

BENZEŞEN YABANCILIK;

**W.A. MOZART'IN K.331 İLE L.V. BEETHOVEN'İN OP:53 "WALDSTEIN"
SONATINDAKİ TÜRK ÖGELER***

DAVID KOREVAAR¹

Çev: Süleyman Sırrı Güner**

18.yy. Viyana'sında "Türk ögeler opera sahnesinden enstrümantal müziğe geçti. "Alla Turca" gibi bestecilerce belirlenen ve iyi bilinen örnekler arasında, Mozart'ın Piyano Sonatının 3. Bölümü K.331 yer almaktadır. Bu eserin 3 bölümünü birleştirmek suretiyle farklı bir bağ oluşturarak Türkçe ögelere dair işaretler bu sanat boyunca yer almaktadır. Bu fikre, müzikal ve tarihî bağlantıların genelde yalnızca Türk ögelerle ilgili olmadığı Beethoven'ın "Waldstein" sanatı, op 53 eklenebilir ama Mozart'ın "Saray'dan Kız Kaçırma" operasındaki özgün fikirler belirtilebilir. Beethoven "Waldstein" sonatındaki yabancı ögeleri yeni bir besteleme yolu bulma sorununa bir çözüm yolu olarak kullanmıştır.

Enstrümantal kompozisyonda Klasik Tipin gelişimi, pek çok türden farklı elementlerin benzeşimini içermektedir. Besteciler, bunları kendi üsluplarına

*Bu yazı Kolorado Üniversitesinden "DAVID KOREVAAR" tarafından 2002 yılında "Journal of Musicological Research 20" adlı dergide yayınlanmıştır. (s:197-232)

** Doçent Trakya Üniversitesin Devlet konservatuvarı öğretim üyesi.

¹ Bu makale; Ağustos 2000'de San Diego'daki Sanat Müzesinde bir Osmanlı Sanatı sergisiyle birleştirilerek takdim edilen bir sunum resitalinden ortaya çıkmıştır. Bu konu üzerinde yapmış olduğum çalışmalarda bana destek veren ve beni cesaretlendiren L.Michael Griffel'e özellikle teşekkürlerimi sunmak isterim.

uyarladıklarından, özgün kaynakları anlamak çok daha zor oldu.² Bu birleşimlerden biri “Türk” müziğiydi.

“Türk” müziği ilk olarak, insan davranışının bakış açılarını mitolojik hale getirmek veya evrenselleştirmek için bir yol olarak, bilim Kurgunun hayal edilen gelecekte yararlandığı biçimde Avrupa Kıtası’nın dışında kalan yerleri kendine mekân seçmiş tiyatral ürünlerde mantıksal olarak yeterli derecede görülmüştür. Mozart, Haydn ve Beethoven gibi besteciler için. “Türk” operasında ilk kez duyulan yalnızca yabancı üsluba ait özellikler gerekli olan yabancı bir metin olmaksızın enstrümantal kompozisyonlara kaçınılmaz bir biçimde dönüştü. İyi bilinen örnekler arasında, Mozart’ın LA-Majör Keman Konçertosu’ndan, Haydn’nın “Asker” Senfonisinden ve Beethoven’ın 9.Senfonisinin finalinden bölümler yer almaktadır. İyi anlaşılmayan ve açıklanması zor olan şey; böyle bir benzeşimin bir bestecinin müzikal üslubunun gelişimine ait olma olasılığıdır.

Örn: Mozart’ın LA-Major Piyano Sanatı, K.331, açık bir şekilde Türk özelliği³ göstermesi beklenen bir alaturka finale sahiptir. Ama, göstereceğim gibi, bu olağandışı sanatın ilk iki bölümü, (ilk bölümü allegro formunda olmayan Mozart’ın tek piyano sanatı) ⁴üç bölümü dairesel bir şekilde birbirine bağlayacak çok sayıda “Türk” öğeyi birleştirerek, üçüncünün belirtilmiş yabancılığı için bir durum teşkil etmektedir.

Bestecinin entelektüel anlamda daha büyük bir sıçrayışıyla, ve kendisinin stilistik gelişimindeki var olan önemli etkilerle birlikte, diyebilirim ki; Waldstein

² Classic Music: Expression, Form, and Style (New York: Schirmer Books, 1980) eserinde, Leonard Ratner, bu tip belirgin parçaların bir birleşimi olarak Klasik Tipte güçlü bir durum oluşturarak, “konular” veya “tipler” (metne bağlı) dediği Türk tarzını da katarak bu öğelerden bazılarının tanımlar.

³ Benjamin Perl, “Mozart in Turkey” de Mozart’ın Türk sitilindeki çalışmalarının bir listesini sunmaktadır. (Cambridge Opera Journal 12/Kasım 2000 s:219).

⁴ Orientalism, Masquerade and Mozart’s Turkish Music adlı eserinde (s:112-133) Matthew Head, Mozart’ın Sanatındaki (s.331) birinci ve üçüncü bölümler arasındaki güçlü bağlantıyı ifade etmekte ve ilk bölümdeki “Türk Müziğinin en belirgin örneklerini sunmaktadır. (Özellikle s:121-123’e bakınız). “Mozart in Turkey” de (s:220-221), Perl, “Türk” tarzı ile birlikte ilk bölümün final varyasyonundaki bas beslerin Hermann Abertce tanımlanmasını ifade etmektedir (London: Royal Musical Association, 2000).

“Sonatı’nda,op.53 Beethoven, “Türk” operasının öğelerini genel olarak kullanmıştır ve Mozart “Saraydan Kız Kaçırma” da temel yapısal ve motifsel öğeler şeklinde özel olarak öğelerden yararlanmıştır, ki bu “Appassionata” Sanatı’nda ve 5. Senfonideki içsel basit bir materyalin gelişiminin yeni bir paradigmasına karşı atılmış önemli adımdır.

18.YÜZYIL “TÜRK” SİTİLİ

18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında Türk müziği akımına “Türk müziği”⁵ olarak düşünülen Viyanalı uyarlayıcıların saygın örnekleri olarak genellikle bahsedilen 18.yüzyılın üç ustası Gluck, Mozart ve Haydn tarafından “Türk” operalarla birlikte geniş ölçüde yer verilmiştir.

Viyanalı’da ki bu müzikal değişimin önemli bir benzerine 18yy. Fransa’sında, belki de ilk kez Lully ve Moliere’in Kibarlık Budalası’nda, ⁶ rastlanmıştır. Gluck’un “La rencontre imprevue operasıyla birlikte “Türk” üslubuyla ilintili olan müzikal benzetmeler fazlasıyla kendini göstermiştir. (Beklenmeyen Karşılaşma, 1763).⁷ 1775’de

⁵ Viyanalı Alaturka sitile ait bir özet Mary Hunter’ın “The Alla Turca Style in the Late Eighteenth Century” adlı kitabında bulunabilir: *Race and Gender in the Symphony and the Seraglio* in *The Exotic in Western Music* “Jonathan Bellman tarafından düzenlenmiştir. (Boston: Northeastern University Press, 1998) 43-73. Diğer, yakın zamanda yayınlananlar içinde, Eric Rice’in konuyla ilgili varolan materyali özetleyen bir makale kadar, Matthew Head’in yukarıda yer alan kitabındaki yayınlar yer alır, *Representations of Janissary Music (Mehter) as Musical Exoticism in Western Compositions, 1670-1824*”, *Journal of Musicological Research* 19 (Aralık 1999), 41-88. Konunun kısa bir özeti Derek B. Scott tarafından da verilmiştir. “Orientalism and Musical Style,” *Musical Quarterly* 82 (Yaz 1998), 309-335.

⁶ “Turkish Affect in the Land of the Sun-King, 1629-1700” adlı eserde (*Musical Quarterly* 63-1977, 367-89) Mary Rowan Obel-Kovich, sonraki Viyanalı üzerindeki Fransız etkisinin olasılığını gösteren örnekleri ortaya koymaktadır. Fakat *Exoticism in Dramatic Music, 1600, 1800* adlı önemli eserinde (Ph D. Dissertation, Indiana University. 1953). Miriam Karpilow Whoples, Fransız yabancılığının sonraki Viyanalı örneklerinden daha az özeldir. Whoples, “In Exotic in Western Music” teki “Early Exoticism Revisited” adlı eserinde, 1669’da sultanın bir elçisinin Fransa’ya ziyaretiyle ilişkilendirerek, Lully ve Moliere’in *Le Bourgeois gentilhomme*’un tarihini açıkladı.

⁷ Christoph Willibold Gluck, *La rencontre Imprevue/Die Pilger Von Mekka*, in *Samtliche Werke IV/7*, Harald Heckmann tarafından düzenlendi. (Kassel Barentreiter, 1964)

Haydn. “L’Incontro improvviso”⁸ adlı “Türkue” operasında⁹ aynı olaylar dizisinden yararlandı. Her ilki eser, Mozart’ın “Saraydan Kız Kaçırma” sını sonradan etkilemiştir. Aslında Gluck’ün operası, 1780 yılında Viyana’daki Burgtheater’de (Mekke’den gelen Hacı gibi) tekrar oynandı ve Mozart, 1783 ve 84’te aryalarından birinde piano varyasyonlarını yazarak aradaki benzerliği ortaya koymuştur.

Sitili “Türk” olarak tırnak içine alarak ifade etmeyi tercih etmemin amacı, bu müzik çeşitli açılardan Mehter Müziğinden etkilenmesine rağmen, modern bir etnik müzikal bir tarzda folklorik müziğin doğru ifadesi dışındaki sebepleri sıralamak için belirgin bir yabancılığı sergileyen elementlerin Batısal bir alılmamasını takdim etmektedir. Eserlerinde, Head, Whaples’in fikirlerine katkıda bulunarak tam faydalı amaçlar için, Gluck’un Yeniçeri/Mehter Müziği ile Türk Askeri Müziğinin Macarca bir parodisinin birleşiminden yararlanarak bir sitil oluşturduğunu ifade eder: “törökös”.

Gluck’un *La rencontre Imprevue* eseri bir Fransız oyununa dayanan bir Fransız-dili librettosu olarak yazıldı. 1683’te Viyana’nın işgalinden rahatsız olan Parisliler değil de Viyanalılar olmasına rağmen, yaklaşık bir yüzyıl sonra mehter sitilinin Viyanalılarca sahiplenilmesinin 18 yy. başlarında Viyana’daki Fransız dramatik rüzgarlarından oluştuğu görülmektedir. Aslında, Fransız başlıklı Türk tiyatroları, halkın bu tip müziğe¹⁰ karşı artan talebini karşılamak olduğu kadar, Osmanlı Devleti’nin¹¹ büyük elçilerini onurlandırmak amacıyla Viyana’da sahnelenmiştir.

Miriam Whaples’in önemli bir tezinde de özetlediği gibi, “Türk” sitilinin özellikleri arasında bazen 5.’yi takip eden üçüncünün melodik aralarının tekrarlanması...

⁸ “Exoticism in Dramatic Music” adlı eserinde Whaples (3/152). Gluck’e bu operadaki “Türk” sitilini uyarlamada öncülük etmektedir. *Orientalism, Nasquerade and Mozart’s Turkish Music* (67-72)

⁹ Bakınız Rice, “Representations of Janissary Music” 67-69.

¹⁰ W.A. Mozart: *Die Entführung aus dem Serail* (Cambridge U.K. Cambridge University Press, 1987) s.65, Thomas Bauman, *Alla Turca* tarzlarında Viyana tadındaki Mozart’ı vurgulamaktadır.

