

TÜRK MODASI VE ON SEKİZİNCİ YÜZYIL MÜZİĞİ*

Eve R. MEYER

Özet

Türk kültürüne ait bazı unsurlar on sekizinci yüzyılda Avrupa’da büyük ilgi görmüştür. Bu ilginin temelinde özellikle mehter ile birlikte Batı’nın dikkatini çeken Türk müziği bulunur. Batı müziğinin temelinde kilise müziği enstrümanı olan org, piyano ve yaylı çalgılar yer alırken, Türk mehterinin belkemiğini davul, kös gibi vurmalı çalgılar ile çalpare ve nakkare gibi unsurlarla zenginleştirilmiş bir ritim oluşturmaktadır. Klasik Batı müziğinin çok sesli ve senfonik nitelik kazanmasında on sekizinci yüzyıldan itibaren etkilendiği Türk müziğinin ve bahsedilen enstrümanların benimsenmesinin önemli katkısı olduğu görülmektedir.

Anahtar kelimeler: Müzik, Mehter, Türk müziği, Batı müziği.

Abstract

TURQUERIE AND EIGHTEENTH-CENTUR MUSIC

Certain features of the Turkish culture have attracted European attention beginning by the Eighteenth century. Mehter and the Turkish music lies beneath this attention. Western music is based on church music which employs the organ and, also the piano and the stringed instruments. Turkish mehter is rhythm based on the use of drum, kettledrum and enriched with the use of çalpare and nakkare. It can be argued that Western classical music has gained its polyphonic and symphonic character with the adaption of Turkish music and the instruments used by the Mehter.

Keywords: Music, Mehter, Turkish music, Western music.

* “Turquerie and Eighteenth-Century Music”, *Eighteenth-Century Studies*, VII/4 (1974), 474-488. © 1974 by the Regents of the University of California. The Johns Hopkins University Press’in müsadesi ile tercüme edilip tekrar basılmıştır.

On sekizinci yüzyılda Türk modası (turquerie)** yaygındı. Akşam eğlencesi için Türk temalı yeni bir piyes izlemek üzere tiyatroya, operaya veya şık bir Türk kılığına girerek maskeli baloya gidilebilirdi¹. Bir kimse evinde dinlenirken Türk kaftanını giyip, Türk tütünü içip, Türk lokumu yiyerek ve her zaman popüler olan bir Türk hikâyesi okuyarak vakit geçirebilirdi. Edebiyatçılar, macera romanlarında ve kahramanlık piyeslerinde sıklıkla Doğulu mevzulara yönelmişler ve daha geleneksel Batılı yöneticilerin yerine Doğulu imparatorları, çarları ve sultanları koymuşlardır. Türkiye'nin tarihindeki ihanetler ile kardeş katli ve Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa üzerindeki tehdidi edebiyatta duygu yüklü eserlerin ortaya çıkmasına neden olmuş ve Osmanlı saray entrikalarının anlatıldığı tutku dolu hikâyeler Batı edebiyatına o zamana dek olmayan bir şehvet ve lüks unsurlarını getirmiştir (Doğuluların doğuştan Avrupalılardan aşka daha düşkün, daha fevri ve daha müsamahakâr oldukları kabul ediliyordu).

On sekizinci yüzyıl edebiyatının etkisinde, antik Yunandan anlatıla gelen hikâyelerin opera metinlerindeki yeri zamanla azalmış ve şiddet, bastırılmamış arzu ve dini mücadele içeren Doğulu kahramanlık hikâyeleri öne çıkmıştır. Opera eserlerinde önemli bir kahraman Kanuni Sultan Süleyman'dır (1520-1566). Kanuni S. Süleyman hiç şüphesiz padişahlar arasında en şöhretli olandır. Ordularının başında önemli fetihlere gitmiş ve halkının büyük hayranlığını kazanmıştır. Alışılmış uydurmalara ve detaylara gerek bile kalmadan padişahın hükümdarlığı tutku, hırs, kıskançlık ve cinayet içeren olaylar nedeniyle zaten oldukça melodramatik geçmiştir. Kanuni S. Süleyman'ın karısı Hürrem, önce davranıp Mustafa'yı bertaraf etmediği takdirde, padişah ile gözdesinin oğlu olan ve tahtın varisi Mustafa'nın kendi çocuklarını öldüreceğinden korkuyordu. Hürrem, oğlu Mustafa'nın onu öldüreceğine padişahı ikna edip entrikaları ile Kanuni S. Süleyman'ın kendi oğlunun idam emrini vermesini sağlamıştır.

** Turquerie: Fransızca Türk karakteri, acımasız, sert, amansız Türk karakteri; Türk kökenli, Türk zevki ve Türk'ten esinlenen edebi veya sanat eseri anlamındadır. Tahsin Saraç, *Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük*, Adam Yayınları, İstanbul 1990³. (ç.n).

¹ Bir bandonun çaldığı güürtülü "Türk" müziği eşliğinde Türk kılığı ile gerçekleştirilen maskeli balolara katılanların renkli bir tasviri için Karl Ditters von Dittersdorf'un A. D. Coleridge'in tercüme ettiği *Autobiography* (Otobiyografi) adlı eserine bakınız. (Londra 1896; birinci baskı Leipzig 1801), s. 166-67.

Böylesi bir entrika hikâyesi nasıl olur da oyun yazarlarına ilham olmaz²? On sekizinci yüzyılda sahnelenen pek çok *Solimano*[•] operasından en çok beğeni toplayan ikisi Hasse* tarafından 1753'te Dresden'de sahnelenen ve Pérez'in** 1757'de Lizbon'da sahnelenen eserlerdir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun gerçek kurucusu olduğu düşünülen ve fetihle gözü kara olan Fatih S. Mehmet (1451-1481) rakiplerini ortadan kaldırmak için kendi kardeşini öldürtmek de dâhil acımasız önlemler almış ve padişahlığında cereyan eden hadiseler Bandello ve Montaigne de dâhil olmak üzere pek çok yazara ilham vermiştir. Fatih'in İstanbul'u fethi, ünlü Alman besteci Reinhard Keiser'in (1693) bestelediği *Muhammed II*^{**} adlı operasına temel oluşturmuştur. Dönemin opera geleneğinde en sıra dışı olan ise çağdaş bir hadisenin adapte edilmesidir. Johann W. Franck'in *Cara Mustapha* (1686) adlı eseri IV. Mehmet'in sadrazamı Kara Mustafa'nın sadece üç yıl önceki Viyana kuşatmasını konu almaktadır. Sultan I. Bayazıt'ın büyük Moğol fatihi Timur'a (Timurlenk) 1402'de Ankara Savaşı'nda yenilişi, Osmanlı İmparatorluğu'nun ilerleyişine geçici bir engel sağladığından Avrupa açısından büyük önem taşımaktaydı. Timur ile Bayazıt³ arasındaki mücadeleyi konu alan sayısız operadan en öne çıkanı Handel'in *Tamerlano*^{***} (1724) adlı eseridir⁴. Handel'in eserinde padişahın esir düşmesi ve esareti sırasında kendisinin ve ailesinin yaşadığı aşağılanmalar konu edilmiştir. Eserde romantik yön de öne çıkarılmış

² Kanuni S. Süleyman oyun kahramanı olarak Avrupa'da ilk defa 1619'da Prospero Bonarelli'nin *Soliman* adlı oyununda gösterilmiştir.

• Kanuni S. Süleyman, ç.n.

* Johann Adolph Hasse (1699-1783) Alman besteci, ç.n.

