrosunu kurma yoluna gitti. Nitekim kendi enerjisi ve imkânlarıyla 1874 yılında Ramazan ayının ilk gününde yeniden gözden geçirilerek düzeltilen ve gösterişli bir dekorla sahnelenen Arif adlı eseri Sultan Beyazıt Meydanı’nda bulunan Askerî Misafirhane’nin avlusunda aceleyle kurulan bir tiyatro sahnesinde icra edildi (And, 2014, s.87). Bir süre sonra yeni topluluk Pera’daki Fransız Tiyatrosu’nda (Kristal Sarayı’nda) şarkılar söyledi ve Mösyö Manas’ın Fransız sanatçılarıyla birlikte Kadıköy, Scutari ve Tarabya’da temsiller verdi. Böylece bahsi geçen tiyatro sezonunda Arif’in Hilesi adlı eser yüze yakın kere sergilenerek her yerde kısa sürede popüler hale geldi. Öyle ki bu oyunun bazı bölümleri artık bir süre sonra salonlarda, sokaklarda, kafelerde, atölyelerde söylenilip mırıldanılmaya başlandı. Hatta başkarakteri o kadar tutuldu ki portresi müzik dükkânlarının vitrinlerinde sergilendi. Dikran Çuhacıyan’ın Arif adlı eserle yakaladığı bu başarı grafiği Gedik Paşa Tiyatrosu’yla aralarında bir rekabetin gelişmesini de beraberinde getirdi. Gerçekten de Gedik Paşa Tiyatrosu’nun sahibi Güllü Agop Mecmua-yı Maarif Gazetesi’nin 61 numaralı nüshasında Dikran Çuhacıyan’ın opera namı altında icra edeceği Arif’in Hilesi adlı oyunun aslında bir vodvil olduğunu, iki

<sup>2</sup> “Üsküdar’a giderken aldı da bir yağmur- Katibimin setresi uzun eteği çamur” dizeleri ve katibim şarkısı için bkz. Bahar Arslan (2016). *II. Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e İki Deorim; İki Süreç Tarihsel, İdeolojik ve Olgusal Bir Karşılaştırma*. İstanbul: İslık Yay, s. 126-127.

<sup>3</sup> Naum Tiyatrosu için bkz. Sabriye Aşır (2017). Ülkemiz Topraklarında Operanın Miladı: Naum Tiyatrosu. *Bütün Dünya*, Sayı:06.; Rauf Tunçay (1968). Naum Tiyatrosu. *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, Mart.



sene evvel kendi kumpanyasında oynandığını ve bu sebepten dolayı da opera adı altında oynanamayacağını ispat edeceğine dair bir ihtarda bulunur. Güllü Agop'un bu minvaldeki haberine Dikran Çuhacıyan'ın cevabı ise gecikmez. Nitekim Hayal gazetesinde vermiş olduğu beyanatta Güllü Agob'un iki sene evvel kendi tiyatrosunda *Arif'in Hilesi* adı altında oynandığını iddia ettiği oyunun aslında *Agop'un Hilesi* adını taşıdığını ve sokak başlarına yapııştırılan ilanlara bakıldığında bunun direk görülebileceğini ifade eder. Ayrıca tiyatroculuk iddiasıyla hareket eden Güllü Agop'un opera nedir, operet hangisidir, opera buf (operra buffe) neye denir, opera-komik nasıl bir şeydir, vodvil nasıl icra olunur gibi konulardan bihaber olduğunu, ömrü boyunca içinde bulunduğu tiyatrodan başka tiyatro görmediğini, tiyatro hakkında bir şey okumadığını ve bütün bu bilgisizliği nedeniyle *Arif'in Hilesi* adlı oyunun opera olmadığını ispat etmek yerine kendisinin tiyatrocu olup olmadığını ispat etse daha yerinde bir davranış sergilemiş olacağını belirtir. Bütün bunların yanı sıra terakki yani ilerleme ve çağdaşlaşmadan yana olan bir insanın dünyada hiçbir şeyin ve özellikle maarife ilişkin şeylerin inhisar yani tekel altında bulunmasını arzu etmeyeceğini ekler. Eğer ilk çıkan gazeteye imtiyaz verilerek inhisar altında kalmış olsaydı basın bir ilerleme kat edemeyeceğini düşüncelerine örnek olarak sunar. Dahası her alanda olduğu gibi tiyatroculukta da çok sesliliğin ve rekabetin iyi bir şey olduğunu ve bu rekabet ortamında neyin iyi neyin kötü olduğuna ise halkın karar vermesi gerektiğini kaydeder. Bu itibarla Güllü Agop'un ruhsatnamesinde yer alan "*kendi kumpanyasından ala bir kumpanya zuhur edecek olsa icra-yı lu'biyyat etmesine mümanaat olmayacağı*" şeklindeki fıkranın hükümetin terakki yolunu kapamamış olduğunun en güzel delili olduğunu ifade ederek yeni kumpanyaların açılmasının önünde herhangi bir engel olmadığını altını çizerek (Hayal, 19 Eylül 1874). Bu rekabet ortamında Güllü Agop'un Gedik Paşa Tiyatrosu'nda Çuhacıyan'ın sahip olduğu başarıyı eşitlemek için *La Belle Héléne* (Güzel Héléne), *Orphée aux Enfers* (Cehennemdeki Orphée) ve *Girofle- Girofla* adlı operetler icra edilir. Bu arada Çuhacıyan büyük başarılar elde etmesine rağmen borçlandığı için iki operetini bir müteahhite satmak zorunda kalır. Bununla birlikte 1875 tiyatro sezonuna *Leblebici Hor Hor Ağa* adlı yeni operetiyle başlayan Çuhacıyan, bu eseriyle büyük bir başarı elde eder (Adjémian, 1886, 69). Nitekim *Leblebici Horhor Ağa* operasına ilişkin dönemin önde gelen mizah dergilerinden *Lâtife*'de yayınlanan ve Osmanlı basınında tespit edilen ilk tanıtım yazısı şöyledir: "*Leblebici Horhor-Çuhacıyan Dikran Efendi'nin himmet ve gayreti ile Osmanlı Operası gün be gün kesb-i terakki etmekde bulunduğundan kim şüphe eder? Acaba dünyada Çuhacıyan Dikran Efendi olmasaydı millet Osmanlı Operasının yüzünü görebilecek miydi? Ne münasebet. Osmanlı Operası deyip de geçmek olur mu? Böyle operalar meydana çıkarmak her üstadın harcı mı? Çuhacıyan Dikran Efendi var olsun. Doğrusu bu bâbda hakkı inkâr olunamaz. Gayret olursa artık bu kadar olur himmet ise bundan da ziyâde olabilir mi? Lâkin böyle nâdîde operalar öyle gayret ve yalnız himmetle meydana gelemez! Akıl ve ferâset ve sanat ve fevkalâde zihin kuvvetine tevakkuf eder! Çuhacıyan Dikran Efendinin hâli acaibdir ammâ geçen seneden beri millete ahrâ ve takdim eylemiş olduğu akıl ve ferâseti semeresi ile Avrupa'nın erbâb-ı kalem ve ehl-i musikiyi bile şaşırtmıştı. Leblebici Horhor Çuhacıyan Efendi'nin üçüncü operasıdır ve ismi üzerinde oldu halde mutlaka fevkalâde a'lâ bir operadır. Bir erbâb birinciden sonra ikinci ve üçüncü defa meydana çıkardığı âsâr mutlaka ve tabîi ikinci ve birinciyi takaddüm eder! İşte bunun gibi de Çuhacıyan birinci defa olarak Arif'in Hilesi'nden başladı lâkin me'mûl etmeyiz ki bir hile etmiş oldu! Bir müddetten sonra Arif'in Hilesi'nden Köse Kethüdâ'yı çıkardı! Köse Kahyâ'da kocadı ise Leblebici Horhor'u buldu! Mesmûâta nazaran Bekçi Mustafa namında bir dördüncü operanın şu günlerde meydana çıkarılacağından başka Lağımçı Hasan namında bir beşinci opera dahi efendi-yi mümâileyhin hüsn-i tasavvurunda imiş! İşte bu suretle Çuhacıyan Efendinin kuvve-yi aklından neş'et eden nadire operaların yenisini çıkardıkça evvelkilerini takaddüm etmekde olduğu derkâr bir müddet-i kalîle zarfında vara vara meydan oyununa tedenni edeceği şimdiden güzelce keşf olunuyor"* (Lâtife, 30 Ramazan 1291-10 Kasım 1874). Ancak seyircinin Türk operetlere bir önceki sene göstermiş olduğu ilgi azalınca *Leblebici Horhor Opereti*'nin topluluğu dağılmak durumunda kalmıştır. Bununla birlikte bir süre sonra aynı operet yaşanan hayal kırıklığına ve gruplardaki uyumsuzluğa rağmen Selanik, İzmir, Atina ve Mısır'da da sergilendi (Adjémian, 1886, 70) Böylelikle Türk musikisine orkestrasyon tatbik etmek suretiyle eserler vücuda getiren Çuhacıyan ortaya koymuş olduğu eserlerle artık imparatorluğun en meşhur müzisyenlerinden birisi oldu (Sevengil, 1961, 90-91).

