



RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



YENİÇERİ MÜZİĞİ VE BATI MÜZİĞİ ÜZERİNDEKİ TÜRK ETKİLERİ

Catherine Schmidt-Jones¹

(Çeviren: Yrd. Doç. Dr. Burçin Uçaner)

Gazi Üniversitesi

Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Türkiye

burcinucaner@yahoo.com

Askeri müzikte, hatta daha da genel olarak açık havada yapılan müzikte gürültünün temel nesne olduğu, hiçbir zaman unutulmamalıdır...

Richard Goldman

ÖZET

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı müziği üzerindeki birincil etkisi -buna birinci Viyana ekolünün bestecileri üzerindeki çok büyük etkisi de dahil olmak üzere- Osmanlı askeri bandoları üzerinden olmuştur. Bu etkinin en uzun süreli olanı Batı Avrupa ve Amerika bando gelenekleri üzerinde olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu ile Batı Avrupa arasındaki temel etkileşim askeri rekabettir. Bu nedenle Osmanlı devri Türk Müziğinin Batı Müziği üzerindeki

¹ Makale Catherine Schmidt-Jones tarafından 2010 yılında Connexions Project'de yayınlanmıştır. Connexions Project Rice üniversitesi tarafından sağlanan eğitim içerikli halka açık, ücretsiz, hakemli bir online (çevrim içi) kaynaktır. Çeviren gerekli gördüğü yerlerde dipnotlarla ek bilgi vermiş ve çevirenin kaynakçası da ayrıca yazılmıştır. Orijinal metnin kaynakları makalenin aslındaki gibi köşeli parantez içerisindeki numaralarla[] gösterilmiştir. Çeviri sırasında yardımlarını aldığım Dr.Oğuzhan Çifdalöz'e teşekkür ederim.

etkisinin (Osmanlı Askeri Bando) mehterhane üzerinden olması şaşırtmamalıdır. Bu makale hem bu müzikal etkileri, hem de bu etkileri yaratan veya sınırlayan tarihi, müzikal ve sosyal etkileri araştırmayı amaçlamaktadır.

Müziği bu konu için kritik olan Wolfgang Amadeus Mozart kendi müziğinde iki tür Türklük tanımlamıştır. İlk olarak "Türk Müziği" basitçe belirli vurmali çalgıların kullanıldığı müzik anlamına gelirken, ikinci olarak ise "alaturka" (Türk Biçiminde, Türk Stilinde) melodik, armonik ve ritmik açıdan Türk Müziğini taklit eden müzik anlamında kullanılmıştır [1]. Mehterhanenin Batı Müziği üzerindeki etkileri iki geniş kategoride incelenebileceğinden Türk Müziği ve alaturka arasındaki bu ayrım önemlidir. Alaturkanın etkisi kısa sürmüş ve sınırlı olmuştur. Daha çok Batı müziğinin klasik dönemini etkilemiştir. Türk Müziği ise pek yaygın kabul görmese de özellikle askeri ve bando müziği üzerinde çok derin ve uzun süreli etki yapmıştır.

1. Mehter Tarihi ve Çalgıları

Bu etkileri tartışmadan önce, mehterhanenin genel bir tanımı ve mehterhanenin müzik düzeni üzerinde durulacaktır. Mehterhane (mehter evi) terimi askeri ve törensel amaçlar için oluşturulmuş müzik topluluğuna verilen bir isimdir. Osmanlı Türkiyesinde mehterhane bazen "davulhane" ya da "davul evi" olarak da adlandırılırdı [2]. Batıda ise Mehter müziği ve onun benzerleri Yeniçeri müziği olarak adlandırılmaktaydı. Osmanlı İmparatorluğu'nun elit (üst düzey) askerlerinden oluşan Yeniçeriler, 1330'lu yıllarda ilk resmi mehter takımlarını oluşturdular[3] . Mehterhane Osmanlı dönemi boyunca Yeniçerilerle ilintili olmuştur.² Bu, askeri