** Davide Pérez (1711-1778) İtalyan besteci, ç.n.

** Fatih S. Mehmet, ç.n.

³ Aşağıda isimleri yer alan besteciler on sekizinci yüzyılda ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında bu konuyu ele alan eserler sahnelemişlerdir: *Bajazet* (Bayazıt)–Andreozzi, Bernasconi, Cocchi, Duni, Gasparini, Generali, Jommelli, Leo, Marinelli, Westmoreland; *Tamerlane(o)* (Timurlenk)– Chelleri (Keller), Cocchi, Gasparini, Gini (Giai), Guglielmi, Handel, Leo, Mayr, Myslivecek, Paer, Piovone, Porpora, Porta, Reichardt, Sacchini, Sapienza, A. Scarlatti, Scolari (iki beste), Tadolini, Vivaldi, Winter, Ziani; *Bajazet und Tamerlan* (Bayazıt ve Timurlenk) – Foertsch, (Johann Philipp Förtsch).

*** Timurlenk.

⁴ Niccolo Haym'a ait olan opera metni, Agostino Piovone (1710) tarafından daha önce yazılmış bir *Tamerlano* (Timurlenk)'ten ve bu eserin *II. Bajazet* (II. Bayazıt) adıyla anonim bir yeni düzenlemesinden (1719) esinlenmiştir.

ve padişahın kızı Asteria, Andronico (Yunan imparatorunun oğlu) ve Timurlenk arasında geçen bir aşk üçgeni anlatılmıştır. Bu operadaki en çarpıcı rol ise elbette Bayazıd'ındır⁵. Bayazıd'ın zehir içerek hayatına son verdiği muhteşem ölüm sahnesi bu rolün zirve noktasıdır. Bu sahne “tüm Barok operasında görülen dramatik sahnelerin en etkililerinden biri” olarak tanımlanmıştır⁶.

Scanderbeg* (1403-1468) Arnavutluk'un Türkiye'den bağımsızlığı için mücadele eden ideal bir piyes kahramanıydı. Bu şahıs zamanında Türk ordusunda görev yapan ve savaşlara katılan bir askerdir. Ancak II. Murat'ın orduları Arnavutluk'u işgal edip Scanderbeg'in ailesini katledince o da Osmanlılara karşı savaşmaya başlamış ve Hıristiyan olmuştur. (Bu durum Batılı seyirciyi özellikle cezp etmekteydi.) Scanderbeg, Fransa'nın kahramanlık konulu en önemli Türk operalarından olan ve opera metni Houdar de La Motte tarafından yazılan, müziği François Rebel ve François Francoeur (1735) tarafından bestelenen *tragedie lyrique Scanderberg* (Scanderbeg)[•] adlı eserin konusu olmuştur. Opera, Scanderbeg'in Türklere esir olduğu zamanı ele almakta ve tarihi olayların dramatik bir aşk ve kıskançlık hikâyesine temel olması bakımından *Tamerlano* operasına benzemektedir⁷. *Scanderberg* operası görsel açıdan camiyi, sarayı ve bahçelerini temsil eden özenli sahne dekorları ile Türk kahramanlık operalarının en göz kamaştırıcılarından biridir. Ayrıca hayal edilebilecek neredeyse tüm egzotik karakterler de sahnede yer almıştır. Dönemin en egzotik operalarının çoğundaki karakterler Doğulu isimlerine rağmen, Avrupa saraylısı gibi konuşmakta ve hareket etmekte, ayrıca opera metinlerinde de gerçek tarihi hadiselerle gönderme yapılmasına karşın etnik referanslar ve Doğulu olay yerinin ayrıntıları da göz ardı edilmekteydi. Doğulu karakterlerin ve adetlerin daha gerçekçi yorumları yüzyılın ikinci yarısından önce yapılamamıştır.

⁵ Bayazıd opera tarihindeki ilk başrol tenor rollerinden biridir. Daha sonraki operalarda kahraman çoğunlukla tenor iken, barok geleneğinde tenorlar sadece yan rollerde yer almıştır.

⁶ J. Merrill Knapp, “Handel's *Tamerlano*: The Creation of an Opera”, (Handel'in Timurlenk'i: Bir Operanın Yaradılışı), *Musical Quarterly*, 56 (Temmuz, 1970), 406.

* George Kastrioti Skanderbeg (İskender Bey), ç.n.

• Scanderbeg'in Lirik Trajedisi.

⁷ Daha fazla ayrıntı için Frédéric Robert'in şu eserine bakınız: “Scanderberg, le héros national albanais, dans un opera de Rebel et Francoeur,” (Rebel ve Francoeur'un bir operasında Arnavutluk'un ulusal kahramanı Scanderberg), *Recherches sur la musique français classique* (Klasik Fransız Müziği Üzerine Araştırmalar), Paris 1963, III, 171-78.

Opera seyircisinin beğenisini tarihi mevzulara dayalı senaryolar çekerken, okuyucu kitlenin ilgisini Doğulu edebi ürünler özellikle de Galland'ın tercüme ettiği *Arabian Nights*^{***} ve Petis de la Croix'nın *Turkish Tales*^{****} ve *Persian Tales*^{*****} çekiyordu. Bu hikâyeler o kadar popüler oldu ki pek çok kez taklit edilmiş hatta bunlardan bazılarının Doğulu metinlerin tercümesi olduğu öne sürülmüştür. On sekizinci yüzyılın neredeyse her önemli yazarı ya benzer hikâyeler yazmışlar ya da bunlardan esinlenmişlerdir. Sihir ve ihtişam dünyası, hikâyelerde anlatılan olağanüstü maceralar, halk tabakası için sahnelenecek eserlere çok uygun malzeme sunuyor ve halkın yeni ve harikulade sahne efekti talebini karşılıyordu. İlgî çeken hikâyelerden biri “Beauty and the Beast”^{8*} olmuştur. Bu hikâyenin en iyi yorumu bestesini ünlü Fransız besteci André-Modeste Grétry'nin (1771) yaptığı Marmotel'in *Zémir et Azor*^{**} adlı eseridir⁹. Eser kısa zamanda Avrupa kıtasında pek çok defa ve hatta Amerika'da¹⁰ sahnelenerek uluslararası bir başarı kazanmıştır. Bu masal seyirciyi öylesine cezbediyordu ki Neefe^{*}, Spohr^{**}, Baumgarten^{***}, Umlauff^{****} ve Linley^{11*****} gibi isimler tarafından birçok defa müzikal olarak bestelenmiştir. On sekizinci yüzyılın sonlarına doğru Viyana banliyölerinde Almanca egzotik peri masalları

*** Binbir Gece Masalları, ç.n.

**** Türk Hikayeleri, ç.n.

***** Acem Hikayeleri, ç.n.

8 Bu bilindik hikâyede kibir ve bencilliği yüzünden canavara dönüştürülen bir prens olan Azor ve sevgisiyle onu eski haline döndüren genç ve güzel Zémir anlatılır.

• Güzel ve Çirkin, ç.n.

•• Zémir ve Azor orijinal adı Zémire et Azor olarak geçmektedir, ç.n.

9 P. C. Nivelles de la Chaussée'nin *Amour par amour*, [orijinali *Amour pour amour*, (Aşk için Aşk) ç.n.] (1742) adlı komedisinden esinlenilmiştir.

10 Bu romantik komedi yakın geçmişte 1955'te İngiltere'de Bath Festivali'nde ve 1968'de İsveç'te Drottningholm'de Kraliyet Tiyatrosu'nda başarıyla tekrar sahnelenmiştir.

* Christian Gottlob Neefe (1748-1798) Alman besteci, ç.n.