Dikran Çuhacıyan'ın başarısının altında yatan temel etken sadece Doğu ezgilerini Batı formunda yorumlaması değildi. Bunun yanı sıra özellikle İtalyan tarzını operada doğu ezgilerine uyarlamaktaydı. Bu bağlamda ünlü İtalyan bestekâr Donizetti'nin eserleri Dikran Çuhacıyan için önemli bir esin kaynağı oldu. Yine Dikran Çuhacıyan'ı kendi çağdaşları içerisinde sanatsal yaratı açısından öne çıkaran en önemli yöntemlerinden bir diğeri operada besteci ile librettocu işbirliğinin en başarılı örneklerini vermiş olmasıydı. Dikran Çuhacıyan bu yolu açarak besteci-librettocu işbirliğinin o tarihten bu yana kalıcı olmasının referansını oluşturmuş ve bundan sonra müzikli Türk oyunlarının hepsinde bu başarıyı yakalamak mümkün olabilmıştır. Denilebilir ki Dikran'ın en ünlü eseri *Leblebici Horhor Ağa* operetinin başarısının ardında da bu sır vardı. Besteci ve librettocu işbirliğinin mükemmel bir uyumu olan *Leblebici Horhor Ağa*,



Dikran Çuhacıyan'ın başarılı bestesi kadar Kumkapı Ermeni İlkokulu öğretmenlerinden Nalyan Takvor<sup>4</sup> librettosunun da bir ürünüydü (Arpat, 1965, 11; Vakit, 31 Kanunuevvel 1875).