¹¹ “Haydn, Mozart and the Viennese School”da 1740-1780 (New York, Norton, 1995) s-131-132, Daniel Hertz, Viyana’ya 1758’de gelen bir Türk büyükelçisini onurlandırmak için bestelenen Joseph Starzer’in “Le Turc genereux” balesinin bir tanıtımına yer vermektedir.

pasajları sıralamak için yukarıya yakın tonların eklenişi (bazen yukarı üçlüler), sarsılan bir etki verme ve kısa süreli notaların tekrarlanmış figürleri yer almaktadır. Aynı zamanda 2/4'lük tekrarlanan notaların; uzun nota değerlerinde başlayan ve daha hızlı olanlarda devam eden parçaların ortak kullanımından bahsetmektedir. Önemli uyum özellikleri; parçaların bölümler¹² arasındaki ve paralel solo bölümler arasındaki tonun baskın olanlardansa, hareketlilik, sadelik ve üçüncü ilişkilerden birini tercihe karşılık gelir.

“Türk” sitilinin en çok duyulabilir yönü, genellikle bas davul, timpeht, ziller ve üçgenden¹³ oluşan vurmali çalgıların bir topluluğunun yer aldığı orkestra müziğinden “bateri türk” olarak bilinen kullanımıdır. Kullanılan ritimler doğulu Avrupalılarca¹⁴ banal bir uzun-kısa-kısa-uzun veya uzun-uzun-kısa-kısa-uzun dizisi genellikle oturtulan “Türk Mehteri” veya Askeri Bandosunun karmaşık ostinata ritimlerinin basitleştirilmiş bir biçimidir.

“Türk” tarzının tipik özelliği, örneğin, Saraydan Kız Kaçırma'daki ilk Yeniçeri Korosunda ve Gluck'un La rencontre imprevue¹⁵ sündeki açılış kısmında duyulduğu gibi, dikkat çekici bir şekilde yükselen 4. dereceye, oktava yabancı olan ses perdelerinin kullanımıdır.

¹² Whaples, “Exoticism in Dramatic Music”, 152-158.

¹³ “Exoticism in Dramatic Music”, (s.66-73). Whaples, “Türk” müziğinin tarihi bir özetini sunar ve çok sayıdaki önceki ziyaretçinin bunu duyma öykülerinden bahseder. Timpaniler, Kornolar, zillire, flütler ve obuanın enstrümantal bir çeşidi Türk askeri Bandosunun parçaları olarak ifade edilmektedir. (66-73). Saray'dan Kız Kaçırma'da Mozart tarafından (Ve “Türkçe” bölümlerdeki sonraki bestecilerce) kullanılan üçgenin, görünürde, gerçek “Türk” müziğinde yeri yoktur fakat tiz ve ilginç sesinden dolayı Viyanalı “Türk” ahlımlarında kullanılmıştır. (92-93). “Representations of Janissary Music” adlı eser de (45-47). Rice Whaples'in vermiş olduğu bilgilerin çoğunu tekrarlamakta ve Mehter'in Türkler tarafından oluşturulmuş 20.yy. şeklini tartışmaktadır.

¹⁴ Whaples “Exoticism in Dramatic Music”. 68. “Doğululaşma” fikri. Edward Said'in önemli kitabı olan “Orientalism” in konusudur (New York: Vintage. 1978) ve Mary Hunter'in Said'in

¹⁵ Jonathan Bellman, The style Hongrois in the Music of Western Europe (Boston: Northeastren University Pres, 1993), 38-39. Bellman, 32-45 arasındaki sayfalarda, “Türk” tipik özelliklerinin tam bir listesini vermektedir. Benzer bir katalog, Bauman'da bulunabilir, Mozart: Die Entführung, 62-65.

“Türk” seslerinin ünü, opera salonlarını aşmıştı. Etkisini itiraf ettiği “The Alla Turca Style” adlı kitabında da keşfedilmiştir. Genellen Doğululaşma “Bilimi” adı altında tüm Avrupa ve Amerika Hindistan dışındaki kültürleri gruplayarak, Said, 18.yy. Batılı hümanist ve bilim adamlarının, kaçınılmaz bir şekilde Avrupa merkezli bir işin önemli bir bölümünü oluşturduklarını ifade etmektedir. Çoğu farklı ve ilgisiz grupları içine alan ideal ve genellenmiş bir tarihi destekleyen Avrupa dışındaki kültürlerin çağdaş gerçekliklerini görmezden gelerek, Avrupalı Doğlulaştırıcılar, koloni halindeki bir mantığın yükselişini desteklediler ve bugün var olmaya devam eden ırksal ve kültürel önyargıları savundular. Entelektüel kontrol, politik kontrole yol açtı; biri diğerini evcilleştirerek ve acımasızca eleştirerek kontrol edilebilir hale geldi. Son zamanlarda yazılanların çoğu, Derek Scott, Matthew Head ve Eric Rice tarafından önerilen birbirinden farklı düşüncelerle birlikte Said’in fikirleri müziğe uyarlandığında nasıl bir tepki verileceğinin üzerinde durmaktadır. “The Alla Turca Style” adlı eserinde (s-51-52) Mary Hunter şunları yazar.

Asıl Yeniçeri Müziğiyle ilgili olan Alaturka Tarzı, kendine ait açıklama ve kaynak terimleriyle birlikte bir fenomen olmaksızın Avrupa müziğinin eksik veya karmaşık bir hali olarak Türk müziğini takdim eder. Tanıdık olanın düşünülen bir norm tarafından tamamıyla tanımlanması açısından diğerinin sunulması pek çok yazar tarafından tarif edilen sömürgeci ve ataerkil bir stratejidir; Alaturka tarzı, yine de müziğin “kendi” içinde daha geniş sosyal ve politik ideolojilerin gizlenebilmesi yolunun diğer bir örneğidir.

Mozart’ın Kontretanz “La bataille” adlı eserini ve çok hatırlanmayan sayısız besteci tarafından (Örn: Dussek ve Hummel) konser salonunda çalınan savaş parçalarını içine alan popüler tüketimle ilgili örnekler sıklıkla “Türkçe” bölümlerden ve kaynaklardan oluşmaktadır. (Ek’e bakınız)

Sonuç olarak, bu moda genellikle bir fagot ve bir takım perküsyon entrümanlarından oluşan “Türkçe” stopları olan piyanoların üretimine yol açtı. Rosamond Harding, 1797 yılında İngiltere’de bu tip stoplar için patentler buldu; benzer

yenilikler kıtanın her yerinde sonradan popüler hale gelecek gibi görünüyor.¹⁶ Harding şöyle yazmakta; Üçgen, genellikle metal bir parçayla ses çıkaran ve büyük bir zili hoş olmayan bir şekilde modern bir telefonu anımsatan veya farklı şekilde akort edilmiş üç küçük yarım dairesel zillerden oluşur.

Ziller, yaylı çalgılara vuran iki ile üç arası ince bakır üflemelilerden oluşur. Davul kendi başına genellikle, yatay bir piyanonun içindeki sound-board'un alt kısmına ve bir konsol piyanonun içindeki sound-board'un arkasına çarpan büyükçe bir keçeli çekiçten meydana gelir.¹⁷

Yakın zamanda çıkan bir makale de, Kennetin Mobbs, bir piyanonun oktavı kadar yayılan üçgenler ve zillerle sonuçlanan düzenlemeleri içine alan, detayda bu stopların bazı çeşitlerini tanımladı. Kendisinin ilk bahsettiği enstrüman, 1798 yılına ait bir İngiliz Piyanosudur.¹⁸ Bu yüzden, piyanoların üstündeki stopların, “Türkçe” klavye müziğinin gelişiminin ardından ortaya çıktığı açıktır. Mozart'ın ünlü “Alla Turca”sı 1783'te bestelendi¹⁹ ve bundan dolayı vurma etkileri tamamıyla müzikal metnin Mozart tarafından dahiyane bir şekilde ele alınışına bağlıdır.²⁰

¹⁶ Rosamond E.M. Harding. *The Piano-Forte: Its History Traced to Great Exhibition of 1851* (New York: Da Capo, 1973; reprint of Cambridge, U.K. 1933). 135.

¹⁷ Ibid. 133-135.

¹⁸ Kenneth Mobbs, “Stops and Other Special Effects on the Early Piano” *Early Music* 12(1984).474.

¹⁹ “Neue Mozart Ausgabe” de bulunan bu tarih önem taşıyan bir nokta olarak 1777 tarihiyle değiştirildi, çünkü bu, sanatı, Gluck'ün “Die Pilger Von Mekka” Eserindeki Mozart'ın çeşitlemeleriyle olduğu kadar “Die Entführung” ile de çağdaş olmasını sağladı. Matthew Head'in işaret ettiği gibi, 1783 yılı, bir “Türk” sanatının bestelenişini o günkü olaylara karşı bir tepki olarak göstererek, Viyana'nın Osmanlılar tarafından 2. kez kuşatılışının 100. yıldönümü idi. (Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music, s.32-33).

²⁰ “Orientation for Interpreting Mozart's Piano Sonatas” (New York: Teachers College, Columbia University, 1953) s:51'de Thomas Richter K. 331'in son bölümünden şöyle bahsetmektedir: “Mozart tamamıyla bu bölümü Mehterle bağlantılı olarak çalma arzusundaydı. “Eric Rice (“Representations of Janissary Music, 70) Guy Wuellner'in “Janissary Sounds for Mozart's Turkish Rondo”, *Journal of the American Liszt Society* 30(1991). 44-47. makalesinden yararlanarak bu fikri tekrarlamaktadır. Wuellnerbunun bir sonucu olarak, Edwin Good'un şu anda ikinci baskısı olan mükemmel kitabı

YABANCILIĞI İTHAL ETMEK: 1776 YILINDAN BİR HAYDN ÖRNEĞİ

Kendisinin bir “Türk” operası olan “L’Incontro Improvisso (1775)²¹ yazdığı zamanlarda, Haydn, her biri “Türk” tarzıyla paralellik gösteren belirgin özelliklere sahip üç piyano sanatı beteledi. A major (Hob XVI/30). B minor (Hob. XVI/32) ve E major (Hob.XVI/31). (Eke bakınız).²² Bu tip özelliklerin en sistematik kullanımı, E-major sanatın en son bölümünde bulunabilir. Giriş notalarındaki (uzun, uzun kısa, kısa, uzun) kısa trillerle birlikte notalarca oluşturulan basit bir ritmik örnek, zamanın Avrupalı Müziğinde bilinen bir Türk Mehterostinosunun standart basitliğiyle uyumludur. Buna ek olarak, bu E-major tema ve çeşitlemelerin yer aldığı iki parçalı temanın ilk müziği, daha normal dominant sesin yerine, “Türk” mediant minor, G sharp ile sona ermektedir. 17.ölçü çift forte, ortak bir “Türk” kaçış-tonu figürü göstermektedir ve 49.ölçü çift forte ise, harika bas oktavlarla dolu başka, daha hızlı bir ritmik ostinato versiyonu ovtaya koymaktadır. (Bakınız Örnek1)-ki bu, diğer belirlenmiş “Türkçe” parçalar²³ arasında, Mozart’ın Gluck çeşitlemelerinde gözlemlenebilen bir örnektir. Bu figürasyon bölümün son sekiz ölçüsünde geriye döner. Aslında, bu final, operada “Türk” öğelerinin korunduğu, hızlı tempolu bir komedi oyunundaki bir Türk marşı olarak tanımlanabilir.

“Giraffes. Black Dhagon S, and other Pianos” dan bahseder. (Stanford, Galif: Standford University Pres, 2001). İlk kez 1790’lı yıllarda görüldüğünü önceden ifade etmesine karşın (s:136) Piyano eşliğinde, Mehter ile birlikte Mozart’ın K.331’inin çalışmasının o zaman sıradan bir şey olduğunu anlatan bir dipnotu 137. sayfaya bile ekledi. Bu konuya Harding ve Gasal katıldı. Mehter ile birlikte piyano eşliğindeki bu eseri isteyen Mozart hakkında sık sık tekrarlanan yanlış haberler sürekli askıya alınmalıdır.