** Louis Spohr (1784-1859) Alman besteci, ç.n.

*** Gotthilf von Baumgarten (1741-1813) Alman besteci, ç.n.

**** Michael Umlauf (1781-1842) Alman besteci, ç.n.

11 *Selima and Azor* (Selima ve Azor) da (1776) kullanılan büyümlü sahne efektinin anlatımı için T. Blake Clark'ın *Oriental England: A Study of Oriental Influences in Eighteenth Century England as Reflected in the Drama* (Doğulu İngiltere: Piyaselerde Aksettirildiği Haliyle On Sekizinci Yüzyıl İngiltere'sinde Doğulu Tesiri Üzerine Bir Çalışma) (Şanghay 1939, s. 99) başlıklı eserine bakınız. Opera metni Sir George Collier'e (Marmotel'den) ait, orijinal müziğin bir bölümü de Grétry'nin, diğer bazı yeni ezgiler de Thomas Linley'indir.

***** Thomas Linley the elder (1733-1795) İngiliz besteci, ç.n.

ve orta oyunları/tuluatlar sahnelemede ustalaşmıştı; ancak diyalog metni (bazen kaba olabilmekteydi) sıklıkla müziği gölgeliyordu; öyle ki eserler operadan çok müzikli oyun kabul edilebilirdi. Başka ülkelerde de Doğulu hikâyeler müzikal oyun olarak kullanılmaktaydı ve diyalogun ve müzikal ezgilerin kalitesi büyük farklılık göstermekteydi¹².

Edebiyatta, piyeste, balede ve operada hem komedi hem de trajedi türlerinde, Doğu hayatının on sekizinci yüzyıl Avrupalısının hayal gücünü en çok etkileyen yönü Sarayın gizemiydi. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında kahramanlık konulu Türk operalarının yerini bütünüyle Doğu'nun bu en büyüleyici ve tuhaf kurumunu konu alan komediler ile aşk ve kahramanlık içeren romantik eserler almıştır. Seyirciler sadece hikâyeler ve ima ettikleri ile değil aynı zamanda gösterişli kostümler ve harikulade sahnelemeyle de adeta büyülenmekteydi. Genelde birkaç standart saray temasına dayanılmaktaydı. *Soliman II ou Les trois sultanes* (1761) adlı operanın Charles-Simon Favart tarafından yazılan opera metni padişahın kalbini kazanmak için harem köleleri veya Kadınlar (bunlar en üst seviyedeki kölelerdir) arasındaki rekabeti konu edinen bu türün en iyi örneğidir. Favart geçmişte kaba olan bir türün düzeyini komedi sanatı seviyesine yükseltmesi ile ünlüdür ve yönetmen, yapımcı ve söz yazarı olarak *opéra comique*'in^o üstadı kabul edilmiştir. Favart'ın, harikulade rokoko stilindeki eğlenceli eseri Marmontel'in *Contes Moraux*^{**} eserinin yine aynı adla toplumsal mizahına dayanmaktadır. Paul Gilbert tarafından yazılan notalar ve eserdeki danslar daha az önem taşımaktadır¹³. Neşeli temposu, bol ve kaliteli mizah, zekice kaleme alınmış karakterler ve iyi yazılmış nazım eserin başarısına katkı sağlamıştır. Kısaca anlatmak gerekirse hikâyeye Kanuni S. Süleyman'ın kalbini kazanmak için rekabet eden üç Avrupalı cariye hakkındadır: İspanyol Elmire, Çerkez Delia ve Fransız Roxelane (Hürrem). (Kötü şöhretli Harem Kadını ve Kanuni Sultan Süleyman'ın karısının adı olan

¹² On dokuzuncu ve yirminci yüzyılların opera, bale ve senfoni eserlerinde Doğu menkıbeleri ve peri masalları çokça kullanılmaya devam edilmiştir.

• Kanuni S. Süleyman ve üç gözdesi, ç.n.

° Fransız operasında konuşma ve müzik içeren ve hicve dayalı bir tür, ç.n.

** Kontes Ahlak, ç.n.

¹³ Auguste Font, *Favart: L'Opera-comique et la comedie-vaudeville aux XVIIe et XVIIIe siecles* (Favart: 17. ve 18. yüzyıllarda Komedi operası ve Vodvil komedisi), Paris 1894 tekrar basım Cenevre 1970, s. 279.

Roxelane (Hürrem) Harem entrikası hikâyelerinin kadın kahramanı için en çok kullanılan isimdir.) Hikâyenin sonunda padişaha boyun eğmeyen hatta onu aşağılayan kurnaz Hürrem zafer kazanır ve padişahın karısı olur. Coşkulu ve üretkar Hürrem rolü başarılı bir şarkıcı, dansçı, yazar ve aktris olan Madam Favart'a bir komedyen olarak da yeteneklerini sergileme fırsatı vermiştir. Madam, İstanbul'dan sipariş ettiği hakiki ve şuh Türk kostümünü giyerek epey bir gürültü koparmıştır¹⁴. Favartlar, muhtemelen David Garrick'in tesiri altında Fransa'da giyilen sahne kostümlerini daha gerçekçi yaparak iyileştirmeye çalışmışlardır¹⁵. Bu dönemde kadın oyuncular sahneye genellikle son moda giysilerle çıkmış; canlandırılan yöreye ait renkleri ise sadece birkaç aksesuarla veya küçük bir parça giysi ile vermişlerdir. Erkeklerin kullandığı "Türk" giysileri kadınlarınkinden daha gerçekçiydi; erkek oyuncular turban (sarı), kuşak ve zengin kenar işlemeli uzun bir kaftan kullanmışlardır¹⁶.

Soliman II müzikal olarak en beğenilen eser oldu ve öyle başarı elde etti ki yüzyılın sonuna kadar Comédie-Française'de müziksiz olarak piyes biçiminde sahnelenmeye devam etti¹⁷. Tercüme söz konusu olduğunda, çeşitli Avrupa kentlerinde pek çok dilde sahnelenmiştir ve birçok besteci kendi müzikal uyarlamasını da yapmıştır: Beck*, Blasius**, F. A. Hiller***, Kraus**** ve Süssmayr*****¹⁸. Bu oyun 1770'de Viyana'da ve Haydn'ın alt başlığı "La

¹⁴ Font, *a.g.e.*, s. 226.

¹⁵ Favart şöyle yazmıştır: "*Rien n'est ridicule que de voir des sérails meublés a la française, des sultans en perruque ... Ces sortes de superfluités ajoutent moins a la pompe du spectacle qu'elles ne nuisent a la vraisemblance et a la l'illusion theatrale*" (Türk Sarayında Fransız mobilyası görmek, sultanların peruk takması saçma değil de nedir... Bu türden şeyler gösteriye bir şey katmadığı gibi inandırıcılığı azaltmakta ve teatral görüntüyü bozmaktadır), (*Correspondance de Favart*, (Favart'ın Mektupları) I, 12, Font'dan alıntı, s. 226).

¹⁶ Theodore Komisarjevsky, *The Costume of the Theatre* (Tiyatro Kostümü), New York 1968, s. 98-99.

• Kanuni S. Süleyman, ç.n.

° Fransız Devlet Tiyatrosu, ç.n.

¹⁷ Patrick J. Smith, *The Tenth Muse* (Onuncu İlham Meleği), New York 1970, s. 129.

* Franz Ignaz Beck (1734-1809) Alman besteci, ç.n.