Dikran Çuhacıyan sanatsal rekabette de Türk tiyatro tarihinde önemli bir yer tutan Güllü Agop'un tiyatro alanındaki tekeline kırmaya başlamıştır (Nutku, 1965, 9). Nitekim yukarıda da bahsedildiği üzere 1872'de Hovsep Yazıcıyan'ın Fransızca'dan uyarladığı librettodan yazmış olduğu *Arif'in Hilesi* adlı ilk Türk opera komiğini Bayezid'da Askerî Misafirhane adıyla tanınan bir binada sergileyerek büyük başarı kazanmıştı. Bu temsilin primadonnası soprano Şajik Köylüyan, jönpromiyeri ise sanat ve müzik eleştirmeni Hovhannaes Acemyan olmuştu. Bu temilde rol alan Şajik Köylüyan aynı zamanda ilk Türk primadonnası olarak kabul edilir. Yine 1873 yılında Çuhacıyan aktör Karakin Rıştuni'nin librettosu üzerinden ikinci Türk opera komiği olan *Köse Kahya'yı* bestelemişti. 1875'e gelindiğinde daha önce de ifade edildiği gibi aktör Nalyan Takvor'un librettosu ile *Leblebici Horhor Ağa'yı* yazarak sanatının en yüksek seviyesine çıkmıştı. Bu üçüncü Türk opera-komiği ilk defa 11 Ocak 1876'da bir Cuma akşamı Fransız Tiyatrosu'nda sahneye konulmuş ve libretto yazarı Bariton Takvor Nalyan da bizatihi Horhor Ağa rolünde sahneye çıkmıştı. Bütün bu sanatsal birikimler Dikran Çuhacıyan'ı kendi alanında bir otorite haline getirmiş ve ünü sadece İstanbul'da değil Avrupa sanat çevrelerinde de giderek yayılmıştı (Papazyan, 1975, 12-13). Çuhacıyan'ın bu ününün referansını belki de Milano'da Donizetti'den esinlendiği Avrupai usulde eser vücuda getirmek hünerine bağlamak olasıdır. Zira Mahmut Ragıp Köse Mihâl de O'nun Milano'da Donizetti'den ders ve teşvik aldığını iddia etmektedir (Köse Mihâl, 1939, 124). Bununla birlikte Halid Ziya Uşaklıgil O'nun eserleri üzerinden şu analizi yapar: *Onların asıl kıymeti garp teknik kurallarına tamamıyla mutabık bir usulde fakat şark ezgileri edasında yazılmış olmalarıydı. Bu itibarla bu üç eser bizde operette ve şayet doğacak olursa opera için yürünecek yolu göstermiş oluyordu. Ve vakıf olanların iddiasına itimad edilince demek lazımdır ki bestekar bu atılan ilk adımda muvaffakiyyetin en büyük sekisine erişmiş oluyordu.* Halid Ziya ayrıca Çuhacıyan'ın onca müzikal olgunluğuna ve çabasına rağmen hayatını İzmir'de sefalet içerisinde tamamlamasından üzüntü duyduğunu belirttikten sonra opera ve operet gibi türlerin O öldükten sonra yaklaşık elli yıl sürecek bir suskunluk süreci içerisine girdiğini belirtmiş ve Çuhacıyan'ın yaptığı işin müzikte bir "inkılap" olduğunun altını önemle çizmişti (Uşaklıgil, 1938, 131-132). Nitekim O'nun yaptığı bu müzik inkılabı dönemin Osmanlı bürokratik elitleri ve yönetici sınıfları tarafından da takdirle karşılanmış ve sarayın taltifine mazhar olmuştu. Bu konuda Şura-yı Devlet'te Dikran Çuhacıyan'ın *"Türkçe olarak icra ve tanzim etmiş olduğu operaların icrası için"* gerekli imtiyazın kendisine verilmesi için sadaret makamına vermiş olduğu istidanın olumlu sonuçlandırıldığını görmekteyiz. Nitekim daha önceden tiyatro imtiyazı alan Güllü Agop'a verilen imtiyazlar içerisinde opera, operet, vodvil ve opera komik sanat türlerinin olmadığından bahisle Dikran Çuhacıyan'ın opera ve operet alanında yeni bir imtiyaza sahip olması kararlaştırılmıştır. Bu konuyla ilgili yapılan düzenlemede *"Türkçe olarak ihtira ve tanzim etmiş olduğu operaların icrası için muzika muallimi Dikran Çuhacıyan Efendiye imtiyaz itasına dair şehremanetinden vukubulan işar üzerine meclis-i umuru nafiadan kaleme alınan mazbata Nafia Nezareti'nin olbabdaki tezkeresi ve evrak-ı müteferria ile 15 Rebiülevvel sene 93 tarihinde Şura-yı Develet'e havale buyrulmağla ledel-karar hulasa-i meallerinde Osmanlı tiyatrosuna sahib-i imtiyazın Güllü Agop Efendi'ye verilen imtiyazda opera olmadığı halde mümaileyh opera oynamakta olduğundan ve kendisi operanın müellifi olmak hasebiyle bu suret hakkında gadr-i mucib görüldüğünden bahisle her nevi tiyatro oynamak üzere tarafına dahi ruhsat-ı idare-i seniyye veyahut opera ve opera komik ve opera buffa (?) vodvil tarzında oyunlar için kendisine dahi imtiyaz verilmesi mümaileyh Çuhacıyan Efendi tarafından istida olunup mummaileyh Agop Efendi'nin imtiyazına dair olan ferman-ı ali ile şartnamenin birinci ve ikinci maddelerinde işbu imtiyaz dersaadet ve bilad-ı selasede lisan-ı Türki üzere telif veya tercüme olunan dram, trajedi ve komedi ve vodvil oyunlarına mahsus olup opera misüllü şarkı ile icra edilecek oyunlara şamil olamayacağı muharrer bulunduğu ve opera için şimdiye kadar kimseye imtiyaz verilmemiş olduğu gibi opera enva'ının yani opera ve opera buffa ve opera komik tarzında olan lu'biyatın taht-ı inhisara alınması namünasip olacağından yalnız kendi telifatı diğer taraftan oynatılmamak üzere mümaileyh Çuhacıyan Efendiye on sene müddetle imtiyaz itası muvaffakiyyetle kararlaştırıldığı beyanıyla icra-yı icabı işar kılınmıştır"* (BOA, Şura-yı Devlet Evrakı, 27 Rebiülevvel 1293, Gömlek No: 3, Doya No:501.) denilerek Dikran Çuhacıyan'ın opera ve operet alanında imparatorluk sınırları içerisinde on sene müddetçe tek yetkili kılınmasına karar verilmişti. Bu gelişme aynı zamanda Dikran Çuhacıyan'ın Güllü Agop Efendi'yle olan rekabetinin de onun lehine sonuçlanması anlamına geliyordu. Artık imparatorluk sınırları içerisinde opera ve operet denildiği zaman ilk akla gelen isim Dikran Çuhacıyan'dı.

Bütün bunlarla birlikte Abdülhamid döneminde Dikran Çuhacıyan'ın eserleri bazı vilayetlerde yasaklanmış ve bununla ilgili olarak Dahiliye Nezareti Mektubî Kalemî'nden Kastamonu, Hicaz, Bağdat,

<sup>4</sup> 1843 yılında İstanbul Hasköy doğumludur. Gedikpaşa Tiyatrosu kadrosuna bizzat Güllü Agop tarafından dahil edilmiştir. Türkçe ve Fransızca'yı ileri düzeyde bilmesi nedeniyle birçok değerli eseri tercüme etmiştir. Ayrıca Türk folklorunu gayet iyi bilmesi Leblebici Horhor Ağa gibi bir eserin metnini kaleme alması sonucunu doğurmuştur. 1876 yılında henüz 33 yaşında iken vefat etmiştir. (Dabağyan, 2012: 346)