²¹ Joseph Haydn. L’Incontro improvisso , in Joseph Haydn Werke 25/6, Helmut wirth tarafından düzenlenmiştir. (Muhich:G.Henle.1962).

²² Matthew Head, “Türk” müziğinden, hayalî öneriler içerisinde yerini alır diye bahsetmektedir, bu nedenle “iki dinleyicinin, Türk müziğinin nerede başlayıp nerede sona erdiği hususunda ortak bir kaniya varmaları beklenemez.” (Orientalism, Masquerade and Mozart’s Turkish Music, 65).

²³ Ibid, 51.



Örnek 1: Haydn, E-major Sanat, Hob. XVI/31:III.

MOZART'IN TÜRK SONATI, K.331: SÜREGELEN BİR YÖNTEM OLARAK YABANCILAŞMA

Opera dışında “Türk” müziğinin en iyi bilinen örneklerinden biri yabancı doğasını anlaşılır hale getirilmek için sert apojiaturlardan, hızlı ince notalardan, değişiklikler gösteren yarım ölçü düşük notalardan ve gürültülü apejlerden yararlanılan Mozart’ın LA Major Piyano Sonatı, K.331’in alla turca finalidir. Genellikle daha az ölçüde beğenilen, Mozart’ın sanatın tiyatral/dramatik tarzın dışında kalan yabancı bir benzetmenin kullanımı yoluyla bir çeşit devamlı bir bütünlük sağlayarak, sonatın üç bölümünün hepsinde tipik “Türk” unsurlarından yararlandığı yöntemidir.

Mirtam Whaples, “Canaries” şeklinde belirleyerek, Fransız operasında standart bir “yabancı” ritim olarak, iki dörtlük, sekizlik ve dörtlük ritimleri işaret etmektedir. (Bu opera, Kibarlık Budalası’nda Türkler için Lully tarafından kullanıldı.)

Çok ayrı köklere, şaşırtıcı ölçüde ortak bir ritme sahip olmalarına karşın, 17.yy.lın en önemli üç yabancı dansı, “Canaries”, “Sarabande” ve “Forlane” dir.²⁴

Kökem olarak ritmik örneğin kendi başına Avrupalı bile olmadığını Whoples ifade etse de, sözlerine şöyle devam etmektedir.

²⁴ Whaples, “Exoticism in Dramatic Music,” 119.

17.yy.da, örnek, sadece özellikle adlandırılmış Canaries, forlane ve sarabande içinde olmayan diğer ara sıra yapılan yabancı danslarda da bulunan yabancı bir ritimdir.²⁵

Bu örnek, tabii ki Matthew Head'in de yazdığı gibi kendi yabancı yan anlamlara sahip olan siciliannanı aynıdır: "Başkalık" ile güçlenmektedir."²⁶ Mozart'ın çeşitleme-formunun ilk bölümü bu ritimle başlayan bir tona bağlıdır-belki bu garip bir tesadüftür, fakat yabancılıkta gelen bir ipucu olabilir. (Bu temanın kökeni hakkında bir diğer öreni, bunu bir Alman folklor şarkısı olarak belirleyen Charles Suttoni tarafından yapıldı.²⁷ Takip edilmesi gereken Alman normunun örtük oluşunu gösteren ilginç bir olasılıktır bu).Nazik bir Andante metninde beklenilenden farklı bir ses getiren temadaki öğeler arasında; 4,7 ve 15'inci ölçüde değişik bir sıforzandi; 10.cu ölçünün zayıf noktasında ani bir çıkış yer almaktadır. (Bu açıkça son bölümdeki, 7-9 ölçüleri arası "Türk" figürüdür ve aynı zamanda, Saraydan Kız Kaçırmadaki Overturun yavaş orta kısmında bulunabilir); ve 18 ölçünün zayıf noktasına doğru ani bir değişimle takip edilen, peşpeşe üç hızlı nota-Minuetin 47, ölçüsünde yankılandı. Haydn'in L'Incontro Improvisso'sunda, vurgusuz çözümlenmelerle oluşan böylesine bir inişke sahip bir takıntı. Calandro'nun arısı "Castagno, Castagno" da gösterilmiştir. (Örnek 2'ye bakınız).²⁸ 12. ölçünün armonisindeki D-Sharp, bu başlangıç metninde yeterli derecede masum olsa da. "Türk" müziğinde yaygın görülen 4. nota, olan durağın bir ifadesidir. Tüm çeşitlemelerdeki bu D sharpla olan takıntı, parçanın müziğin en önemli kısmıdır. Kendi içinde çok sıra dışı olmayan, 16. ölçüde temel kalın sestten daha baskın üçlünün güçlü-yukarı çözülen apojiatur, bölümün devamında daha yabancı etkilere yol açabilir.

²⁵ Ibid.

²⁶ Head, Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music 126-127. Head Saraydan Kız Kaçırmanın yabancı bir metni olarak Osman karakterinde bir sicilliana ritminin Mozart tarafından kullanıldığını ifade etmektedir.

²⁷ Charles Suttoni, The Compleat Mozart, Neal Zaslow ve William Crowder tarafından düzenlenmiştir. (New York: Norton, 1990), 312.

²⁸ Hunter, "The Alla Turca Style", 61-62.



Örnek 2: Haydn, No.6, Aria: "Castagno, Castagna". L'incontro improWiso.

Temayı algılamam sırasında, Mozart'ın, 4. ölçünün zayıf bir noktası üzerindeki sforzandonun eklenmesiyle birlikte açılış ölçülerinin inceliğine zarar verdiğini gördüm. "Türkçe" materyalin önemli rolünün sanat boyunca üstlenildiğini, olaylar dizisinde ilk olay sadece göstermektedir.²⁹

Temadaki yabancı bakış açıları, ilk çeşitleme de ayrıntılı olarak verilmiştir; daha açık bir biçimde "Türkçe" özellikler, apojiatur olarak (1 ölçüde var olan) 4. durakta (D Sharp), çok büyük kalın bas seste (5 ölçüde başlayan)³⁰ güçlü yükselen apojiaturlarda (5. ölçü; 2 vuruş; 6. ölçü, 2 vuruş), aralıklı üçlü yapılarda (10ölçü) etkili olmaktadır. 10. ve 12. ölçülerin sıra dışı çapraz vurgulanışına, 4. durağı, temel kalın sesin arpejitysouna karşı açıkça yerleştirilmesiyle, 12 ölçünün 3-8 liğinin armonisinde Di Sharpa son olarak gönderme yapılmıştır, bir karşıtlık, sadece temada paralel kısımda gizlenmiştir. Siciliana ritminin 16. ölçüsündeki apojiatürün çözülmesine yarım adım geçişteki bilgi veren ekleme, zamanında operadaki "Orient" i çağrıştıran bir çeşit yabancı bir müstehcenliği tecrübe etmektedir.

Sicili ananın yabancı doğasını kabul ederken, Head, ilk bölümün açılışının, final bölümünün sonunun antitezi olduğuna dair kendi tezini desteklemek amacıyla 4. ölçüdeki sforzandoyun oldukça normal olarak görmektedir. Kendi anlayışım, bu

²⁹ Head, Orientalism, Masquerada and Mozart's Turkish Music. 126-127.

³⁰ Ibid, 121, 122.

sforzanduooyu, ilk bölümdeki çoğu gerçek farklılıkların sadece ilki olarak algılanmaktadır.

Ve Mozart'ın üçlü askeri figürlere sahip ilk çeşitlemesinin etkili olmayan arabeskler üzerinde devam eden ısrarı elbette yabancı bir materyalin varlığına işaret etmektedir. İlk ölçünün 3-8'lik melodik bir D-naturaliyle bile karşıtlık göstererek, ikinci çeşitleme, D Sharp'ı eşliğin değişmez bir parçası haline getirdi. D-Sharp, 3 ölçünün ikinci yarısında, en sonunda varlığını yitirdiğinde, onun yokluğu önceki disohans etkisini daha fazla meydana çıkardı. İlk çeşitlemedeki askeri marş burada, 5-8 ve 17, 18 ölçülerindeki şiddetli notalarla yer değiştirdi. (bir çarpma ve vurma etkisi).³¹

Tema ve ilk iki çeşitleme tematik veya eşlikle ilgili materyalin gözle görülür derecede azalışının gösterildiği Mozart'ın çeşitlemelerinin yer alması durumunda normun zarar görmesi olanaklıdır. Temadaki bariz dokunuşlar (burada bir sforzando, orada bir D Sharp) ilk çeşitlemede (tamamıyla bir askeri marş alınmış) ve de kuran ikinci çeşitlemede (disonans üzerindeki ısrar) fazlalaşmaktadır.

A minör üçüncü çeşitleme, Mozart'ın "Türk" cephaneliğinde her bir savaş dışı klişeye izin vermektedir: Yüksek tonlarda³² kromatik figürasyonları oluşturma; o çizgi üzerindeki oktavlarda çiftleme (piccolo); ve açık bir beşli olarak ifade edilen dominantla birlikte takıntılı bir şekilde basit tonlu ve dominantarmonilere bağlı Alberti-bas örnekleri- yabancı mantığına ilkel bir selamlama. 12. ölçüde, D-Sharp öylesine önemlidir ki; sonradan sağ eldeki dekoratif (arabesk) dönüşle vurgulanan ikinci vuruştaki asıl bas notadır. (Bu dakikanın hemen öncesindeki aralıklı üçlülere de dikkat ediniz). Bu önemli düşük oktav vuruşu, ikinci çeşitlemede olmamakla birlikte, 8 ve 18 ölçülerde tekrar ortaya çıkmaktadır.

³¹ Ibid.

³² "Mozart in Turkey" (s. 221) de; Perl; üzerine basa basa bu çeşitlemenin "Türk" tarzı olduğunu söylemektedir. Sağ elde ki oktav pasajının melodik şekliyle, alla turca finalde A major bölümün melodik şekli arasındaki benzerlik kadar, kıvrımlı çizgilerden ve oktavların kullanımından da bahsedilmektedir. Aynı zamanda, Perl; legato oktavların bu kullanımının, Mozart'ın piyano müziğindeki paralellik olmaksızın varolabileceğini ifade etmektedir. (Beethoven'in Andante favori'sindeki benzer bir örnek için aşağıya bakınız.)

Oktav çiftlemeleri ve paralel üçlülerle birlikte 4. çeşitlemenin bir karışımı, tekrar obua ve pikolonun muhteşem buluşmasıdır ve ikinci bölümün fazlasıyla göz önündeki “Türk” Trio bölümünün habercisidir.

16. ölçüdeki kromatik figür kadar, 4. ve 12. ölçülerdeki D-Sharp üzerindeki ısrara dikkat ediniz. (1. ve 2. çeşitlemelerde duyulduğu gibi)

Adagio çeşitlemesi, 2. çeşitlemenin eşliğindeki D Sharplar ile 2-3 ölçüler) burada şaşırtıcı bir durum içindeki 1. çeşitlemenin askeri marşınla gönderme yapar. (5.-6. ve 17. ölçüler) Geleneksel şarkı söyleme ve Mozart’ın çeşitleme dizisinden süslenerek güzelleştirilen Adagio, şaşırtıcı ve zıtlık taşıyan “Türk usulü” sesiyle tekrar tekrar kesintiye uğramıştır. 6. çeşitlemenin final Allegrosu, güzel uzun süren bas sesleri³³ olduğu kadar, “Türk usulü” ince notolafı ve aralıklı üçlülere içermektedir. Son pasajdaki kıvrak dönüşler (20-22 ölçüler) tipik olup, aynı zamanda, Mozart tarafından Gluck çeşitlemelerinde de kullanılmıştır.