** Frederic Blasius (1758-1829) Fransız besteci, ç.n.

*** Johann Adam Hiller (1728-1804) Alman besteci, ç.n.

**** Joseph Martin Kraus (1756-1792) Alman besteci, ç.n.

***** Franz Xaver Süssmayr (1766-1803) Avusturyalı besteci, ç.n.

Roxelane^{***} olan 63 numaralı Senfonisine eklediği parçayı bestelediği yer olduğuna inanılan Esterhaza Sarayı'nda 1777'de sahnelenmiştir (Hürrem'in müzikal bir portresini sunan eski bir Fransız melodisi üzerine yaptığı çeşitlemelerden oluşan beste olduğu düşünülmektedir)¹⁹. Bu hikâye İngiltere'de sahnelerde Isaac Bickerstaffe'in imalı başlıklı *The Sultan, or, A Peep into the Seraglio*^{***} (1775) eseri ile popülerlik kazanmıştır. *Soliman II* ve benzeri eserler bu tür konularda yazılan tiyatro oyunlarının sayısında patlamaya neden oldu. (Müdanaasız bir kız padişahı o denli etkiler ki, padişah ya kızı serbest bırakır ya da hareminden tamamen vazgeçip Hıristiyan olacak ve kızla evlenmek uğruna İslam'ın şarap yasağını çiğneyecek kadar aşırılıklara gidebilirdi.)

Yüzyılın son dönemlerindeki en iyi romantik Türk operalarından biri Grétry'nin *La Caravane du Cairo*^{*****} (1783) adlı eseri idi. (Mısır, Osmanlı İmparatorluğu'nun parçası olduğundan Türk tarzına dâhil edilmektedir.) Bu eser Avrupa çapında çok beğenilmiş ve 1783'ten 1829'a kadar sadece Paris'te beş yüz kez sahnelenmiştir. Bu operaya özellik katan iki etken daha bulunmaktadır; ilki XVI. Louis'nin opera metninin yazımına katkıda bulunduğu inanılması diğeri de Doğulu bir kadın kahraman ile Avrupalı erkek kahramanın bir çift oluşturduğu az sayıda eserden biri olmasıdır. Bir başka harem komedisi de Lesage ve D'Orneval'in²⁰ *Les Pelerins de la Mecque* adlı vodvilinden esinlenen opera metnini L. H. Dancourt'un yazdığı ve müziğini de yüzyılın iki önemli bestecisi de dâhil olmak üzere bir grup bestecinin yaptığı *La Rencontre imprévue*^{**} (The Unforseen Meeting) adlı eserdir. Bu eser besteci Gluck'un Fransız komedi operalarının en sonuncusu ve en iyisiydi (ilk kez 1764'te

¹⁸ 1799'da Beethoven, Süßmayr'ın *Soliman der Zweite oder Die drei Sultannien* (II. Süleyman ve üç Cariyesi) adlı operasından bir konu üzerine piyano için sekiz çeşitlemeden oluşan bir beste yapmıştır.

^{**} Hürrem, ç.n.

¹⁹ H. R. Robbins Landon, *The Symphonies of Haydn* (Haydn'in Senfonileri), Londra 1955, s. 359.

^{***} Padişah veya Sarayı Gözetlemek, ç.n.

^{*****} Kahire Kervanı, ç.n.

²⁰ Prens Ali nişanlısı Prenses Rezia'nın Mısır Sultanı'nın haremindedir tutsak olduğu haberini alır. Rezia, prensin Kahire'de olduğunu öğrenince aşkını sınamak için haremde birkaç kızı onu baştan çıkarmaları için gönderir; prens hepsini reddeder ve hikaye mutlu sonla biter.

^{*} Mekke'ye Giden Hacılar, ç.n.

^{**} Öngörülmeven Karşılaşma, ç.n.

Viyana’da sahnelenmiştir ve 20. yüzyıl içinde tekrar sahneye konmuştur) ve ayrıca 1775’te *L’Incontro improvviso* adıyla Haydn tarafından İtalyanca opera olarak bestelenmiştir.

Egzotizm ile gerilimi birleştirdiği için sevilen piyes-opera konularından biri de sarayda geçen ve haremden bir kızın kurtarılması hakkında yazılan hikâyelerdi²¹. En çok kullanılan senaryo, yakın zaman önce veya çocukken kaçırılmış ve sultan tarafından tutsak edilen genç ve güzel bir kızı tanıtarak başlar²². Genç kız iffetini muhafaza etmektedir ancak her an iffetini kaybetme tehlikesi altındadır. Kızı yavuklusu veya yakın bir akrabası kurtarma teşebbüsünde bulunur. Ama pek çok defa olduğu gibi kaçış başarısız olur ve her ikisi de yakalanır. Operanın sonunda ise, elbette pek çok engelin ardından sultan ya kurnazlıkla alt edilir ya da esirlerini serbest bırakarak büyüklüğünü gösterir. Saray-kurtarma hikâyeleri, pazaryeri ve panayırların en bayağı doğaçlama ürünlerinden opera salonlarının debdebeli ortamına kadar her eğlence düzeyindeki tiyatro eserinde yaygındı. *Théâtre de la foire*’nin* en popüler vodvillerinden biri 1728’de Saint-Laurent Fuarı için Lesage ve diğerleri tarafından yazılan Kanuni S. Süleyman ve gözdesi Almanzine ile saraya sızabilmek için kadın kılığına giren ve onu kurtaran aşığı Achmet’in hikâyesini anlatan *Achmet et Almanzine**** adlı eserdir²³.

Harem-kurtarma konusundaki en sanatsal eser esasında Türk operası türünün de başyapıtı olan Mozart’ın 1782 tarihli *Die Entführung aus dem Serail* (The Abduction from the Seraglio)**** adlı operasıdır²⁴. Muhteşem müzikle aynı kalitede olmayan opera metni yukarıda özetlenen standart kurtarma senaryosuna

²¹ On yedinci yüzyıla kadar Türkiye’de harem kadınları yabancılardan oluşuyordu; çoğu Avrupalı savaş esiriydi, diğerleri ise satın alınan köleler ile sultana hediye edilen cariyelerdi. Çerkez kızlar üstün fiziksel güzellikleri nedeni ile tercih ediliyorlardı ve gerçek Hürrem’in de Rusya’nın bu bölgesinden geldiğine inanılıyordu.

²² Jommelli (1768) ve Schuster (1777) tarafından opera olarak bestelenen Martinelli’nin *La Schiava liberata* adlı eserinde olduğu gibi bazen iki kız tutsak edilmiş olur.

* Paris Fuar Tiyatrosu, ç.n.

*** Ahmet ve Almanzine, ç.n.

²³ Font, *Favart*, s. 80.

**** Saraydan Kız Kaçırma, ç.n.

²⁴ Harem konusunda kaynak olarak Walter Preibisch’in “Quellestudien zu Mozarts Entführung aus dem Serail” (Mozart’ın Saraydan Kız Kaçırma adlı eseri üzerine kaynak çalışmaları), *Sammelbande der International Musikgesellschaft*, 10 (1909), 430-76 adlı eserine bakınız.

dayanmaktadır, ancak bu hikâyede padişah yerine bu defa bir paşa konu edilmiştir. Selim Paşa'nın karakteri, Türk hükümdarları hakkındaki on sekizinci yüzyıl klişelerinin tümünü içermesi nedeniyle özellikle ilginçtir. Paşa, başta tutsağı Constanza'ya gerçekten sevdalanmış bir Türk olarak gösterilmektedir. Ama Constanza paşanın aşkına karşılık vermeyince paşa işkence veya ölüm tehdidi altında her emri yerine getirilecek bir zorba olarak acımasız Türk'ün özelliklerini sergilemeye başlar. Operada daha sonra Constanza'nın yakalanan kurtarıcısının baş düşmanının oğlu olduğunu öğrenen Selim, öcünü alacak olmanın hazzını duyar. Operanın sonunda bu defa Paşa bir cani olarak değil, (cani rolünü [komedi vurgusuyla] yardımcı Osmin üstlenir) tekrar sempatik bir şahıs olarak sahneye çıkar²⁵. Selim tutsaklarını serbest bırakır ve düşmanına bir de mesaj gönderir: "adaletsizliği adalet ile ödüllendirmek beni kötülüğe kötülükle karşılık vermekten çok daha fazla mutlu etti". Voltaire'in dediği gibi, Doğu'nun ahlakı Batı'nın etiğini alt eder ve opera paşaya methiye ile biter.