Konya, Erzurum, Diyarbakır, Halep, Trablusgarp, Sivas, Yemen, Mamüratülaziz, Ankara, Van, Bingazi, Bitlis, Hakkari, Dersim ve Musul vilayetleriyle Musul, Kudüs ve Zor mutasarrıflıklarına aşağıdaki genelge gönderilmişti: “Dersaadetçe icrası resen taht-ı memnuiyete alınan Leblebici Hor Hor ve Köse Kahya ve Arif’in Hilesi nam operalardan bir takımı bazı mahallerde oynatılmakta idüğü istihbar kılınmış, böyle taht-ı memnuiyeti resmîyede bulunan oyunların devam-ı icrası rehin-i cevaz olamayarak ol-babda sair mahallerde izinsiz ifa-yı tebligat olunmuş olmağla bu makule oyunların mevaki-yi temaşaya vaz olunmaması için idarece de icabının icra ve ibnası” (BOA, Dahiliye Nezareti Mektubi Kalemî, DH.MKT, No: 1360, 17 Za, 1303). Öyle anlaşılıyor ki otoriter istibdat yönetiminden babası her ne kadar sultan Abdülmecid’in Saatçi Başısı da olsa Dikran Çuhacıyan da nasibini almıştı (Tuğlacı, 1987, 123). Şu da belirtilmelidir ki II. Abdülhamid döneminde Ermeni milliyetçi hareketlerinin yoğunlaşması ve imparatorluğun merkezine uzak eyalet ve mutasarrıflıklarda bu konudaki kontrolün merkezi hükümet tarafından hassasiyetle sağlanmak istenmesi Dikran Çuhacıyan’ın oyunlarının bu bölgelerde yasaklanmasının nedeni olmuş olabilir.

Güllü Agop<sup>5</sup>la giriştiği rekabetten bu şekilde başarıyla çıkan Dikran Çuhacıyan anılan dönemin bütün olumsuzluklarına rağmen çalışmalarına devam eder ve 1876 yılında Namık Kemal’in sürgünden dönüşünün akabinde *Vatan Yahut Silistre* piyesine bir marş besteler. Piyes dönemin bütün özelliklerini içerisinde taşıyan bir sanat eseridir. Artık Osmanlı İmparatorluğu’nda modern anlamda bir “vatan” kavramının doğmaya başladığı bu dönemde Dikran Çuhacıyan da Namık Kemal’in bu ölümsüz eserine kayıtsız kalamaz ve bu eser için bestelediği marşla isminden söz ettirir. Dönemin Vakit gazetesi Dikran Çuhacıyan’ın *Vatan Yahut Silistre* piyesi için bestelediği marşla ilgili şu haberi okuyucularına duyurur: “*Silistre Yahut Vatan nam milli dram gayet muntazam surette mevkii-i temaşaya arz olunacaktır. Mezkur dram için musuki-şinasan-ı asrdan Dikran Çuhacıyan Efendi tarafından gayet güzel yeni bir marş tertib ve tanzim olunmuştur.*” (Vakit, 4 Ekim 1876) Bütün bunlara ek olarak Vakit gazetesinin çok isabetli bir şekilde *musuki-şinasan-ı asr* diye tanımladığı Dikran Çuhacıyan 1878 yılının sonlarına doğru Serovpe Benliyan yönetimindeki Osmanlı Operet Kumpanyası’nın müzik yöneticisi ve orkestra şefi olarak Edirne’ye gitmiş ve orada operetlerini yönetmiştir. O’nun müzikal alanda ortaya koymuş olduğu bu hamleler dönemin ünlü devlet adamları tarafından da takdirle karşılanmıştır. Nitekim Rus Çarı Nikola’dan Fransa ve İtalya devlet başkanlarından ve adına ünlü Hamidiye Marşı’nı bestelediği II. Abdülhamid’den nişanlar ve payeler alması bu bağlamda değerlendirilmelidir. Sanat yaşamının içerisinde “*besteleri uzun yıllar İstanbul’da İzmir’de, Selanik’te gazinolarda, kulüplerde, kahvelerde, yabancı orkestralar tarafından çalınan Çuhacıyan bu yolla da daha geniş çevrelerce tanınır.*” olmuştur (Sevinçli, 2016, 19)

Şüphesiz O’nun Türk opera ve müzikli oyun sanatına en büyük katkısı Leblebici Horhor Ağa operetidir. Bu oyun fakir kız-zengin oğlan karşıtlığını, görür görmez aşık olma çözümüyle birleştiren ve bu temaya komedi unsurları ekleyen kurgusu nedeniyle seyircilerce de çok sevilmiştir. Operetin konusu II. Mahmud döneminde henüz daha Yeniçeri Ocağı’nın kaldırılmadığı dönemde İstanbul’da geçer. Birinci perdede Kağıthane’de bir miras yedi olarak yaşayan Hurşid Bey babasının vefatından sonra yakın arkadaşları Sansar Hasan, Cingöz Ali, Canyakan, Cımbız Şakir, Fitne Kutusu, Hayrat Yıkan ve çingene kızlarıyla Kağıthane’de eğlence dolu günler geçirmektedir. Bu günlerden birinde arkadaşlarıyla Şile’ye giden Hurşit Bey, burada Fatma adlı güzel bir kıza aşık olur ve Sansar Hasan’ın yardımıyla Fatma’yı kaçırmaya çalışır. Bu arada Fatma’nın babası Leblebici Horhor Ağa telaşla kızını aramaya başlamıştır. Bir rastlantı eseri Leblebici Horhor Ağa Hurşid Bey’in konağının olduğu yere gelir. Leblebici Horhor Ağa kızını konaktan çıkarmak ister. Ancak bu kez Fatma, Hurşid Bey’e sevdalandığı için babasıyla Şile’ye dönmek istemez. Bütün konak Leblebici Horhor’un gönül rızasıyla Fatma’yı Hurşid Bey’e vermesi için seferber olur. Ancak Leblebici Horhor Ağa kızı Fatma’yı kendi köylüsü bir pehlivanla nişanladığını söyleyerek buna ikna olmaz. Fakat konakta Hurşid Ağa’nın adamları Leblebici Horhor Ağa’ya değişik oyunlar oynayarak onu bu düşüncesinden vazgeçirmeye çalışırlar. Bunun üzerine Horhor Ağa esnaf arkadaşları olan Leblebicileri yardıma çağırır. Oyunun üçüncü perdesinde Hurşid Bey’in konağının bütün mensupları hem Ağa’ya hem de leblebicilere Fatma’nın gönül rızasıyla Hurşid Bey’le evlendirilmesi için baskılarını arttırmaları. Bu perdede Leblebiciler yiğitliklerini dans ederek ve şarkılar söyleyerek ortaya sererler. Tam leblebicilerle Hurşit Ağa’nın adamları arasında bir arbede çıkacağı zaman Yeniçeriler yetişir, bostancıbaşı araya girer ve Leblebici Horhor Ağa kızı Fatma’yı Hurşid Bey’e vermeye razı olur. Operet böylelikle hep birlikte şarkılar söylenilerek mutlu sonla biter (Sevinçli, 2016, 21-22).