Minuet’in bazı gariplikleri de, bir “Türkçe” metinde anlaşılabilir. Açılıştaki temel oktavlar; 8. ölçüdeki şok edici G-natural; 23. ölçüde aralıklı üçlüler; 1, 11 ve 41. ölçülerdeki ince notalı arpejler; ve 47. ölçüdeki bahsedilen oktav değişimi, “Türk tarzının” bir kesiti olarak duyulabilen ve de ilk bölümün temasında belirlenen benzer fikirlere gönderme yapılan öğelerdir. 3. ölçüdeki gibi, yukarı çıkışlarla takip edilen inişteki yarım dönüşler de yabancılıktaki ipucu olarak görünmektedir. Minuet’in ikinci müziği ile ve takip eden bu materyalin A minor dizisindeki garip süslemelerle başlayan B minördeki yeni ve kısa süreli deneme bir “Türk usulü” okuyuşa uyum sağlamaktadır.

Trio, öncelikle oktav çiftlemeleri ve paralellikleriyle birlikte (ilk bölümün 4. çeşitlemesinin açıkça hatırlandığı bir karışımda eklenen pikolo) sonra, 9. ve 45. ölçülerdeki yarım-ince notalarla birlikte (küçük ziller) ve açık bir E minörünün 1 ve 5 dereceli ölçüleri üzerindeki tekrarların sağ alt kısmına doğru açıkça bir “Türk usulü” gönderme şeklinde, 20-24 ölçülerin oktavlarında çok dürüstçe yer alarak yabancı bir ülkenin derinliklerine doğru bir seyahate çıkar. 32.ve 34-36. ölçülerdeki yarım basamak

³³ Head, *Orientalism, Masquerade and Mozart’s Turkish Music*, 121-122. Head, bu altıncı çeşitlemenin materyalinin doğrudan finaldeki A major bölümlerle ilgili olduğunu ifade eder. Kordlardaki “Türk tarzı” Hermann Abert tarafından da gözlemlenmiştir. (bakınız Perl, “Mozart in Turkey” 219.)

yakın figürlerin fazlasıyla kullanımı da olağandır. “Türk” öğelerle Minuet’in olan atılışı gelecekte bir moda oluşturacak savaş parçaları ve “Türk” valslerin habercisi olabilir. Fakat original piyano sonatındaki metindeki bu ekleme daha rahatsız edici olabilir.

İlk bölümde birlikte olduğu gibi “Türk” öğelerin gitgide kendilerini belli etmeye başladıkları yerde, final çeşitlemesini en sonunda fethederek, Minuet’in en etkileyici dakikası başlangıçtan Trio’nun ikinci müziğinden en uzak noktada vuku buldu. Karışım, dinamik ve müzikal materyal ve tonalite açısından, bu oranın şiddeti, ilk bölümde giderek ortaya çıkmalarından daha fazla şok edicidir. Salon (parçanın bir amatör bayan tarafından çalındığı yer) güvenilir midir?³⁴ “Düşman”ın müziği (yalnızca geçici olarak 100 yıl sonra fethedilen) böylesine bir zamanda fazlasıyla açık seçik ortaya çıktığında hayal edilen balo salonu (saraylı Minuet’in dans edildiği yer güvenli midir?

Eski allaturca final,³⁵ sonradan belki de, ilk iki bölümdeki yabancı kullanım için yaklaşımların hepsinin organik bir sonucudur: A-major bölümün final çeşitlemesinde işaretleri görülmektedir, açılışın disonans dönüş figürleri pek çok metinde, beklide çok şaşırtıcı bir şekilde ilk bölümün Adagio çeşitlemesinde görülmektedir. Hemen hemen hiçbir rondo (geleneksel olarak tanımlandığı gibi) bölümü üçlü bir şekilde değildir. A bölümü A minördeki dairesel iki numaralı bölümü (ilk çift ölçüde tonikten mediant majore doğru hareket eden “Türkçe” yi içine alan bölüm) ve “eski” melodi, bir çok oktav ve mehter ritminde çarpışan bas arpejlerle dolu A- majordeki sade bir korodan ibarettir. B bölümü, kendi başına, alt mediant minörde dairesel bir ikili form dizisi, sol eldeki mehterin açık ipuçlarını gösterir. Bu, çift ölçüdeki A-major ve sağ eldeki A snarp

³⁴ Ibid., 128.

³⁵ Ibid, 112-132. Sanattaki bölümünde, Matthew Head, alla turca bölümün yabancılığının kendi formuna bile genişlediğini göstermek için, büyük uzunluklar katetmiştir. Tartıştığı fikrin büyük bir kısmı, bir “rondo” olarak bu bölüme gönderme yapılan ortak bir çalışmaya bağlı olduğundan, Mozart’ın kendisinin bu tasarımı vermediğine işaret etmek amacıyla, bu fikri doğrulamıştır. Neve Mozart Ausgabe’de “Allegretto”nun sonraki baskılarında düzeltilen saçma “Allegrino” yu orijinal olarak işaret eden alla turca tarzını ve bir tempoyu yakaladık. Mozart’ın piyano sanatlarının ilk bölümlerinin hepsinde, ilk bölüm sadece çeşitlemelerin formu olduğunda, bu bölümün, Mozart’ın piyano sonat finallerinin tümünde sadece sade bir üçlü formda olduğunun gösterilmesiyle, form olarak yabancılık fikri belki de daha iyi olabilir, çünkü bu iş önemli ölçüde parçanın finaliyle birlikte üçlü bir formda bulunmaktadır.

üzerindeki güçlü bir apojiatürde ikinci müzik doruklarıyla açılan A majordeki materyale hareket eder.

A bölümünün harfi harfine tekrarından sonra (tek değişiklik, şimdi aralıklı oktavlar olarak takdim edilen A-major korosundaki oktavların sade bir çeşitlemesidir) parça “Türk” basların, ince hataların ve mehter ritimlerinin yer aldığı A majordeki yüksek sesli finaliyle sona erer. Özel notasyonuyla birlikte, alla turcanın açılış dönüşleri, 1781 yılında Burgtheater’de oynanmış olan Gluck’un Iphigenie en Tauride (örnek 3) adlı operasındaki Sicilyalı bale müziğini içeren çok sayıda “Türk Tiyatral, müziklerde yer alacağını göstermektedir.³⁶

BEETHOVEN’IN “WALDSTEIN” SONATI OP 53’TEKİ “TÜRK” TARZININ ÖZELLİKLERİ

Franz Gtillparzer’a göre Beethoven 1804 veya 1805’te bir suarede dikkatlice şunu dinledi. Abbe Vogler, kendisinin asıl bulunduğu ülkeden alıp geri getirdiği bir Afrikalı temasındaki sonsuz çeşitlemeleri piyanonun başına oturup çalmaya başladı. Kendisinin müzikal alıştırmaları sırasında, arkadaşını yemek odasında gitgide bir uyku bastırdı. Sadece Beethoven ve Cherubini uyumadılar. En sonunda Cherubini de uykusun yenildi ve sadece Beethoven çalışkan sanatçının yanında kaldı.³⁷

Ralph Locke, Die Ruihen Von Athen’de Beethoven’in materyalinden bir kısmı Arap müziğinin Son raporları veya yazılımlarında model alınmış olması ve Abbe Vogler (1749-1814)in sorunun kaynağı olabilmesi önerisini Saint Saen’e mal etmiştir.³⁸

³⁶ Bauman, Mozart: Die Entführung (s.18), Saraydan Kız Kaçırmanın yazımının gecikmesine katkıda bulunan bir faktör olarak, İphigenie’nin performansından bahsetmektedir. Opera’daki Sicilya Korosu, Christoph Willibald Gluch, “Iphigenie en Tauri de” de bulunabilir. (Samtliche Werke, I, 9, edited by Gerhard Coll) (Kassel: Baranneiter, 1973), 82-87, Hunter’de kısa bir özeti örnek olarak verilmektedir. “The Alla Turca Style”, 51.

³⁷ Grillparzer Michad Hamburger’e dedi ki: (Ed), Beethoven: Letters, journalsand Conversations (London: Thamos and Hudson, 1951) 62-63; cited in Ralph Loche “Cutthroats and Calsbah Dancers. Muezzins and Temeless Sands: Musical Images of the Midalle East” in The Exotic in Western Music 110.

³⁸ Locke, “Cutthroats and Casbah Dancers,”110.

1798 yılına ait Pieces de clavecin koleksiyonunda, Vogler: Avrupa ve Kuzey Afrika'ya yaptığı gezilerde topladığı materyallere bağlı çeşitli milli tarzlardan çok sayıda parça toplamıştır. Bu dizideki en dikkat çekici parça, belki de Kuzey Afrika'nın Barbary kıyısına adı verilen "Air barbaresque" dir. (Örnek 4) (Şimdi Tunus kıyısıdır)³⁹



Örnek 3: Gluck, Iphigenie en Tauride'den Sicilyalı Koro.

1800'lü yıllarda Orta Doğu ve Kuzey Afrika'nın tamamı muhtemelen "Türk yurdu" olarak düşünülmekteydi. (Balkanlar ve Macaristan çevresi bile). Hem Gluck'un hem de Haydn'in "Türk" operaları, Orta Doğu bölgelerinden, çok sayıda karakter içermektedir ve Mısır'da oynanmıştır ve Rossini'nin "Türk" operası Cezayir'de oynanmıştır. Vogler'in Kuzey Afrikalı parçasının ses uyumsuzlukları yeterince dikkat çekiciydi, fakat belki de, "Türk" müziğinin ne olduğu hakkındaki Viyanalı bir düşünceye bunların ne kadar uyacakları bile tüm bunlarla ilgiliydi. Sert bir marş ritminden, ısrarlı ince notalar, armoni içindeki garipliklerin kaçış tonlu aralıklı üçlü örneklerinin kullanımı, ilginç disonanslar, ve sade karışımlara olan uygunluk Vogler'in kendi gezilerine bağlı olan bu parça, yabancı müzikteki Avrupalı önyargıları ve tatları yansıtır: Bu, ikilem halinde, hem vahşi hem de evcilleştirilmiştir.

Beethoven'in Voglerin eserinden haberdar olup olmamasıyla, "Türk" tarzının temellerini daha önceden özümsemiştir: Rondo a Capriccio, op. 129 (1794)-1795) "Rage over a Lost Penny" Macarcayla karışık bir "Türk" tarzından çok sayıda örnek

³⁹ Georg Joseph Vogler, Pieces de clavecin, edited by Floyd K.Grove, Recent Researches in the Music of the classical Era, vol. 24 (Madison: A-R Edition s, 1986).

sergilemektedir.⁴⁰ Diğer eski bir eser, ilk piyano Koncertosu, op. 15 (1798), uzun-uzun-kısa-uzun (284. çift fortelik ölçü).⁴¹ Bir mehter örneği gösteren ince notalı tekrarlanan geçişteki solo piyanoda tekrarlanan pp., açılış temasında desteklenen bir mehter ritmini içeren, finalinde “etkileyici” dakikalar taşımaktadır. (21. ölçü çift fortelik düşük yaylı çalgıların davul bas örneklerini çalan zillerle vurgu yapıldığı yerde özellikle orkestral durumda görünür.)