Bu opera on sekizinci yüzyıl yazarlarının cani Türk rolünü aşağı çekme ve onurlu ve cömert padişah veya paşayı da yüceltme eğilimine iyi bir örnektir²⁶. Bu dostça tutumun bir nedeni de Osmanlı İmparatorluğu'nun özellikle Türkiye 1683'de Viyana Kuşatması'nda başarısız olup Macaristan'dan ve Transilvanya'dan çıkarıldıktan sonra Batı Avrupa için artık bir tehdit oluşturmamasıydı. Önceki yüzyıllarda yazarlar Osmanlıları genellikle barbar

²⁵ Osman, Osmin veya bu ismin başka bir türevi olmayan pek az Türk temalı eser vardır.

²⁶ Hıristiyan erdemlerine sahip aydın bir hükümdar olan ve Voltaire'in piyesi *Zaire*'nin trajik kahramanı Orosmane karakteri, edebiyattaki büyük Türklerin en etkililerinden biridir. (*Zaire*, opera metnini Romani'nin yazdığı ve 1829'da *Zaira* adıyla Bellini tarafından operalaştırılmış ancak başarısız olmuştur.) Voltaire, Orosmane karakterini "Fransız adetleri ile Türk adetleri, Hıristiyanlarla dinsizler ve ima yoluyla geçmişle şimdiki zaman" arasındaki zıtlığı göstermek için bir araç olarak kullanmıştır. (Jack Rochford Vrooman, "Voltaire's Theatre: The Cycle from OEdipe to Mérope" (Voltaire'in Tiyatrosu: OEdipe'den Mérope'ye Geçen Dönem), *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* (Voltaire ve On sekizinci Yüzyıl Üzerine Çalışmalar), No. 75, editör Theodore Besterman Cenevre 1970, s. 86). *Zaire*, daha sonraki 'mesaj' içeren diğer oyunları ve hikayeleri örneğin kurnaz *Zadig*, ahlak değerlerinin evrenselliğini göstermiş ve Voltaire'in Avrupa uygarlığının temel dayanağı olarak gördüğü dini tahammülsüzlüğü mahkum etmiştir (Trusten Wheeler Russell, *Voltaire, Dryden and Heroic Tragedy* (Voltaire, Dryden ve Kahramanlık Tragedyası), New York 1946, s. 91). Uydurma Doğu hikayeleri ahlak dersi vermek ve Batı toplumunu, siyasetini ve dinini eleştirmek için geleneksel araçlardı ama bu vaaz verme eğilimi, eserler operaya uyarlandığında büyük ölçüde azalmıştır çünkü müzikal gösteri felsefi düşüncelere veya iğneleyici hicve, hikaye veya dram kadar imkan tanımıyordu.

olarak gösteriyordu ve padişah da korkulması gereken, alaya alınacak veya cinsel gücünden ötürü saygı duyulacak bir adam olarak, kendini Hıristiyan uygarlığını fethetmeye adanmış bir dinsiz olarak resmediliyordu. On sekizinci yüzyıldan önce, cömert padişah tipi sadece birkaç kez sahnede görülmüştür; önemli bir örnek Kanuni Sultan Süleyman'ın asil Türk olarak gösterildiği Davenant'ın *The Siege of Rhodes* (1656) adlı eseridir. (Bu eserin ilk İngiliz operası olduğu düşünülmektedir.)

Türk temalı müzikal ürünlerin esas amacı duylara hitap etmektir. XIV. Louis ve ondan sonra gelenlerin idaresinde Fransa'da Doğu egzotizmine olan iştah öyle arttı ki, bu öğeden en az bir tane içermeyen neredeyse hiç eğlence kalmamıştır. Türk temalı ara piyesler, sıklıkla balelerde ve Fransa, İspanya, İtalya ve Türkiye'de geçen aşk ve kıskançlık barındıran bir dizi hikâyeden oluşan Campra'nın *L'Europe galante* (1696) adlı eseri ile başlayan opera-bale denilen yeni bir dramatik türün gösterimlerinde kullanılıyordu. Rameau'nun *Les Indes galantes* (1735) aşk temasını, Türkiye²⁷, Peru, Acem ve Kuzey Amerika'da bir orman gibi dört uzak diyara ait egzotizm ile birleştirmiştir. (Bu eser o kadar ilgi gördü ki Favart 1743'te parodisini yapmıştır). Adet olduğu üzere ne Türk ne de diğer etnik danslara yer verilmemiştir, tek egzotizm unsuru davul ve tamburun eşlik ettiği hareketli bir dans olan *tambourin*'dir²⁸. Bu ve diğer bale temsillerinde on sekizinci yüzyıl izleyicisine Batılı olmayan karakterlerin minuet, gavotte ve diğer saray danslarını icra etmeleri hiç de tuhaf gelmiyordu.

• Rodos Kuşatması, ç.n.

* André Campra (1660-1744) Fransız besteci, ç.n.

•• Cesur Avrupa, ç.n.

** Jean-Philippe Rameau (1683-1764) Fransız besteci, ç.n.

••• Yürekli Hintliler, ç.n.

²⁷ “Le Turc généraux” (Türk General) adlı eserin ilk perdesinde Osman Paşa tutsağı Fransız Emilie'ye aşiktir. Emilie ise elbette ona karşılık vermemektedir. Paşa, nihayetinde kızı serbest bırakıp, paşaya ait bölgede şiddetli bir fırtınada gemisi batan ve karaya çıkarak kurtulan aşığı Valere'e dönmesine izin vererek cömert bir Türk olduğunu ispatlar. Fuzelier, opera metninin önsözünde Osman Paşa karakterinin Ocak 1734'de *Mercure de France* (Fransız gazetesi ve edebiyat mecmuası) de hikayesi yayınlanan cömert sadrazam Topal Osman'a dayandığını yazmıştır.

²⁸ Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau: His Life and Work* (Jean-Philippe Rameau: Yaşamı ve Eserleri), Londra 1957, s. 325.

Turquerie (Türk modası) o kadar beğenildi ki Türk temalı sahnelere Doğu ile uzaktan yakından ilgisi olmayan opera, bale ve piyesler de bile yer veriliyordu. Bu türün pek çoğuna model teşkil eden, sahne müziği Lully^{***} tarafından bestelenen Moliere'in *Le Bourgeois Gentilhomme*^{****} adlı komedi baledir. Mösyö Jourdain'nin bir "Mamamouchi" olduğu Türk törenidir (IV.perde) padişahın Türkiye'den gönderdiği bir heyet bir yıl önce Fransız sarayını ziyaret etmiş, yabancıların davranışlarından büyülenen XIV. Louis, Moliere'den oyununa bir Türk bölümü eklemesini istemiştir. Soytarlık dolu merasim gülmece olarak düşünülmüşse de sahici kılacak birkaç çaba da barındırıyordu. Bab-ı Ali'ye gönderilen Fransız heyetinin kostümlerini d'Arvieux hazırlanmış ve Moliere de, Mevlevi Dervişleri tarikatına yeni katılanlar için yapılan törende söylenen birkaç orijinal Türkçe ifadeyi ve bilinen abuk sabuk lafları ve ortak dili (lingua franca) kullanmıştır²⁹. Buna ilave olarak Lully bir tutam sözde egzotik müzik eklemiştir³⁰. "Mamamouchi" sahnesi o kadar beğenildi ki başka komedilerde de tekrarlandı ve daha sonra ki eserlere büyük tesiri oldu.