<sup>5</sup> Güllü Agop adıyla bilinen Agop Vartovyan 1840-1902 yılları arasında yaşamış ve II. Abdülhamid döneminde Müslüman olduktan sonra Yakup Efendi adını alıp Osmanlı Saray Tiyatrosu’nda görevlendirilmiştir. İstanbul’da Üsküdar ve Beyoğlu’nda Türkçe oyun oynama tekeli elinde bulunduran Agop Vartovyan nam-ı diğer Güllü Agop 1870’lerin başında ele aldığı on yıl süreli tiyatro oynatma tekeli dram, trajedi ve vodvil türündeki oyunları içeren repertuarıyla Osmanlı tiyatrosunda Türkçe tiyatro yaparak bu sanata çok önemli katkılarda bulunmuştur. Bu süreç içinde Dikran Çuhacıyan ilk defa opera ve operet konularında girişimci olmuştur. Bkz. Efdal Sevinçli (2016). *Leblebici Hor Hor Ağa Opereti’nin 140 Yıllık Serüveni*. İstanbul: Opus Kitap Yay., s. 13.



Leblebici Horhor Ağa Opereti'nin işlediği konu itibarıyla geleneksel Türk folkloruna uygun olması ve yine Tanzimat döneminden itibaren sıklıkla görmeye alışkın olduğumuz zengin erkek-fakir kız temasını son derece basite indirgenmiş aşk mefhumuyla birlikte ele alması oyunun kısa süre içerisinde izleyiciler tarafından benimsenmesine neden olmuştur. Bu bağlamda denilebilir ki, Dikran Çuhacıyan Leblebici Horhor Ağa Opereti ile 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda artık bir çelişkiler kümesi olarak görmeye alışkın olduğumuz modern ile geleneksel olanın bir analizini yapmaya çalışmıştır.

Tanzimat döneminden itibaren batılılaşma reformları olarak gündeme getirilen ve Meşrutiyet dönemlerini kapsayan bu birikim ülkemizde romanın, tiyatronun, opera, operet ve balenin milli his ve heyecanlarla yorumlanmasına yönelik bir sanat anlayışının da doğmasına neden olmuştur. 19. yüzyılının ikinci yarısında yeni yeni uyanmaya başlayan kültürel Türkçülük akımının etkisiyle milli edebiyat, milli iktisat ve milli sanat gibi başına "milli" tavsifi getirilen yeni bir düşünsel yönelim kendisini gösterir. Bu dönemde dil çalışmalarının yani milli anlamda lengüistik çalışmalarının, milli tarih yaklaşımlarının ve sanat eserlerinin özünün içerdiği olanca zenginliğe ve doğu-batı sentezine rağmen yine de millilik veçhesi etrafında değerlendirilebilecek gelişmelerle başka bir boyut kazandığı söylenilebilir.<sup>6</sup> Dikran Çuhacıyan'ı bütün bu gelişmeler içerisinde özgün kılan yönü belki de buydu. Gerçi Dikran Çuhacıyan'ın Ermeni kökenli olması burada bir çelişki taşıyor gibi görünse de anılan dönemdeki kültürel Türkçülük faaliyetlerinin henüz daha siyasal bir içeriğe bürünmemiş olduğunu eklemek gerekir. Bununla birlikte dönemin belgelerinde ilk defa lisan-ı Türkçe ve Türkçe eserler ifadelerinin sıklıkla kullanılıyor olması imparatorluktaki merkezi elitlerce de Osmanlılık zihniyetinden yavaş yavaş kültürel anlamda Türkçülüğe geçişin işaretleri olarak da değerlendirilebilir. Nitekim bu birikimin 1904'te -ki oldukça erken bir tarihtir- Kahire'de yayınlanan Türk gazetesinde Akçuraoğlu Yusuf'un *Üç Tarz-ı Siyaset* adlı makalesinin yayınlanışına kadar devam etmiş olduğu ifade edilebilir. Dikran Çuhacıyan'ın eserleri ise bu kültürel dönüşümün en cafcıflı döneminde odaya çıkmıştır. O'nun Leblebici Horhor Ağa Opereti'nin Cumhuriyet döneminde de defalarca oynanmasının ardında yatan temel etken budur. Gerçekten de Leblebici Horhor Ağa yazıldığı dönemden günümüze kadar ulaşan özgün bir operet olarak sanat tarihimiz içerisindeki ayrıcalıklı ve imtiyazlı yerini bugün bile korumaktadır. Rıza Nur'un da belirtmiş olduğu gibi "*Leblebici Hor Hor Ağa bizde ilk gülgülü-operadır. Mevzu milli İstanbul hayatıdır. Halkımızca rağbet görmüştür. Rumcaya da tercüme edilmiştir. Musikisinde güzel paröalar vardır. Avrupa'da da şöhet kazanmış, bazı parçalarının notaları yapılmış, taammüm etmiştir*" (Nur, 1938, 235-1935)

Şöhret basamaklarını bu şekilde tırmanan Dikran Çuhacıyan aslında bir kuşağın insanıdır. O'nun yaşadığı dönem bir imparatorluğun yavaş yavaş çöküşü ile yeni doğmakta olan bir ulus devletinin doğum sancılarının tebarüz ettiği bir tarihsel aralıktır. Tıpkı genç Osmanlılar ve Jön Türkler gibi bu dönemin kuşağı sürekli bir arayış içindeydi. Sabit bir ideolojileri ve sistematize edilmiş felsefeleri yoktu. Hayatlarını daha çok gündelik hayatın konjonktürel gelişmeleri belirliyor ve onlar da sanattan edebiyata, tiyatrodan müziğe bir arayış içinde hayatlarını idame ettiriyorlardı. Bu dönemin kuşağı mutsuz bir kuşaktı. İçlerinden pek çoğu sürgünde yaban ellerde hayatlarını tamamladılar. Aradıkları şey hürriyet yani özgürlüktü. Zira sanat ve edebiyat özgün yaratılarını ancak özgürlük ortamı içerisinde geliştirebilirdi. Birçoğu bohem bir yaşam sürdürdüler. Dikran Çuhacıyan da bunlardan biriydi. Taşdığı onca üne ve şana rağmen hiç parası olmamıştı. Bu nedenle de hayatının son günleri yoksulluk içinde geçti. O'nun 22 Mart 1898'de İzmir'de sonlanan yaşamı bir büyük sanat adamının aynı zamanda dramını yansıtır.