Örnek 4:vogler, Air Barbaresque

Herhangi bir ‘türk usulü’,içerikli açıkça belirtilmemiş Beethovenın erken olgunlaşma döneminden bir örnekte, Çeşitlemeler, op.35 (1802) çok banz bir şekilde, ani değişim ve ince notalı 9 ve 13 Çeşitlemelerde nükte yaratan bir etki halinde “Türk”, öğeler içermektedir.

Beethoven ın C Major sonatı, op.53 (1803-1804), “Türk” tarzıyla ilgili yabancı özellikleri A- minor cümlesi; ‘Türk’ marşının özelliklerine uymaktadır ve Mozartın

⁴⁰ Bellman, The Style Hongrois, 59-61, 50-51 arası sayfalarda, Bellman, Haydn’in G major Triosundaki “Rondo, in the Gipsy Style” daki “Macar” ve “Türk” tarzlarının benzer bir karışımını tarif eder, Hob. XV/25 (CA. 1795).

⁴¹ In Beethoven’s Concertos: History, Style. Performance (New York: Norton, 1999) 107-109 arası sayfalarda, Leon Plantinga kontredansın daha fazla yabancı bir şey olmadığı ile ilgili, bu rondonun ritimlerini ve materyallerini tanımlamaktadır. Ama yine de, Mozart’ın, kendi kontredansı, La bataille’deki Kontredans ile mehter tipleri arasındaki paralellikleri düzgün bir şekilde gösterdiğini ve başka bir kontradans olan Beethoven’ın op 35 çeşitlemelerindeki “Türk özelliğine nüfuz edildiğini haber vermek için bulunan bir paralelliği de işaret ettim.

saraydan kız kaçırmadaki hatırdaki kalıcı o dakikadaki esas ses perdeleri ve şekilde aynı paraleldedir.⁴²

Eğer bu materyal, “Türk” olarak kabul edilirse, orta bölümün her iki şekli kadar ilk bölümünde hesaba katılarak belki olasılıklar düşünülmelidir. “Waldstein” Sonatı ve Mozartın saraydan olasılıklar düşünülmelidir. “Waldstein” sonatı ve Mozartın saraydan kız kaçırmada tesadüfen daha fazlası olarak görünen tonal ve melodik fikirler arasında algılanan paralellikler de vardır.⁴³

Saraydan Kız Kaçırma 1783 te Bonn ulusal tiyatrosunda yazıldı. Performansta muhtemelen Beethoven ın bir Mozart operasına karşı ilk karşı çıkışı olup – Beethoven ın öğretmeni Neefe tarafından bestelendi.⁴⁴ 1789 da bu opera bir saray müzisyeni olarak Beethovenın büyük bir olasılıkla bu performansta yer aldığı zamanlarda Bonn da tekrar düzenlendi.⁴⁵ 1801 de Karntnerthor tiyatrosunda birkaç performans için Viyana’da tekrar yazıldı⁴⁶ ve aslında Beethoven’ın bir birada yaşadığı zamanlar olan 6 Ağustos

⁴² William Drabkin, Donald Francis Tovey, William s. Newman, Kenneth Drake, Carl Reinecke, Edwin Fischer, Jacques- Gabriel Prod homme, Adolf Marx, Denis Matthews Paul Loyonnet, Wilhem Kempff, Charles Rosen, Wilfrid Mellers, ve Alfred Beaujyean tarafından yazılmış kayıtlarla ilgili kitap ve notlardan elde edilen materyal araştırmasında ‘Waldstein’ da yabancılıkla işle ilgili hiçbir tür olmadığını gösteren kaynaklar yer almaktadır. Alfred Brendel in Beethovenin tüm sanatlarının kaydına ait güzel bir şekilde takdim edilmiş notlarda, William Kinderman, rondadaki A- minor episotun bir “Rus” lezzetine sahip olduğunu gözlemledi. (s.13;aynı dil, Kindermen ın Beethoven eserinde bulunabilir. [Berkeley, University of California pres, 1995]. 98)Benzer bir ‘Rus’ ve “Türk” karmaşasının, Beethovenın Çeşitlemeleri op 76 nin temasının doğası göz önüne alınarak yapıldığı konusuna gözler çevrilebilir.(eke bakımız).

⁴³ “Mozart in Turkey” de (s.219-235), Perl, “Waldstein” Sanatında kendisinininkine benzer bir yolu izleyerek, Don Giovanni’nin “Fin ch’hal dal viho” aryasının okunmasını teklif eder: Genellikle “Türkçe” olarak kabu edilen özellikler için aryanın müziğini incelemiştir.

⁴⁴ Bauman, W.A. Mozart: Die Entführung aus dem Serail, 104.

⁴⁵ Alexander Wheelock Thayer; Thoyer’s Life of Beethoven, Vol 1, Eliot Forbes tarafından gözden geçirilip düzenlenmiştir. (Princetor, N.J: Princeton University Pres, 1967). 9. Bu bilgi için Maynard Soloman’a teşekkürler.

⁴⁶ Baulman, Mozart. Die Entführang. 128. n, 18.

1803'te başlayan genişlemiş bir periyod süresince Theater an der Wien'de tekrar 12 kez duyuldu.⁴⁷ Bu yüzden, 1803'le birlikte, Beethoven, Mozart'ın "Türk" operasını oldukça iyi biliyor olmalıydı ve 1803 provaları ve performansları, "Waldstein" sanatının bestelenmesine ilham kaynağı olabilirdi.

Sonattaki en belirgin yabancı epizot, Rondo'nun (70-101) arası ölçüleridir. (Örnek 5'e bakınız). Matthew Head, Mozart'ın "Türkçe" bir konu kullanmasıyla bağlantılı olarak şöyle yazmaktadır, "en kısa süren bir kaynak..bile, söz konusu olan bölümün güzel konuşmayla ilgili ve resmi yönden biliniyor olması için çok önem arz edebilir."⁴⁸ Bu pasaj, Amirodedir (K.331'de Mozart'ın alla turca finalinin anahtarı ve diğer sayısız "Türk" parçaları) ve duble ölçülüdür. Bu, "Türk" marşları şeklinde, ritmik bakımdan basittir ve "eski"nin bir işareti olarak-parallel oktavların sekiz ölçüsüyle başlar.

Her iki ölçünün düşüşündeki sforzando, müziğin "Türklüğünü" vurgulamaktaydı tıpkı; birinci, üçüncü ve beşinci dereceli ölçüleri vurgulayan banal, melodik materyal ve yazının vurmali doğasında olduğu gibi iki el ilerideki, 86-101 ölçüler arasındaki tonik pedalın ve 16.-nota figürasyonlarının birbirini takip etmesinden yararlanılması, yazının doğasındaki "Türkçe"yi vurgulamaktadır. Dahası, bu pasaj, Mozart'ın operasında "kızgın" bir karakter olan Osman'ın sözleriyle başlar. (belki de prova temposunda) (Örnek 6)⁴⁹

⁴⁷ 6 Ağustos 1803'te başlayan Theater an der Wien'deki "Abduction" un performansları için, bakınız. Anton Baher, 150 Jahre Theater an der wien (Graz: Boehlhan, 1955), 28. Tiyatro Binasında Beethoven'ın kaldığı yer, Thayer'de belirtilmiştir. Thayer's Lifelvol. (333-334). Bu bilgi için Maynard Solomon'a minnettarım.

⁴⁸ Head, Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish Music, 53.

⁴⁹ İbidi, 1-3 Head. Osman'ın pozisyonu "müzik ile gürültü arasındaki bir sınır olarak" ifade eder. Mozart'ın babasına yazmış olduğu ünlü bir mektubu ele alarak, Head operadan alınan bu özel pasajın, Mozart'ın kendi fevkalade müzik anlayışının dışında yer aldığını söylemektedir.



Örnek 5: Beethoven Sonat op:53III, 70-101.



Örnek 6: Mozart, Entführung, Act I, no 3. Osmin's rage.

Bu bölümün açılış teması, Mozart'ın Saraydan Kız Kaçırması'nın açılışının en önemli yönüyle paralellikler taşımaktadır. Operanın uvertüründe, Mozart, C minörünün ortasındaki yavaş materyal ile kapanış kısmındaki C minöre dönüştürülen C-majör açılış materyalini yan yana getirerek C majör ve C minörü karşılaştırmıştır. Sonrasında, ilk sahne, Uvertürünün C minörde duyulan yavaş materyalinin bir C-majör versiyonuyla başlamaktadır. Beethoven, zamanında, Yeniçeri kaynaklarını işaret etmek amacıyla kullanılan yabancı bir elementin hala müzik tarihinin bu safhasında yer aldığı bir Do

majör/minör modal karışımının çarpıcı bir kullanımıyla “Waldstein” Sonatı’ndaki rondoyu açmaktadır.⁵⁰ Buna ek olarak, 15-16. ölçüler arasındaki melodik bu figür (Eb-C-B-D aslında, buradaki modal değişime maruz kalan bir figür) notası notasına, Die Entführung’un Uvertürünün kapanışı ve hatta bir G pedalına söz oluşturacak noktayla bile birebir benzetmektedir. (7a ve 7b örneklerine bakınız). Devam eden pasajdaki aralıklı üçlü figürasyon (23. ölçü çift forte) “Türk” müziğindeki figürasyona benzemektedir ve yüksek sesli triller, çok büyük bas oktavlar ve 55-62. arası ölçülerin pedal-geliştirici gürültüsü bu karşılaştırmayı takviye etmektedir.

“Türkçe” olarak duyduğum diğer epizot, sarsan triplet figürler ve vurmali bas oktavlarla birlikte, çok açık bir şekilde bu pasajın kapanış kısmında (örnek 8’de verilen, 205-220 arası ölçüler) 175-220 arası ölçülerde kendini gösterir. Takip eden yeniden geçilen pasaj, G’yi saran yarım ölçülerin kullanımı, Jan Ladislav Dussek’in Rondeau alla turque ile benzerdir. (Örnekler 9a ve 9b: Eke bakınız).

Örnek 7a. Mozart, Overture, Die Entführung.

⁵⁰ Eric Rice’in, “Representations of Janissory Music “Haydn in Türkçe operasıyla ilgili tartışmasına bakınız. (67-69). Rice Haydn’nin major ve paralel minördeki bir cümlecğin tekrarının, görünürde mehter melodileriyle aynı özellikleri taşımalarına karşın, yeniçeri müziğindeki ani, olası değişimleri dinleyicilere hatırlattığını söylemektedir.



Örnek 7b. Beethoven, Sonata, op.53: III.

Öncelikle 62. ölçü çift forte duyulan ve 344-378. ölçülerdeki garip uç noktalara taşıyan, değişen üçlü arpejler, bu “Türkçe” eğilimle uzlaştırılabilir: Başlangıçta gürültülü olan bu pasaj. Beethoven’ın böylesine çınlayıcı bir piyano sesini nasıl çıkardığını gösterecek gibi görünüyor. Modern bir enstrümanda bile, ses oldukça gürültülü ve sert oluyor. Temel uyum parçaları olarak, fazla vuruşlar üzerindeki sforzando ve pedal noktaları üzerindeki baskı, Beethoven’ın “Waldstein” öncesiyle neredeyse hiç benzerlik taşımamaktadır.

Fakat, ilginç olarak onlar, Beethoven’ın orta-period tarzının tipik özellikleri haline geldiler. Parçayı sonlandıran perstissimo de yukarı sekizinci notalardaki, trillerdeki, tonik triadın, final arpejinin baskılı üçlülerindeki (529. ölçü çift forte) sarsan figürlerin hepsi, “Türk” marşının bir çeşit zirvesi olarak tüm bu bölümün okunmasına katkıda bulunmaktadır. Ve, bu müziğin açılışının anahtarı, yapısı ve ritmik içeriği, Mozart’ın overtürünün açılışını hatırlatıyor gibi görünmektedir.