Doğulu kılığındaki Avrupalılar izleyiciyi mest ediyordu ve bu tuluata benzer sahneler on sekizinci yüzyıl boyunca devam etmiştir. Çok başarılı bir örneği 1729'da Pallavicini* (birinci perde) ve daha sonra Fischetti** (ikinci ve üçüncü perdeler) tarafından opera metni yazılan ve 1768'de Haydn tarafından bestelenen Goldoni'nin^{***} *Lo Speciale* (The Apothecary)[•] adlı komedisidir. Komedi, iki aşığın kavuşmasını engelleyen entrikaları anlatır ve Türk kılığındaki (aslında aşıkları olan erkeklerle) iki kişi ile baş roldeki iki hanımın evliliklerini kutlamak için tüm oyuncuların sahneye Türk gibi giyinerek çıktıkları üçüncü perdede canlandırılan neşeli bir evlilik merasimi ile doruk

*** Jean-Baptiste Lully (1632-1687), İtalyan asıllı besteci, ç.n.

**** Kibarlık Budalası, ç.n.

²⁹ *Récit turquesque* ve diğer dillerin hicvi bu türün sahnelerinde ayrılmaz bir unsurdur ve oyunun bütününe neşesine katkı sağlıyordu.

³⁰ Müzikal ahenk tartışması için Miriam K. Whaples'in "Exoticism in Dramatic Music, 1600-1800" (Tiyatro Müziğinde Egzotizm, 1600-1800), Indiana Üniversitesi Yay. 1958, s. 95-124.

* Stefano Benedetto Pallavicino (1672-1742) İtalyan şair ve opera yazarı, ç.n.

** Domenico Fischietti (1725-1810), İtalyan besteci, ç.n.

*** Carlo Goldoni (1707-1793) İtalyan tiyatro yazarı, ç.n.

• *Ezcacı-Aktar* adlı bu eserin tarihi kaynaklarda 1755 olarak gözükmektedir. ç.n.

noktasına ulaşır. Sayısız “Türk” merasim sahnesi, askeri yürüyüş, danslar, korolar ve ara sıra da yer verilen şarkılar ara piyesler biçiminde komik opera ve balelere renk ve egzotiklik katmaktaydı. Ciddi operalarda bile benzer sahneler bazen ekleniyordu, örnek olarak Gluck’un**** başyapıtı *Iphigenie en Tauride*’deki** İsketeli koro ve bale ögesi gösterilebilir. Yapılan bu ilave “Türk müziği” nin asıl işlevinin tüm dinsiz orduları sembolize etmek olduğunu göstermektedir.

Şayet bir yirminci yüzyıl bestecisi bir “Türk” sahnesi veya operası besteleyecek olsa muhtemelen hakiki Türk melodisi kullanır veya en azından kendi çalışmasına Türk müziğinin karakteristik ritmik ve melodik özelliklerini katardı. Türk müziği örnekleri ve icrasına ilişkin tasvirler çok çeşitli seyahatnamelerde mevcuttur; ancak on sekizinci asır bestecileri henüz etnik müzikle (ethnomusicology) ile ilgilenmiyordu³¹. On sekizinci yüzyıl bestecilerinin Türk müziğine aşina olmaları bile müziği büyük ölçüde değiştirmeden uyarlamalarına yetmiyordu. Mozart’ın söylediği gibi besteci dinleyicinin kulağını rahatsız etmemelidir. Seyahat etmiş olan Avrupalılar Türk müziğinin kabul edilebilirliği konusunda çok farklı görüşe sahipti. En olumlu yorumları Edirne’den yazdığı 18 Nisan 1717 tarihli mektubunda yapan Lady Mary Wortley Montagu’dur:

Eminim Türklerin kulağı tırmalayan müziklerinin dışında başka müziklerinin olmadığını okumuşsunuzdur. Ancak bu tespit sokak müziği dışında hiç Türk müziği dinlememiş kişiler tarafından yapılmıştır. Bu da bir yabancıнын sadece sokak çalgıları* ile yapılan müzikleri dinleyerek İngiliz müziği hakkında fikir sahibi olmasına benzer. Sizi temin ederim ki, Türklerin

**** Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714-1787) Alman besteci, ç.n.

** İphigenia Tauris’te, ç.n.

³¹ Dikkate değer bir istisna orgcu ve piyanist Abt Vogler (1749-1814)’dir. Yabancı ülkelere romantik bir özlemi olan Vogler, Kuzey Afrika ve Ortadoğu’yu köşe bucak gezip dolaşmıştır. Seyahatlerinin tınımsal/tonal tesirini güçlendirmek için yerel melodiler kattığı doğaçlama ve tasviri piyano ve org icraları ile meşhurdur. Birkaç başlık şöyledir: “The Mohammedan Confession of Fatih” (İslam’da İnanç İfadesi), “Hottentot Melody in Three Notes” (Üç Notada Hottentot Melodisi) ve “African Terrace Song” (Afrika Taraça Şarkısı).

* Bladder and string, bumbass da denilen tek telli bir sokak çalgısı; marrow bones and cleavers kemikten yapılmış bir çalgı, ç.n.

müziği son derece dokunaklıdır... Çok tabî ince bir sese sahipler ve bu ses gayet de hoştur³².

Batılı besteciler ve dinleyiciler henüz ilkel ve kötü olduğunu düşündükleri bir müzik biçimine karşı olan önyargılarını terk etmeye hazır değillerdi. İki kesim de Doğu'nun görsel sanatlarını ve edebiyatını Doğulu karakteristiğine uygun olarak belirsiz ve dalgalı sesler içeren mikrotonlar (perdeler), arabesk ve farklı skala sistemleri kullanan ve Batı dışı ritmik kurallar içeren müziğine oranla daha kolayca kabul etmekteydiler. On sekizinci yüzyıl Avrupa müziğine ritmik yapısını oluşturan iki ve üç zamanlı ölçünün yerine, basit sözde Türk müziği kompozisyonlarından çok farklı olarak hakiki Türk müziği birleşik usul yapıları yaratmak için benzersiz ritmik formüller kullanmaktadır. Türk müziği Avrupalıların kendi armonik ve çok sesli tarzına kıyasla daha aşağı kabul ettiği tek sesli ve armonik olmayan bir yapı içerir; Batılı besteciler bazen Yeniçeri çavuşlarını taklit etmek için erkek seslerine göre beste yapmışlardır³³. Bir parça müzikal egzotizm eğlenceli kabul edilmekteydi. *The Abduction from Seraglio* adlı eseri ile ilgili olarak babasına yazdığı 26 Eylül 1781 tarihli mektubunda Mozart, "Seyirci Osman'ın öfkesini Türk müziği kullanıldığında komik buluyor" diye yazmış ve sonraki paragrafında kendi Yeniçeri korosunun icrasını "kısa, canlı ve Viyanalıları eğlendirmek için yazılmış" olarak tanımlamıştır³⁴.

³² *The Complete Letters of Lady Mary Wortley Montagu* (Lady Mary Wortley Montagu'nun Tüm Mektupları) [*Türkiye Mektupları 1717-1718 Lady Mary*, çev. Aysel Kurutluoğlu, Tercüman 1001 Temel Eser Serisi 12, İstanbul t.y., s. 80-81] editör Robert Halsband Oxford 1965, I, 351.