İzmir'e gelmeden önce Dikran Kalemciyan'ın *Zemire* operasını besteleyen sanatçı 1891 yılında Paris'e giderek orada Fransız müzik çevreleriyle hasbihal olur. Olympia uvertürü ile Fantaisie Orientale'i Fransızlar tarafından büyük bir beğeni ile karşılanır. Paris'te Ekneyan adlı bir Ermeni zengin kendisine maddi yardım sözü verir. Ancak bu söz Ekneyan'ın ani ölümü üzerine yerine getirilemez. 1892'de Paris'ten eli boş dönen Çuhacıyan 1894 yılında İstanbul'da *Zemire*'yi sahneler. Ancak bu süreçte yoksulluk peşini

<sup>6</sup> 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nda ortaya çıkan bu kültürel dönüşümün dil, tarih, tiyatro ve opera alanındaki yaklaşımlarla ilgili olarak erken dönem eserleri oldukça önemli bir külliyat oluşturur. Bunlardan özellikle bir Leh göçmeni olan Mustafa Celaleddin Paşa'nın Fransızca kaleme aldığı *Les Turcs Ancienne et Modernes - Eski Türkler Yeni Türkler* adlı linguistik çalışmalarla desteklediği kitabı bizde kültürel Türkçülüğün ilk izlerini taşır. Çalışma Batının oryantalist kalıp yargılarına karşı bir karşı tez olma özelliği taşısa da modern anlamda milli kimlik oluşturma ritüellerinin dil alanındaki önemli parçalarından birisidir. Keza Tarih Osmanlı hanedan tarihinden milli tarihe doğru ilk defa bu dönemde evrilmeye başlar. Necip Asım, Ahmet Vefik Paşa, Askeri Okullar Nazırı Süleyman Paşa tarihin milli kimlik doğrultusunda yazılması çabasının ilk örneklerini sunarlar. Yine edebiyatta Namık Kemal'in Vatan Yahut Silistre Piyesi aynı milli refleksin edebi alandaki bir tezahürüdür. Tiyatro alanındaki çabalar ve Osmanlı batı müziği alanındaki çabaları da bu ortak gayeye eklemek olasıdır. Bütün bu düşüncelerin değerlendirildiği çalışmalar için bkz. Mustafa Celaleddin Paşa, *Eski ve Modern Türkler*, Çev.: Güven Baker, Kaynak Yay., İstanbul, 2014; *Milli Tarihin İnşası - Makaleler*, Yay Haz: Ahmet Şimşek, Ali Satan, Tarihçi Kitabevi Yay., İstanbul, 2011; Dilek Özhan Koçan, *19. Yüzyıl İstanbul'unda Kültürel Dönüşümün Sahnesi Osmanlı Tiyatrosu*, Parşömen Yay., İstanbul, 2011, Refik Ahmet Sevengil, *Türk Tiyatrosu Tarihi*, Alfa Yay., İstanbul, 2015; Selçuk Alımdar, *Osmanlı'da Batı Müziği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2016; Şemseddin Sami, *Kamus-i Türki*, Çağrı Yay., İstanbul, 1317.





bırakmaz ve parasızlık nedeniyle bestelerini satmaya başlar. Son operası olan *Indiana*'yı sahneletebilmek için borç para bulur ve yeniden Paris'e gitmek üzere İzmir'e geçer. Ancak yüzünde bir tümör çıkmıştır ve büyük ıstıraplar çeker. Yukarıda da belirttiğimiz üzere 22 Mart 1898'de İzmir'de yoksulluk içinde ölür. Dikran Çuhacıyan için İzmir'de görkemli bir tören düzenlenir. İzmir Ermeni mezarlığına defnedilmeden önce yine kendisinin bestelediği Marche Funebre (Cenaze Marşı) çalınır (Sevinçli, 2016, 20).

Dikran Çuhacıyan'ın İzmir'de sonlanan yaşamı O'nun sanat hikâyesinin bir özeti gibidir. O bütün ömrü boyunca doğu-batı sentezini müzikal bir tarzda yorumlamayı amaç edinmişti. Nitekim ömrünün son durağının İzmir olması aslında bir rastlantı değildir. 19. yüzyılda İzmir, Osmanlı Anadolu'sunda imparatorluğun batıya açık en öncü kentiydi. Adeta doğu ile batının uyumlu bir armonisiydi. Başka bir ifadeyle söylenilecek olunursa İzmir doğunun en batısı batının da en doğusuydu. Dikran Çuhacıyan burada hastalığı nedeniyle türlü acılar çekmesine rağmen yine de mutlu sayılırdı. Zira sanatını İzmir'de herkes takdir ve tasvip etmişti. Nitekim İzmir'de yayınlanan Ahenk gazetesi okuyucularına Dikran Çuhacıyan'ın ölümünü şöyle duyurmuştu: "Bestekar-ı şehir D. Çuhacıyan Efendi evvelki akşam vefat edip dünkü gün defnedilmiştir. Müteveffa Leblebeci Hor Hor Opereti ile daha bir hayli operet ve marşların bestekarı bir üstad idi. Leblebeci Hor Hor Opereti müteveffanın musikideki derece-i iktidarının delil-i alenisidir. Cenaze ayininde kendisinin gayet müeessir bir surette bestelemiş olduğu dua okunmuş ve bu hal hazirunun pek ziyade rikkatlerini celb eylemiştir." (Ahenk, 24 Mart 1898) Dikran Çuhacıyan'ın cenazesi kalabalık bir katılımı İzmir'deki Ermeni mezarlığına defnedildi. Cenazesindeki ihtişam gerçekten görülmeye değerdi. Bu büyük sanatçı 61 yaşında vefat ettiğinde arkasında Türk opera sanatının ilk önemli ürünlerini bırakmıştı. <sup>7</sup>