Eğer Fransız ısrarıyla bu sanata “L’aurore” olarak göndermede bulunularak beklide en iyi örneklendirilmiş “Waldstein” sonatının doğasıyla ilgili önyargılı zamanlardan kendimizi soyutlarsak. Mozart’ın kendi tarzı dışındaki operasının

Beethoven'ın biliniyor olması fikrinden bu müziği tekrar duymak olası hale gelmektedir.⁵¹



Örnek 8: Beethoven, Sonata, op.53.III.

İlk bölüm, aynı zamanda, ikinci ölçünün yükselen dördüncü derecesinin değişik kullanımı ve Onaltıncı nota figürasyonlarının sık kullanımını içine alan pikolodaki vuruşların yarım-ölçü ince notalar; temel bir eşlik figürü olarak (ve aynı zamanda açılış melodik figürü olarak) hızlı tekrarlanan bas kordları (davul bas); ve sade, sert, ritmik örneklerden “Türkçe” özellikleri içerdiği görülmektedir.

Benzer bir yorum. Rosen’in Beethoven’ın Piano Sonatların da bulunabilir: A Short Companion (New Haven, Conn: Yale University Pres, 2002, 181).

⁵¹ Örneğin, Les 32 Sonates pour piano: Journal intime de Beethoven (Paris: Robert Laffont, 1977). s. 232-254, de Paul Layonnet, söylediği hiçbir özel tarihi otorite olmaksızın Fransız başlık “Şafak”, korumayla bir örnek elde etti. Layonnet, “Waldstein”i tekrar duymaya cüret eden nadir bir müzisyendir: Eğer birisi, ilk bölümün açılışını “sessizce güçlü ses tonu kordları olarak (Kunderman, Beethoven, 97), veya finalin Perstissimo’sunu bir “ince paradı” olarak duyarsa (Ibid, 98) ozaman, tabii ki, bir Türk marşının tüm fikri saçma olur. Diğer yandan, eğer birisi Charles Rosen’i dinlerse, Türk marşının okunması daha mantıklı hale gelir. Rosen şöyle yazmaktadır. (1981 yılı Nonesuch kayıtlarıyla ilgili notlarında).Sadece diğer bestecilerin müziğinin aksine değil, aynı zamanda Beethoven’ın herhangi bir işinin aksine de, ilk bölümde karakteristik bir çınlama vardır. Enerjik bir sertlik, disonans ve garip bir şekilde sade, zenginlikten uzak etkileycilik.



Figür 9a.3.K. Dussek, Rondeau a la turque



Figür 9b. Beethoven, Sonata, op.53:III.

Açılış kısmı, yavaş armonik bir ritimle başlayıp (her iki ölçüde bir armonik değişimler) ve giderek 11. ölçüye değin hızını arttırarak (10. ölçüde her vuruşta armonik değişimler) tarz olarak Jonathan Bellman'ın gözlemlerinden gözlemlerinden birisini takip eder. İlk olarak; her iki ölçüde bir, sonrasında, bir ölçüde iki ve ardından kadansın her ölçüsünde dört tane olmak üzere 23-29 ölçüler arasında yüksek (B) lerin örneği de tipiktir.

İlk iki ölçü, üçlü bir Do-majorun yazılımında yabancı "hatalı" notalar olarak bir C pedalı üzerinden D ve F Sharpın çarpıcı bir kullanımında akla gelen, Saraydan Kız Kaçırma'daki ilk Yeniçeri Korosu ile bir paralellik göstermektedir. (Örnekler 10a ve

10b). Operadaki devam eden numara, Constanze'nin "Ach Ich liebe" adlı eseri B-flat majordür, bunun aksine sonraki, Terzetto "Marsch, marsch, marsch" ise do minördür. Beethoven, "Waldstein" ilk 13. ölçüsünde başlangıç firiklerini vermiştir. Buna ek olarak, do minör, "Waldstein" aklında yer ederek birisinin operayı dinlemesiyle çarpıcı bir bağlantı olarak (Örnekler 11a ve 11b'ye bakınız)

-"Marsch, marsch, marsch" ın ritmik değerleri ve duygusunu taklit eden (yönün tam tersi bir şekilde) düşen bir arpej olarak burada tanıtılmıştır. Hızlıca birbirlerini karşılaştırarak ve onları düşen bir kromatik bas çizgisi üzerine yerleştirerek, Operanın I. Perdesinin üç kapanış numarasında belki de müzikal numaraları birbirinden ayıran diyaloglar olmaksızın operanın bir provasının metnindeki Mozart'ın anahtarlarının oldukça garip serisini herhangi birisi, Beethoven tarafından kanıtlanmaya çalışıldığını hayal edebilir.

14. ölçüden başlayan açılış materyalinin gelişen tekrarı, "Türkçe" bir konunun tipik aralıklı üçlülerinden yararlanan bir çeşitleme takdim eder.



Örnek 10a. Mozart ilk yeniçeri Korusu: Saraydan Kız Kaçırma



Örnek 10b. Beethoven, Sonata. op. 53:1

18. ölçünün d minörüne kısa bir geçişle birlikte, Beethovenin diğer yabancı bir element olarak, 19. ölçünün sonunda yükselen ikinci (F-G sharp) yi tanıtabilmiştir.⁵²

İkinci tema, önemli olarak mediantta yer almaktadır. “Türk” marşlarının en güzel ulaşacağı yer, standart “Türk” marşı ritminin geçmişine yerleştirilmiştir.⁵³ (yani, uzun, uzun, kısa, kısa, uzun yerine uzun, kısa, kısa, uzun, uzun); bu ritim, takıntılı bir şekilde tekrarlanmaktadır. Bu temanın komik bir özelliği sonundaki subito piyano çözümlerindeki ısrardır, ilk olarak 42. ölçüdeki Kadansta duyulmuştur. Beethoven, subito piyanoyu dominant korda taşıyarak ve bir kez, yükselen bir aralığı artan bir ikinciyile değiştirerek, bu fikri müzikte yabancı hale getirmiştir. (290-294 arası ölçüler)

Daha hareketli bir mekanizmaya geri dönüş, seri ritmik bir düşüş boyunca başarılmıştır.

⁵² “otismus” (MGG, sachteil 3, Kassel: Börenreiter, 1995, 233) da, Thomas Betzwieser, yabancı araçlar olarak, Lydian dörtlükleri ve artan ikincilerin önemli kullanımına göndermede bulunmuş ve bunları “Türk” etkisiyle ilgili tartışmasına bağlamıştır.

⁵³ Mediant majore geçiş, “Waldstein”ın sık-ifade edilen bir özelliği olmasına rağmen, ikincilbir anahtar olarak kullanımı. Beethoven tarafından hiç denenmemiştir. Önceki bir örnek, komik opera tarzıyla bağlantılı bir iş olan. Sanat’ın ilk bölümü, op. 31.no. 1, G majörde oluşmuştur. “The Significance of Recapitulation in the “Waldstein “Sonata”, Beethoven Forum 5(1996)103-117, özellikle 109-114.



violins, viola
p
Osmin
Marsch, marsch, marsch! trollt euch fort, sonst soll die Ba - sto
p
cello, bass

Örnek:11a Beethoven-Sonata op. 53:I



violins, viola
p
Osmin
Marsch, marsch, marsch! trollt euch fort, sonst soll die Ba - sto
p
cello, bass

Örnek:11b Mozart, Entführung, Act I, no.7.

50. ölçüden başlayarak, melodik Esi her iki ölçüde bir (üç kez), her ölçüde bir (iki kez) her ölçüde iki kez (bir kez)ve bir ölçüde dört kez (bir kez) 60. ölçünün düşününde kendini göstermektedir.⁵⁴ Açıklamanın kapanış kısmındaki majör-minör

⁵⁴ 112. ölçüden başlayarak gelişme, armonik bir ritimde benzer bir seri düşüşü gösterir: 4+4+4+2+2+2+2+2+1+1 bakınız Kennteh Drake, The Beethoven sohatas and the Creamtive Expperence (Bulovmihptan, Ind,:I ndrana University Pres, 1994), 153.

karişimları, yeniden yapılmış özetin sonunda daha açık hale gelip, un uvertüründeki bir pasajla ilgili olabilmektedir. (Örnekler 12a ve 12b'ye bazınız). Bu pasaj, Beethoven'ın belki, piyanodaki üçgen bir imitasyon olan yüksek bir perküsyon eklediği garip bir trilden sonra gelmektedir. Açıklamadaki ritmik bas kordların farklı bir kullanımı, "Ali Ingharese" olarak bazı kaynaklarda belirlenmiş bir parça olan, Rondo a capriccio'daki bir pasajla paraleldir. (Örnekler 13a ve 13b'ye bakınız).

Yeniden geçiş (142-156.ölçüler) aynı zamanda, "Türk" düşüncesini de göstermektedir.



Örnek 12 a Beethoven, Sonata, op. 53:I



Örnek 12 b Mozart uverture, Die Entführung.

Gürültülü ve disonans dört-nota pedal ve düşüşün çoğu düzeyindeki mehterbenzeri ritimlerin çoklu gösterimleri, bu eleştirel yapısal noktada. “Türk” marşını göstermek amacıyla bağlanmıştır. Bu bölüm, opus 53 sonra Beethoven, orta periyodundaki paradigma olan oldukça basit materyallerin içsel olasılıkları dışında işleyen bir sanat formudur. Bu durumdaki materyal, “Türk” müzikal benzetmesinin kendine güvenen bir sıradanlığını yakından yankılar-belki de ondan ödünç alır, çünkü, bu, opera yoluyla Viyanalı Klasik Tarza katılmıştır.



Örnek 13a. Beethoven, Sonata, op. 53:I



Örnek 13b. Rondo a capriccio episode.

Beethoven'ın bu sanatın ikinci bölümünü kendisi için bıraktığı Andante favori, aynı zamanda , bir “Türk” konseptinin bazı özelliklerini ortaya koymaktadır. Açılış teması askeri doğasının 17-20. ölçüler arasındaki kornodan geçen figürler de açık hale getirilen 1 ve yarımlik ritimleri içine almaktadır.⁵⁵ 8-12 arası ölçülerin melodisindeki aralıklı üçlüler ve 12-15 arası ölçülerin dönüş figürleri de “Türk ögesi” olarak duyulabilir. Aslında, bu dönüşler, La rencontre imprevuenin ikinci numarasında (Calender'in “castagno, castagna”sı) Gluck'un kurgusu olan anlamsız heceler. “lerolo, lerala, lerala, lerolo”ya çarpıcı bir şekilde benzerlik taşır. (Bakınız örnekler 14a ve 14b).

⁵⁵ “Türk” müziğini tanımlayan seslerin çokluğuyla ve bir Türkçe “kuonunun” fazlasıyla dar bir görüşüyle ortaya çıkarılabilecek bir karışıklığın tartışması için Head'in orientalism, Masquerode ana Mozart's Turkish Music, 64'e bakınız. Head şöyle yazmaktadır. Türk müziği bir yukarı bir aşağı hareket eder, ciddi ve komik “konu” terimiyle ima edilen dengeyi bozacak bir şekilde kayıt edilir... Tek bir Türkçe konunun fikriyle ilgili bazı problemler, genellikle konusal analizin aksaklıklarından kaynaklanmaktadır. “Konuların” kritik olarak uygunluğu değişkenliğini vurgulamanın tam tersi bir yönde eğilim sergiler. Marş ritmi, A minörün ahahları ve A minördeki Sonatın ilk bölümünün önemli temasının tekrarlanan sol-el kordları, (k.310/300d, 1778) genel bir marş olarak Türk müziği ile bestecilerin önceki heslinin harpiskord müziğini bir zamanda ve aynı anda işaret etmiştir.