³³ On dördüncü yüzyılda kurulan Yeniçeri Ocağı, esas Türk ordusunu teşkil ediyordu. Yeniçeriler başlarda (1676'ya kadar) yabancılardan oluşuyordu; hem köle hem de devşirtilen Hıristiyan çocuklardan meydana geliyordu ama zamanla Türkler alınmaya başlandı. Ocak bir zamanlar gücü ve disiplini ile bilinen en saygın askeri unsurdu. Ancak on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda Yeniçerilerin yeterlikleri azaldı, askerler yozlaştı, sık sık ayaklandı ve o kadar güçlendiler ki neredeyse kontrol edilemez hale geldiler. Sultan II. Mahmut'un 1826'da Yeniçeri Ocağı'nı kapatması nihayetinde Yeniçeri isyanının çıkmasına yol açmıştır. Padişaha sadık birlikler zafer kazanmış ve yaklaşık 6.000 ila 10.000 yeniçeri katledilmiştir.

• Saraydan Kız Kaçırma, ç.n.

³⁴ Emily Anderson, *The Letters of Mozart and His Family* (Mozart'ın ve Ailesinin Mektupları), New York 1966², II, 769.

On sekizinci yüzyıl Avrupa müziğine esas Türk tesiri Yeniçeri bandosu (mehter) askeri müziğinden kaynaklanmıştır. Türklerin seferlerine askerlerin yürüyüş temposunu korumalarına yardımcı olan bandoları da eşlik ediyordu. Bir gözlemci şöyle yazmıştır: “Başka hiçbir müzik türü böyle güçlü, kararlı ve dayanılmaz ölçüde baskın bir vuruş gerektirmez. Tokmağın her vuruşu yeni ve erkeksi bir vurguyla o kadar belirgindi ki birinin yürüyüşün düzeninden çıkması neredeyse imkansızdır.”³⁵ Yeniçeri mehteranı aynı zamanda askeri taktiklerin de bir parçasıydı. Paul Rycout Temmuz 1683’teki Viyana kuşatmasında müziğin işlevinin canlı bir tasvirini yapmıştır. “ayın 26sında büyük bir saldırı yapmayı planlayan Türkler ürkütücü bir ses çıkaran flüt (boru), çalpareler (büyük zil), pirinç borazanlarla çaldıkları savaşa benzer müziklerini tiz seslerden çalarak askerlerini taarruza geçmeleri için cesaretlendirmektedir.”³⁶ Savaşın ortasında Mehteranın sahip olduğu önemi Jean-Antoine Guer de vurgulamıştır. “Düşmanın tüm hareketini izleyen bu askeri bando, muharebe sırasında Vezirin yanında konuşlandırılmıştı ve birliklerin moralini yüksek tutmak için savaş sürdüğü müddetçe çalmaya devam etmekteydi. Şayet yeniçeriler müziği duymayacak olursa bunu savaşın başarısına dair kötü işaret olarak kabul edip kaçabilirlerdi.”³⁷

Haçlı Seferleri sırasında Avrupa orduları Doğu’nun bazı müzik aletlerini benimsemiştir, ancak mehtere olan esas ilgi on sekizinci yüzyılda başlamıştır. Padişahın eksiksiz bir askeri bando alan ilk yönetici II. Augustus (1697-1704) olmuştur. Ondan sonra Rus çaricesi Anna, Rusya ve Türkiye arasında imzalanan Belgrad Antlaşması’nın (1739) kutlama merasiminde çalan mehter takımını almıştır. Avusturya, Fransa ve diğer ülkeler kısa sürede bu iki ülkeyi taklit etmiştir ve 1770’e geldiğinde çoğu orduda Türk müzik aletlerini ve giysilerini kullanan bandolar bulunmaktaydı³⁸. Büyük Frederick bu konuda o kadar ileri gitti ki tüm askeri birlik bandolarına Türk çalgılarını ve kostümlerini getirmiştir.

³⁵ L. Schubart, editör, C. F. D. Schubart’ın “*Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*”, Viyana 1806, s. 330-31.

³⁶ Richard Knolles’un *The Turkish History* (Türk Tarihi) adlı eserinin üçüncü cildi *The History of the Turks, Beginning with the Year 1679* (1679 Yılından Başlayarak Türklerin Tarihi), Londra 1700⁶, s. 107.

³⁷ *Moeurs et usages des turcs* (Türklerin Gelenekleri ve Adetleri), Paris 1746-1747, II, 258.

³⁸ Henry George Farmer, “Oriental Influences on Occidental Military Music” (Batı Askeri Müziğinde Doğu Tesiri), *Islamic Culture* (İslam Kültürü), 15 (Nisan 1941), 239-40.

Başlarda müzisyenler Türklerden oluşuyordu ancak yerlerinin doldurulması gerekince harikulade tunikler giyen, rengârenk kuşaklar takmış ve başlarında tüylü sarıklar olan siyahî müzisyenler tutulmuştur (İngiltere’de siyahî “Türk” müzisyenler Kraliçe Victoria’nın iktidarına kadar görev almıştır)³⁹. Müzisyenler çalarken bedenlerini coşkuyla kıvırmaktadır; ancak bütün bu tuhaf hareketten bugün geriye kalan sadece çevgen çalınırken yapılan hareketlerdir⁴⁰.

Avrupalılar gürültülü vurmali çalgılardan yayılan bu yeni “barbar” sesle adeta büyülenmiştir. On sekizinci yüzyılda orkestra müziğinde sadece nakkare (kettledrum) kullanılmaktaydı. Türk vurmali çalgıları büyük davul (kös)⁴¹, nakkare, çalpare ya da büyük zil⁴², çelik üçgen⁴³, büyük def ve bir ucu rengârenk at kılından sorguçlarla süslenmiş, üzerinde ufak zillerin takılı olduğu pek çok hilal bulunan çevgen (Türk hilali) ya da İngilizlerin Jingling Johnnie (şingirtici Johnnie) dediği çalgılardan oluşuyordu. Esas ezgiyi sağlayan enstrüman zurna (shawm) (eski bir nefesli çalgı) denilen obua türü bir çalgıydı. Kavallar ve bakırdan üflemeli çalgılar (borazan) da kullanılıyordu, ama borazancılar alışılmış Batı askeri müziğindeki hücum borusu melodilerini çalmazlardı. Avrupalı gözlemcilere göre ayrıca zaman zaman uzun ve ince bir sesle bağırırlardı.

Avrupalı “Türk” bandoları hakiki Türk müziği çalmakla ilgilenmiyor sadece Türk gibi çalmaya ya da gerçek Türk enstrümanları kullanmaya çalışıyorlardı. Sulzer okuyucularına hakiki yeniçeri müziği ile “Alman kaleminden her gün çıkan yeni parçalar” arasındaki farkın büyük olduğunu söylüyordu. Sulzer, “pikollo flüt, boru, birkaç fagot, birkaç da obua ve güçlü bir şekilde normal davula vurulduğunda yayılan mutedil ses ile hafif vuruşlarla kösden çıkan sesin, büyük zilden gelen çınlamaların oluşturduğu Alman-Türk çalgılama sisteminin” uyumlu olduğunu düşünmüştür. Diğer yanda “yirmi

³⁹ Henry George Farmer, *The Rise and Development of Military Music* (Askeri Müziğin Doğuşu ve Gelişimi), Londra 1912, s. 72-77.

⁴⁰ James Blades, *Percussion Instruments and Their History* (Vurmali Çalgılar ve Tarihi), New York 1970, s. 266.

⁴¹ Doğulu usulde çift başlı davullar bir yanda bir sopa diğer yanda ince bir çubukla çalınırdı.