## SONUÇ

Dikran Çuhacıyan Osmanlı İmparatorluğunun en çalkantılı döneminde modernleşme sürecinde müzikal yol arayışlarının en önemli temsilcilerinden birisidir. Özellikle opera ve operet gibi batı kökenli sanat türlerinin geç Osmanlı döneminde yaygınlaşıp gelişmesi için olağanüstü çabalar harcamış bir müzik insanıdır. O'nun Leblebeci Horhor Opereti anılan dönemde modern operanın en seçkin örneklerinden birisini oluşturmuştur. Nitekim bu alanda Dikran Çuhacıyan'ın açtığı yoldan giden Cumhuriyet'in sanat adamları 1930'larda *Özsoy Operası* ile bu geleneği devam ettirmek istemişlerdir. Ancak hemen belirtmek gerekirse bu çaba *Özsoy Operası*<sup>8</sup> ile sınırlı kalmış ve Dikran Çuhacıyan'ın Leblebeci Horhor ile sağladığı müzikal açılım özellikle opera alanında yaygın bir gelişim gösterememiştir. *Lüküs Hayat* gibi şarkılı müzikaller yaratılmışsa da kendi ayakları üzerinde duran özgün bir Türk opera sanatı geliştirilememiştir. Daha çok batıda üretilmiş eserlerin çevirilerine dayanan bir opera repertuarı Cumhuriyet döneminde devam etmiştir. Dikran Çuhacıyan ilk defa Batıya özgü bir sanat türünü Türkçe tonalitelerle ortaya koymayı başarabilmiş mümtaz bir sanat adamıdır. Çalkantılı ve bohem yaşamı onu daha üretken bir sanat yaşantısından alıkoymuş ve 1898 yılında yokluk içinde İzmir'de hayata gözlerini yummuştur.

## KAYNAKÇA

### Arşiv

BOA

### Sürekli Yayınlar

Ahenk

Hayal

İbret

Lâtime

Vakit

### Kitap, Tez ve Makaleler

Adjémian, J.V (1886). J. V. Le Théâtre Turc, La Revue Orientale. *Journal Littéraire Artistique Et Scientifique*, 25 Fevrier, No: 2, s. 65-71.

Alimdar, Selçuk (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

And, Metin (2014). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Arpat, Burhan (1965). Müzikli Türk Tiyatrosunda Librettocu Besteci İşbirliği. *Başkent Tiyatrosu Tiyatro Dergisi*, Yıl:1, Sayı: 1. s. 11-15.

Arpat, Burhan (1965). Çuhacıyan İçin Yazılanlar. *Başkent Tiyatrosu Tiyatro Dergisi*, Yıl:1, Sayı: 1. s. 18-20.

Arslan, Bahar (2016). *II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e İki Devrim; İki Süreç Tarihsel, İdeolojik ve Olgusal Bir Karşılaştırma*. İstanbul: Işık Yayınları. Dr. Hrant Papazyan (1982). Eski Üsküdar ve Dikran Çuhacıyan. *Kulis Dergisi*, Aralık 1982, Sayı: 863.

Aşır, Sabriye (2017). Ülkemiz Topraklarında Operanın Miladı: Naum Tiyatrosu. *Bütün Dünya*, Sayı: 2017/06. s. 97-100.

Cadiou, François-Coulomb, Clarisse-Lemondé, Anne-Santamaria, Yves (2013). *Tarih Nasıl Yapılır?*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Carr, Edward Hallet (2002). *Tarih Nedir?*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Dabağyan, Levon Panos (2012). *Geçmişten Günümüze Millet-i Sadıka-2 Sanat Dünyamızda Ermeniler*. İstanbul: Yedirenk Yayınları.

<sup>7</sup> Dikran Çuhacıyan'ın defnedildiği İzmir Ermeni Mezarlığı Yenişehir'de bulunmaktaydı. Ancak 1970'li yıllarda İhsan Alyanak'ın belediye başkanlığı döneminde bu mezarlık yol genişletme çalışmaları sırasında ortadan kaldırıldı. Böylelikle bu büyük sanatçının İzmir'de bulunan mezarı da ne yazık ki kaybolmuş oldu.

<sup>8</sup> Özsoy Operası için bkz. Melih Tınal (2016). İkinci Dünya Savaşı Öncesinde Bir Dostluk ve Kardeşlik Çağrısı: Özsoy Operası. *Yeni Türkiye Dergisi, Ortadoğu Özel Sayısı*, Sayı:83, ss.848-858; Emre Yalçın (1995). Cumhuriyet Döneminin İlk Lirik Sahne Eseri, Özsoy Operası. *Toplumsal Tarih*, Aralık, Sayı: 24.