29
le-ro-lo, le-ra-la, le-ra-la, le-ro-lo, le-ro-lo, le-ra-la, le-ro-lo,
33
le-ro-la, le-ra-lo, le-ra-la, le-ro-lo, lo
12
cresc. - - - - - decresc. *p*

This musical score consists of three systems. The first system (measures 29-32) features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system (measures 33-36) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 12-15) is a piano solo with a treble and bass clef, showing a crescendo followed by a decrescendo and a piano (*p*) dynamic.

Örnek: 14a. Gluck, La reconte imprevue, Act I, no. 2. “Castag no, castagna.”

29
le-ro-lo, le-ra-la, le-ra-la, le-ro-lo, le-ro-lo, le-ra-la, le-ro-lo,
33
le-ro-la, le-ra-lo, le-ra-la, le-ro-lo, lo
12
cresc. - - - - - decresc. *p*

This musical score is identical to the one above, showing three systems of music with vocal lines and piano accompaniment, and a piano solo section.

Örnek: 14b. Beethoven, Andante favori.

Beethoven'in ağır bölümündeki mükemmel oktav yazılımının yoğun kullanımı piyanodaki performansında neredeyse hiç olmamıştır. (Bakınız Örnek 15). 82. ölçü çift fortedeki epizodlarda ve 127-152. ölçüler arasında bile, oktavların takıntılı bir şekilde kullanılması, ne olduğu tam olarak açık olmasa da, bazı garip şeyleri de akla getiriyor gibi görünmektedir. 153. ölçü çift fortedeki dönüşlerdeki bir sonraki oktav figürasyonlarının, evrimi bir "Türk" yorumunda yer almaktadır. Tekrarlanan bir ve yarımlik ritimlerle birlikte final bölümü (201.ölçü çift forte) de garip bir şekilde bir şeyler akla getirir ve yumuşak perküsyon etkilerinin bir taklidi olarak kolayca hayal edilebilir. (Bakınız Örnek15)



Örnek 15. Beethoven, Andante favori.

Andante favorinin yerini alan Introduzione de Beethoven'ın koruduğu tek özellik (F majör anahtarının kullanımı dışında) bölünmüş bir ve yarımlik ve dörtlü notanın bir ve yarımlik 16. ve 32. notaya olan takıntısıdır. (Andante favori 3/8 lik Intro duzione 6/8 liktir) Yüzeysel olarak güzel Adagio moltodaki gerekli ölçüde askeri düşüncenin içine atılması aslında, değişik bölümleri birleştiren ve aynı zamanda, bu sanatın bestecisinin konseptindeki öneme işaret eder. Rondonun açılış temasındaki Intro duzione'a bağlayan bir elementtir.

“Waldstein” sonatı, Beethoven’in bu veya diğer başka bir zamanda yapmış olduğu müzikle ilgili değildir. Müzik sesi çoğunlukla doğaldır ve materyal de eskiye yaklaşacak kadar yalındır.

Piyanonun çok fazla kullanılması, “Türk” müziğinin farklı yönlerini anımsatmak için tasarlanmış gibi görünmektedir. Fakat bu, bu stilistik benzetmenin istemli kabalıklarını aşacak kadar karmaşık bir şekilde takdim edilmiştir. Hatalı-nota yabancılığı Beethoven’in usta sonat formunda öylesine fazla bir şekilde yer aldı ki, bu müzik, burada gösterilen tarzın özelliklerinin çokluğunu rağmen “Türkçe” yazılımın temsili şeklinde duyulmamıştır.

FINALE: ALLA TURCA

18.yy. da, Türk müziğinin taklitleri, bale ve operada popüler hale gelmiştir. “Türkiye”yi anımsatmak için kullanılan sesler, Yeniçeri bandosu tarafından çalınan müziğin karikatürleridir. Mary Hunter’a göre;

Türk müziği veya diğer İslami müziğe ilgi duyan ve enstrümanlarını ve repertuarları ilgili bir şekilde tanımlayan gezi ve bilimsel yazıların yazarların bile, bir parça negatif yargılamalardan kaçınmayabilir. Bu negatif yargılamalar iki geniş kategoriye ayrılmaktadır: yetersizlik ve uyumsuzluk veya mantıksızlık⁵⁶

Gluck, Haydn, ve Mozart’ı içine alan “Türk” operasının bestecilerince ortaya çıkarılan taklitler, kompozisyonel “yetersizliği”n etkisini oluşturmak için Avrupalı müzikal araçlardan yararlanmışlardır. (ilginç çiftseslilik, armonik aynılık ve üçüncü ilişkilerin olmayışı); “uyumsuzluk” anlayışı genel gürültülülük ve “hatalı” notaların kullanımıyla eklendi. Zamanla, “Türk” tarzı müzikal dilin bir parçası olmuştur ve bu, Viyanalı bestecilerin en karmaşık yapıtlarında yer almaktadır. (bazen açık bir biçimde).

“Türk” operasını bestelediği zaman, Haydn’ın piyano yazılımı “Türk” müziğinin bakış açılarını birleştirdi. Mozart, muhteşem “Saraydan Kız Kaçırma”yı bestelediğinde, aynı zamanda, “Türk” stilistik düşüncelerin adaptasyonu ile sağlanmış bir uyumun yer aldığı bir piyano sonatını ortaya çıkarmak için esinlenmişti. Mozart, eserin bütününe bu yabancılığı, tamamıyla anımsatmasa bile, yabancı köklerinin düşünmeksizin inandırıcı

⁵⁶ Hunter, “The Alla Turca Style”, 49.

olan soyut müziğin yetkin bir işini yapmak amacıyla “Türk” ezgilerinin “yetersizliğin”den ve “uyumsuzluğundan” yararlanarak yerleştirdi.

“Türk” tarzı opera, giderek bir klişe haline geldiğinden, belirgin “Türk” enstrümantal müziğinin yazılımı en sonunda, popüler bir düzeyde sınırlı olmuştur.⁵⁷ Bu yüzden, Mozart, “Türkçe” bir kontretanz, Hummel, “Türkçe” bir Waltz yazmıştır ve Beethoven’ın tek belirgin “Türk” müziği bir sahne oyunu için yazılmıştır. (Kendisi op.76 çeşitlemeleri yazdığı sıralarda, tema, bir “Türk” marşı şeklinde henüz belirlenmişti; Bakınız: Ek.) Aynı zamanda, besteciler, “Türk” tarzını, soyut kompozisyonların ortaya çıkışında yararlı bir element olarak kendi terimleri için de iyice sorguladılar. Mozart, A-Major Sonatını bestelediğinde, Finali Alla Turca şeklinde adlandırdı, bu sebeple okuduklarımız arasında, yabancı materyalin kaynağının belirlenmesi Sonat boyunca, birleştirici bir fikir olarak rol oynamıştır. Ve “Türk” müziği 1783 yılında açıkça bir tarz olmuştur. Yalnızca bu. İkinci Viyana Kuşatması’nın 100. yıldönümü olmakla kalmamış, halk, Gluck’ün Viyanalı müthiş bir eseri “Pilger von Mekka”nın hemen ardından Mozart’ın büyük başarısı “Die Entführung”e tanıklık ettiğinden, yeterli “Türk” operası izleyememiştir.

Beethoven, “Waldstein” Sonatı’nı yazdığı anda, bize böylesine açık ipuçları bırakmıştır, fakat müziği, kendisinin önceki sonatlarından farklı bir orjin olacağına dair bir olasılığı belli ediyordu. Beethoven’ı, istisnaî bir iş yerine oldukça önemli bir iş olarak genellikle düşünülüğü birleştirici bir araç olarak “Türkçe” ezgilerin yabancı nahoşluğundan ve kabalığından yararlanmaya sevkeden ne olabilirdi? Donald Francis Tovey,⁵⁸ önceki piyano sonatlarının tarzındaki radikal değişimi göstermek amacıyla, güçlü bir dil kullanarak, “Waldstein sonatında Beethoven Rubicon’a karşı çıkmaktadır” demiştir. Besteci, kendinin “kahramanlık” döneminin başında önemli ve stilistik bir noktadadır. Herhangi biri, burada, yabancılık konusunun tamamıyla soyut olduğunu ortaya atabilir: “Yabancı” bir materyalin kullanılması. Beethoven’a kendisini armonik ve melodik olarak özgür kılma imkanı sağlanmıştır. “Waldstein”, gerekli noktalardan yoksun olup sonrasında garip-yabaha-armoni ve ince notaların dokunuşlarıyla zenginleşen müzikal fikirler ortaya koymaktadır. “Türk” marşının Avrupalı

⁵⁷ 1800-1825 arası “Türk” operasının artistik düzeyindeki düşüşle ilgili düşünceleri için Locke’un “Cutthroats and Casbah Dancers”, 109’a bakınız.

⁵⁸ Donald Francis Tovey, A Companion to Beethoven’s Pianoforte Sonatas (London: Associated Board of the Royal Schools of Music, 1951). 149.

düşüncesinde yer alan “yetersizlik” ve eskilik tarafından belirlenen ve kutlanan böylesine temel materyal, ritmik ve süslü araçlarla, Beethoven-“Appassionata” Sonatı ve 5. Senfoninin hareketli bir konsantrasyonu olarak böylesine stilistik gelişime yol açan entelektüel bir süreçte daha basit materyalle (daha banal) ve daha geniş yapısal oranda çalışmada özgür kılınmıştır.

Net olarak belirlenmemiş bir sebeple soyut bir işte, “Türk” ezgilerinin bu tip kullanımı, açık “Türkçe” çağrışımlar olmaksızın, soyut bir enstrümantal işte birleştirilmesiyle (“Türk” operasından) kendi orijinal yabancı metinden yoksun olarak zamanının müzikal dilinin nasıl bir parçası olduğunu gösterir. Pişano, bu tip keşifler için özellikle yararlı olmuştur, çünkü orkestra müziğindeki batterie turque ün hatırlatmaları, kompozisyonel estetik içine tamamen dahil olan materyale yol açmak için fazlasıyla açıktır, bu yüzden kısıtlıdır. Yalnızca bir yabancı özellik değiştirmek amacıyla bestecilerin hayalgücü için potansiyel yararlı bir materyal olarak, kendi içinde ilginç hale gelmiştir: Korkulacak ve evcilleştirilecek yararlı ve ayrı bir karikatür yerine artistik bir açıklama için sesle ilgili bir düşünce gelişmektedir.

EK: SON KLASİK DÖNEMİN “TÜRK” ENSTÜRMENTAL MÜZİĞİNDEN ÖRNEKLER

1. Bestecilerince veya açık metinlerce “Türk” olarak belirlenen Enstürmental eserler

Wolfgang Amadeus Mozart Kalender’in Ariasından Çeşitlemeler. Gluck’un Die Pilger Von Mekka adlı eserinden “Unser dummer Pöbel mein”, K.455(Viyana, 1 783). Sayısız modern baskılar bulunmaktadır.

Saraydan Kız Kaçırılmadan bir yıl sonra yazılan bu çeşitlemelerde, Mozart, temel oktavlarından alınan temanın açılış kısmını azaltarak, böylece Gluck’un korno kısımlarının azalan etkisini ortadan kaldırarak Mozart daha fazla “Türk” olması için Gluck’un materyalini değiştirdi. İlk çeşitleme de yarım ölçü yakın figürler ve ikincisinde hızlı ince notaların yer aldığı “Türkçe” dönüşler gözlenmektedir. İkinci

çeşitlemedeki sol kısmı vurmali sesler ve disonans dönüşlerle beraber çınlayan disonans oluşturmak ve her bir ölçü içindeki yarım notayı vurgulamakla görevli Türk Müziği ile ilgili figürlerin ir örneğine uymaktadır. (Haydn'in aşağıdaki E. Mojar sanatından örneğe bakınız).