⁴² Modern senfoni orkestralarında kullanılanlardan daha küçüktür.

⁴³ Üç köşe aslında gerçek bir Türk çalgısı değildir ama Avrupa’da bilinen “Türk” müziği ile ilişkilendirilmiştir. On dokuzuncu yüzyıl başlarına kadar üç köşenin yatay kısmının üzerinde metal halkalar bulunuyordu.

büyük Türk davulundan bir o kadar zurnadan ve dokuz on adet ayarsız borozandan yükselen gürültü” den oluşan mehter müziğinden duyduğu hoşnutsuzluğu anlatmıştır. Sulzer dinlediği mehteranın üyelerinin yetersiz olabileceklerini de göz önünde tutmuştur⁴⁴. Guer dinlediği büyük topluluğun müziğinden çok etkilenmiş hatta “iki yüz üç yüz çalgıcı hep bir anda tek bir ses çıkarıyorlardı” diyerek ne kadar başarılı bir icra gerçekleştirdiklerini anlatmıştır⁴⁵. Padişahın Yeniçeri Ocağı’nı 1826’da kapatmasıyla ortaya çıkan ilginç bir netice de Batılı sözde-Türk askeri müzik tarzını yaratmış olan Avrupalı bando şeflerini görevlendirmesidir.

Çoğu on sekizinci yüzyıl müzisyeni her ne kadar hakiki Türk müziğini görmezden gelmişse de, yeni çalgıların dönemin sivil müziğine uyarlanılmasında geç kalınmamıştır. Klasik besteciler başta kös, çalpare ve çelik üçgen olmak üzere türk baterisini (*batterie turque*) orkestrasyonlarındaki ses tınısını güçlendirmek için getirmişlerdir. Bazen yüksek tiz Türk kavalına benzeyen pikolo da eklenmiştir. “Türk” enstrümanları ile gerçekleştirilen müziğin en ünlü örnekleri Haydn’ın “Askeriye” adlı 100 nolu senfonisi, Beethoven’ın 9uncu senfonisinin finalindeki “alla marcia”, “Wellington’s Victory” adlı senfonisi ve *The Ruins of Athens* için bestelediği Türk Marşı ile Derviş Korosu’ndan oluşan eserleridir. Beethoven, Derviş Korosu adlı eseri için mevcut en güçlü yüksek sesli çalgıların kullanılması talimatını vermiştir. “Türk” çalgıları Mozart’ın *Abduction from the Seraglio* adlı eserinde ve özellikle yüzyılın ikinci yarısında yazılanlar da olmak üzere başka opera ve balede yer alan Türk sahnesinin pek çoğunda kullanılmıştır. On sekizinci yüzyılın sonuna gelindiğinde Türk baterisi (*batterie turque*) çok yaygınlaşmıştır. Ucunda yumuşak bir top olan tokmakla kösün yüzeyine vurulduğunda yayılan güçlü sesi, ince pirinçten yapılan çalpareden çıkan pest seslerin oluşturduğu çınlamayı ve küçük çubuklarla metal toplara vurulması ile çelik üçgenden ve zillerden çıkan şingirtıları taklit edebilmek için tuşlu çalgılara ilaveler yapılması gerekmiştir. Mozart’ın K. 331 piyano sonatındaki “Rondo alla turca” parçasında

⁴⁴ Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens das ist: der Walachey, Moldau, und Bessarabiens*, Viyana 1781-1782, II, 431-32.

⁴⁵ Guer, *Moers et usages des turcs* (Türklerin Gelenekleri ve Adetleri), II, 257-58.

• Wellington’un Zaferi, ç.n.

•• Atina’nın Harabeleri, ç.n.

ve K. 219 keman konçertorsu'nun finalinin bir kısmında olduğu gibi vurmali çalgıların kullanılmadığı eserlerde bile vurmali etkisi verecek bazı alla turca (alaturka) “taktikler” kullanılmıştır.

Doğu müziği, pek çok seyyah tarafından tek sesli ve kısa motiflerin sürekli tekrarından oluşan monoton bir müzik olarak tasvir edilmiştir. Bu müziği taklit etmek için besteciler durağan armoni ve mükerrer melodik aralıklar ve özellikle üçlü atlama tekrarları kullanmışlardır. Bu “klişe”, bahsedilen özellikleri içeren herhangi bir müziğin hemen “Türk” müziği olarak karikatürize edilmesine sebep olmuştur. Sürekli yinelenen ritmik motif semazenlerin hipnotize edici dönüş hareketinden esinlenmiştir. Mozart'ın “Rondo alla turca”sındaki temel figürler “Türk düğün oyunlarına ve askeri mehterin sert tarzına” büyük benzerlik gösterir⁴⁶. Melodik süslemeler gibi Doğu müziğine has başka teknikler de kullanılmıştır. Türk dizinin yerine Batılı besteciler minör tonlar veya majör ve minör arasındaki ani geçişler ile bir takım yarım tonlu aralıklar kullanarak yarı egzotik etkiyi yaratmayı başarmışlardır. “Egzotik” müzik aletlerinin pek çoğunu çaldıklarından⁴⁷ Macar ve Çingene dans ezgileri (1699'daki Karlofça Antlaşması'na dek Macaristan, Osmanlı İmparatorluğu'nun bir parçasıydı) çok sayıda “Türk” usulü Viyana bestesinde yer almış ancak gerçek Türk ezgileri kullanmaktan kaçınılmıştır. 1600 ile 1800 yılları arasında yazılan egzotik drama eseri için yapılan yaklaşık yüz besteyi inceleyen Miriam Whaples, yayımlanmış Türk veya diğer Batı dışı müzikal çevrim yazısından doğrudan bir alıntı yapıldığına dair hiçbir kanıt bulamamıştır⁴⁸. On sekizinci yüzyıl bestecileri Türk ezgileri yerine Doğulu tavırların stilize edilmiş bir sentezini meydana getirmişler böylelikle yüzyılın müzikal terminolojisini zenginleştirmişler ve romantik çağ müziğinde egzotizm unsurunun daha ciddi şekilde tatbik edilmesinin yolunu açmışlardır. Olağandışı ve güldürü etkisi yapmak için Türk baterisinin (*batterie turque*) ilave edilmesi bu enstrümanların on dokuzuncu ve yirminci yüzyılların senfoni orkestralarının ayrılmaz birer parçası haline gelmesini hazırlamıştır. Sonuç olarak, on sekizinci

⁴⁶ Alexander L. Ringer, “On the Question of ‘Exoticism’ in 19th Century Music” (19uncu yüzyıl Müziğinde “Egzotizm” Meselesi Üzerine), *Studia Musicologica*, 7 (1965), 120.

⁴⁷ Bence Szabolcsi, Exoticisms in Mozart (Mozart'ta Egzotizm Unsurları), *Music and Letters* (Müzik ve Mektuplar), 37 (Ekim 1956), 329-30.

⁴⁸ “Exoticism in Dramatic Music” (Tiyatro Müziğinde Egzotizm), s. 263.

TÜRK MODASI VE ON SEKİZİNCİ YÜZYIL MÜZİĞİ

yüzyıl müziğine Türk egzotizminin girişinin müstakil bir hadise olarak değil, romantik çağ öncesi Oryantalizm akımının bir parçası ve çağın sanatına, edebiyatına ve felsefesine de nüfuz eden *chinoiserie** kültürünün bir parçası olduğu kabul edilmelidir.

Temple Üniversitesi (Pennsylvania, ABD)

çev. Elif Süreyya GENÇ**

* Çin sanatına eğilim, ç.n.

** Araş. Gör. Dr., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü;
elifsureyyagenc@yahoo.com.