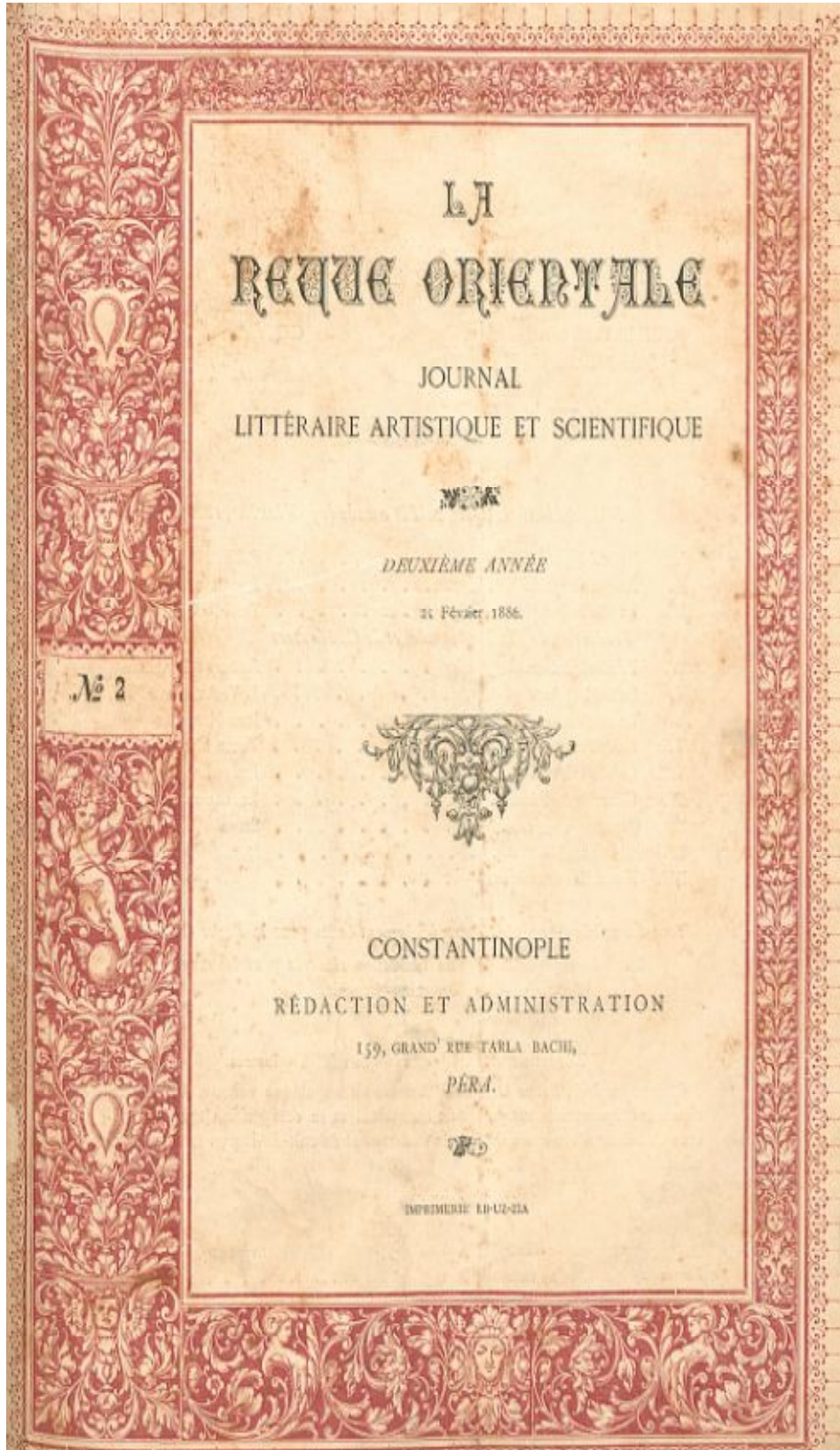
- Evintan, Ahmet (1965). Üç-Beş Satırla Dikran Çuhacıyan. *Başkent Tiyatrosu Tiyatro Dergisi*, Yıl: 1. Sayı: 1. s.6-7.
- İbrahim Alaaddin (1933-1935). Çuhacıyan Dikran. *Meşhur Adamlar ve Hayatları Ansiklopedisi*, Hazırlayan: Sedat Simavi. Forma: 18, ss.283-284. İstanbul.
- Koçan, Dilek Özhan (2011). 19. Yüzyıl İstanbul'unda Kültürel Dönüşümün Sahnesi Osmanlı Tiyatrosu. İstanbul: Parşömen Yayınları.
- Kösemihal, Mahmut Ragıp (1939). *Türkiye- Avrupa Musiki Münasebetleri 1600-1875*. Cilt:1, İstanbul: Numune Matbaası.
- Mestyan, Adam (2011). *A Garden with Mellow Fruits of Refinement Music Theatres and Cultural Politics in Carro and Istanbul, 1867-1892*. A Dissertation In History, Presented to the Faculties of the Central European University in Partice Fulfilment of the Regurements fort he Degree of Doktor of Philoosphy/Budepest, Hungary /2011 Supervisor of Dissentation Marscha Siefert, [http://www. Etd. cev.hu/2012/mestyan\\_adam.pdf](http://www. Etd. cev.hu/2012/mestyan_adam.pdf). Erişim Tarihi: 21.10.2015
- Milli Tarihin İnşası - Makaleler*. Yayına Hazırlayan: Ahmet Şimşek, Ali Satan, (2011). İstanbul: Tarihçi Kitabevi.
- Mustafa Celaledin Paşa (2014). Eski ve Modern Türkler, Çev.: Güven Baker. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Nutku, Özdemir (1965). Doksan Yıllık Bir Eser. *Başkent Tiyatrosu Tiyatro Dergisi*, Yıl:1, Sayı:1. s.8-10.
- Öztuna, Yılmaz (1969). Çuhacıyan (Dikran). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Cilt:1, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969.
- Pamukçıyan, Kevork (1966). Çuhacıyan (Dikran). *İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt: 8. s. 4151-4152.
- Papazyan, Hrant (1975). *Yüz Yılda Türk Opereti 1872-1972*. İstanbul.
- Rıza Nur (1938). Leblebici Hor Hor. *Türk Bilikrevüsü/Revue de Turcologie*, No.8, 1 Fevrier, 1938.
- Sevengil, Refik Ahmet (1959). *Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Sevengil, Refik Ahmet (1961). *Tanzimat Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sevengil, Refik Ahmet (2015). *Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Sevinçli, Efdal (2016). *Leblebici Hor Hor Ağa Opereti'nin 140 Yıllık Serüveni*. İstanbul: Opus Kitap.
- Tinal, Melih (2016). İkinci Dünya Savaşı Öncesinde Bir Dostluk ve Kardeşlik Çağırısı: Özsop Operası. *Yeni Türkiye Dergisi Ortadoğu Özel Sayısı*, Sayı: 83. ss. 848-858.
- Tuğlacı, Pars (1979). Sahnelerimizde İlk Türk Operası. *Yıllar Boyu Tarih*, Sayı:10, s.43-45.
- Tuğlacı, Pars (1987). *Mehterandan Bandoya*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Tunçay, Rauf (1968). Naum Tiyatrosu. *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*.
- Uşaklıgil, Halid Ziya (1938). *San'ata Da'ir*. Cilt:3, İstanbul: İbrahim Hilmi Kitabevi.
- Yalçın, Emre (1995). Cumhuriyet Döneminin İlk Lirik Sahne Eseri, Özsoy Operası. *Toplumsal Tarih*, Sayı:24.

#### EKLER



Resim 1- Dikran Çuhacıyan.

Kaynak: Efdal Sevinçli, Leblebici Horhor Ağa Operetinin 140 Yıllık Serüveni, Opus Kitap, İstanbul, 2016.



Resim 2- J.V Adjéman, Le Théâtre Turc, La Revue Orientale  
Journal Littéraire Artistique Et Scientifique, 25 Fevrier, 1886. No: 2.