Adagio (Çeşitleme9). Özellikle 186-198 arası ölçülerdeki adeta şakıyan üçlülerde bazı "Türk" (Sonradan "Macar") motiflerine sahiptir. Müziğin son bölümü (323. ölçü çift forte) daha fazla oktav (temaninkiyile bunu karşılaştırm) ve belki de savaşın vahşetindeki vahşi perküsyoncuların eylemini hatırlatan ortan aktif ve sert bir bas sese sahiptir. 338-342. ölçülerdeki final sesi, aralıklı üçlülerdeki kaçak tonların tipik bir örneğini sergiler.

La batille, K.535 (Viyana, Ocak 1788). Neue Mozart Ausgabe Series IV:13/1/2: 44-47.

Tam eser, askeri bir tarzın balo salonuna uyarlanmasıdır. Final bölümü, "Marcia turca" altbaşlığını taşır ve her ikinci düşüşü akar basmak için çellolar ve baslarla ilgili bir gösterge içerir. (yani, collegno). İnce notalı pikolo olduğu kadar trompet ve davul bölümleri ve "Türk" ve askeri tarzların karakteristik bir özelliği olarak tonlu ve baskın üçlülere sahip sade yazılar içerir.

Johann Nepomuk Hummel. Trio, Piyona, Keman ve Çello, op.22:3 bölüm, "Rondo alla turca" (1799)'da bestelendi, ilk olarak 1807'de yayınlandı). Montoux: Musica Rar, 1981.

Bu bölüm muhtemelen, "Türk" ve "Macar" stilistik özelliklerin bir karışımını sergileyen bir iş olarak, Haydn in Sol Major Triosu, Hob. XV/25 (ca.1795) finali olan "Rondo in the Gipsies Style" tarafından esinlenilmiştir. (Bakınız Bellman. The Style Hongnois, 50-51) Baker's a göre; Hummel, 1790'lı yıllarda Haydn'in org öğrencisiydi ve o zaman için Haydn bu başlığı korumasına karşın, 1804'den 1811'e Esterhazy ailesi için de facto kapellmeister oldu.

Açılış bölümü, gerekli pedal noktası, düzenli marş ritmi, çınlayan ince notalar, yükselen 4.derece ve F majör tonundan submediant re minöre bir üçlünün geçişini ortaya koyar. İkinci bölüm, 16. notaların üç ölçüsünde devam eden bir yakın ton

hareketlenmesinden oluşur. Mozart'ın sanatında ve çeşitlemelerinde ve de Haydn'in L'Incontro improvviso'nun over türünde gelecekte olacağı gösterilen ve görünen dönüş figürleri, final geçişinde piyanonun sol elinde özellikle iyi bir vurmali etkisine yol açan Keman ve piyano arasında burada eğlendirici bir değişimde görünmektedir.

Mozart'ın Die Entführung'tan "Vivat Bachus Bachus Lebe" çeşitlemeleri (1812). The Complete Works for Piano vol.2, Joel Sachs tarafından düzenlenmiştir. (New York: Garland, 1989), 90-98. Hummel'in bu parçaya gitgide dahil ettiği çoğu açılı "Türk" araçlarından birisi ince-nota dönüşleridir. Son iki çeşitleme (11 ve 12) Hummel'in sürecinin doğasını açık hale getirdi. Mozart'ın eğlendirici küçük temasında ilk olarak oldukça ilginç olmaya "Türk" tarzı, kord özellikli fazla gürültüde (Çeşitleme 11) ve bir davulu taklit eden bastaki yarım-ölçü tirlilerde (12) bir çalışmada tamamıyla kontrolü ele geçirmiştir.

New Waltes With Trios and a Grand Battle Coda'nın Alla Turca, no.5 (1820). The Complete (Nork, for Piano, vol.5: Dances for Piano Solo Joelsacahs tarafından düzenlenmiştir. (New York Garland, 1989). 224-225.

Burada, küçük bir Valsin metninde, Hummel fortissimoda çok büyük baslar kadar, yüksek bir ölçüdeki ince nota figürlerini kullanmıştır. İnce nota figürleri ısrarla, mediant altı, beklenen "Türk" üçüncü ilişkisi üzerinde yoğunlaştırıldı.

Ladislav Dussek Rondeau a la Turque in Douze etude, methodiques op. 16. Musica Antiqua Bohemica 21'de, Jan Racek tarafından düzenlenmiştir. Vaclav Jan Sykora tarafından düzenlenmiştir. (Prague: Supraphon, 1980) 5-20.

Bu basit marştan alınmış ritmik örneklerin kullanımında ilk bölümün sonundaki tondan uzakta bir üçüncüye geçiş eğiliminde ve yarım ölçü ince notalarının ve sarsan figürlerin kullanımındaki sıradanlığın ve Yavanlığın mükemmel bir göstergesidir. Dussek'in bir geçiş olarak kullandığı bu pasaj, baskın alanı çevreleyen "Türk" yarım vuruşluk figürler olarak zamanın dilinde ne olarak anlaşılacağını göstermektedir. (Aynı zamanda Hummel Trio Bölümünde de vardır; (Bakınız Örnek 9a)

Ludwig Van Beethoven, Re majör çeşitlemeleri op. 76 (1809), Sonradan kullanılan Türkçe Marş, Die Ruinen von Anten, op. 113.(1811).

The Life of Ludwig Van Beethoven, vol. 2 (New York: Beethoven Association, 1921.pp.161-162) de. Thayer şu çeşitlemelerinden bahsetmektedir. (Thayer-Forbes, vol. 1, 478 ve 510'a bakınız). Onlar Kotzebue'nin "Ruins of Athens" için Beethoven'ın yazdığı oyun müziğindeki bir Türk marşıyla aynı olan tmanın iki yıl kullanılmasıyla tahmin etmektedirler. Zweite Beethoveniana (Leipzig) Rieter-Bredermann, 1887, s: 272-273n). Nottebaohm şunu söylemektedir:

Teması Rusça bir melodi olan bir gelenek vardır. Bu olası değildir ve kanıttan uzaktır. Tema, bildiğimiz Rus melodilerinin herhangi bir koleksiyonunda bulunmamaktadır. Beethoven, her zaman yaptığı gibi, bu temayı ödünç aldı, çeşitlemeler ve "Ruins of Athens" ile bağlantılı bir gerçekten bahsetti. (Bir Türk marşı için Rusça bir melodi kullanmak üzere tek bir fikir).

Zweite Beethoveniana'da, 273. Nottebohm. Beethoven'ın sahip olduğunu ve aslında op 76'yı bestelediği zamanlarda temanın dışında çalıştığını gösteren bazı kısa taslaklar ortaya koymaktadır. Parça ilk çeşitlemenin knomatik tuhaflığında, ikis-ncisinin ritmik saçmalığında, dördüncünün apojiatur takıntısında ve altıncının askeri zaferi ve paralelliklerindeki yabancı niyetlerini yansıtmaktadır. Türk marşı, kendi başına üçüncü ilişkilerin dünyasında tonal olarak çalışmaya gözlemlenen eğilimi olan "Türkçe" parçalara uygunluk göstererek ilk bölümün sonundaki mihör submediantla sonar erer.

2.Haydn'ın Anna 1776 Sonatları: Hobsken (Hob.) XVI:30 ve 32.(aşağıdaki Hob.31'in tartışmasına bakınız).

A Major Sonat, Hob. XVI: 30.

A Major Sonatın açılışı, bir dönüşler serisiyle birlikte major üçlüye azalan bir sınır çizerek, Haydn'ın L'Incontro improvisonun avertürünün persto bölümüne benzemektedir. Her iki durumda, dönüş figürleri, Mozart'ın Alla Turca finalinin açılışından, Sonat, K.331 inci ve böylelikle, Gluck'ün önceki Iphigenie en Touridedeki Seythian korosu'nunkiyle aynı şekilde notalandırılmıştır. (Bakınız Örnek 3). Haydn'ın bu sonatının 12-16. ölçülerindeki korno sesleri, "Türk" müziği ile askeri müzik arasında köprü oluşturmaktadır. Avrupalı politik varlıklar, 1720'ler kadar eski Türk Yeniçeri Bandosunu ithal ederek bunu yapmasına rağmen. (Hunter. "The Alla Turca Style" p.43) Üstü kapalı armoniye bakılmaksızın ısrarlı major ikililerle birlikte, 26-29 ve 129-132

ölçülerdeki kararlaştırılmış garip sağ-el kısmı, ifade edilen opera uvertürünün pasajı, aynı pasajdaki sarsan sol-el figürasyonu benzer olmasına karşın, zillerin veya benzer perküsyonun anlamasını taklit etmektedir. 38. ve 40. ölçülerdeki yarım ölçü apojiatürler da bu “Türk” fikriyle ilgili olabilir. (bu pasaj, bölüm süresince iki kez daha fazla görünmektedir). Sarsan figürlerde 22. ölçüde ilk tanıtılan materyalde yer alır. Sol el figüründen bir önceki henüz ifade edildi.

B Minör Sonat Hob. XVI: 32

Bu eserin üç bölümünün hepsinde, belirlenebilir “Türk” stilistik kaynakları bulunmaktadır. Sağ el ve vurmali sol-el şaşkınlıklarındaki temel vuruşlar üzerindeki süslemeleri içine alan ilk bölümün açılış fikri, birinci üçüncü ve beşinci dereceleri vurgulayan bir melodiyi çağırır. 39-47 ölçülerde takıntılı bir şekilde tekrarlanan ve 10. ölçüde değişen ikinci ölçüde tanıtılan bir ve yarım ritim figürünün devam etmesi, Calandro’nun L’Incontro’daki Aria’sında bulunan bir benzetme olan her bir ardı ardına gelen vuruştan önce, nota değerlerinin en kısa alanından aşağıya doğru ani bir iniş üzerindeki ısrarında tipik bir şekilde “Türk”tür. (Bakınız Örnek 2). Kalın bas kordları ve 13-15 ve 55-57 ölçülerdeki korunun bir bas notanın kullanımı da gariptir.

İkinci bölümde, L’Incontro’nun uvertürünü akla getiren aşağı vuruş dönüş figürleri olduğu kadar, bir mihuet, garip bir şekilde geniş yukarı oktav vuruşları, 10. ve hatta bir 14. (Ölçü 17) “Türk” özellikleridir. Trio’da, 23-24 ve 35-36 ölçülerin aşağı vuruşlarındaki bas oktavlar, 31-33 ölçüler boyunca tekrarlanan takıntılı yukarı-aşağı dönüşler olduğu kadar, vurmali özelliği için çarpıcıdır. L’Incontro improviso da genişlemesine kullanılan bir figürasyon. (Örn: Calandro’nun Ariasında sonradan, yaylılarda 30 dk’lık notaların formunda önceden belirtildi).

Presto Finalin açılışı, ritmik özelliğini korurken opera uvertüründen prestonun melodik örneğini baş aşağı çevirmiştir. (bir üçüncünün skalar bir düşüşünü gösteren, hareket eden bir figürünün bir anancrusis olarak 5.8. notalarını tekrarladı). 20-37 ölçülerde garip sesli oktav pasajı (141-150 ölçülerde tekrar edildi.) ve 39, 105 ve 152. ölçülerde başlayan pasajlardaki ters dönüşlerin takıntılı olarak tekrarlanması da “Türk” gibi görünmektedir. (Minnet’te olduğu gibi). Açılış temasının final ifadesine, Haydn için garip bir şekilde, temel oktavlarda yer verilmiştir.