² I.Murat devrinde Yeniçeri Ocağı'nın temeli sayılabilecek Pencik kanunu çıkarılmıştır. Bu kanunla fethedilen yerlerden esir alınan Hristiyan çocukları Osmanlı ordusuna devşirme olarak alınmıştır. Daha sonra tabl ve alem mehterleri çalışanları bu devşirme çocuklardan temin edilmiştir (Boztaş,2009:18). Mehterhanede elemana ihtiyaç duyulduğunda bu emir-i aleme bildirilirdi. Buradan ya acemi oğlanlarından mehterhaneye adam alınır veya bir hükümle mehterhane için devşirme çocuk toplanırdı (akt. Boztaş,2009:46). Mehterhanenin personel kaynağından birisi de Kul Oğullarıdır. Kapı kulu personelinden herhangi birisinin ocaklarda babaları gibi askerlik eden oğullarına Kul Oğlu denirdi (Uzunçarşılı, Kapıkulu Ocakları akt. Boztaş,2009:42). Tabl-u alem mehterleri denilen ve saltanat sancaklarıyla, mehterhane takımını içeren bölükler Emir-i alemin nezareti altında idi ve bütün tayinler bunun inhasıyla yapılırdı (Uzunçarşılı, 1988:273, Boztaş,2009:34). Osmanlı Devlet teşrifatına göre emir-i alem yeniçeri ağasından sonra gelirdi. Emir-i alemler terfi ettikleri zaman yeniçeri ağası ve beylerbeyi olabiliirdi (akt. Boztaş,2009:30-32).

müziğin Türk ordusu tarafından ilk defa kullanıldığı anlamına gelmemelidir. Geçmişte askeri bandoların geleneksel bir hediye olarak verildiğini gösteren daha erken kayıtlar vardır. M.Ö 200 yılında bir Çin generalinin bir Türk hükümdarına yaptığı ziyareti anlatan Çin tarihi kayıtlarında çoğunluğu vurmali çalgılardan oluşan bir tuğ takımından bahsedilmektedir. Ayrıca bu takımda zurna benzeri ve trompetvari 2 farklı çalgıdan da bahsedilmektedir³. Söz konusu kayıtlarda Çin generalinin kendisine de bir tuğ takımı kurdurduğu belgelenmektedir[4]. Kısacası 1330'lu yıllarda bile mehterin, çoktan oturmuş olan bir geleneğin mirası olduğu söylenebilir.

Mehter kelimesinin muhtemel iki farklı türevi vardır, biri yeni ay ya da hilal anlamına gelen Farsça mahi-ter kelimesinden gelirken, diğeri yine Farsça yaya anlamına gelen mihter kelimesinden gelmektedir[5]. Mehter kelimesi günümüzde topluluk anlamına geldiği kadar çalınan müzik türü anlamına da gelmektedir [6].⁴

Osmanlı'da pek çok mehter topluluğu vardı. Doğrudan Sultan'a hizmet eden mehterlerin yanı sıra, sadrazamın, Beylerbeyinin, Sancakbeylerinin ve yeniçeri ağasının da kendi mehter toplulukları vardı. (Bir kaynağa göre III Selim "in resmi mehter takımındaki sayıyı, 177'den 200'e çıkardığı bilinmektedir [7]. Geleneksel mehter takımı katlar halinde düzenlenmekteydi ve topluluktaki katların sayısı bağlı buldukları kişinin önem derecesine göre değişmekteydi. Sadrazamın mehteri 9

³ Bu konuda ayrıntılı bilgi için Feyzan Göher Vural- İslamiyet'ten Önce Türkler'de Kültür ve Müzik kitabına bakınız.

⁴ Çeşitli kaynaklarda mehter; ulu, pek büyük, daha büyük, azam, ekber, Afganistan ve Türkistan'da vezir (mihter), bazı kademe büyüğü, perdedar, vaktiyle Bab-ı Ali çavuş ve kavası, kavas, mehter takımında görevli kimse, rütbe ve nişan veya memuriyet alanların evlerine müjde götürülenler, vaktiyle vezir kapısında çalınan nevbet çalgısı takımı, yeniçeri zamanında mızıka neferi, eskiden Hicaz'a sürre çıkarıldığı vakit mahallelerde dolaşım kapılarının önünde darbuka çalan ve halktan para toplayan kimse olarak, mehterhane ise; mehter musiki müessesesi, askeri musiki takımı veya bulunduğu bina, çadır mehterlerinin oturduğu bina, esnaf mehterlerinin musiki takımı, büyük kapılarda çalınan nevbet takımı, hapisane olarak tanımlanmaktadır (Sanal,1964:4, Tuğlacı, 1986:2, Türkmen, 2009:11, Tezbaşar, 1975:7-11, Erendil,1992:8, Boztaş, 2009:5, TDK). Mehter kelimesinin telaffuzunu müzisyen anlamı ile kullananlar Türkler olmuştur. Korçî Niyaz Mehteroğlu tarafından kaleme alınmış olan Risale-i Mehterlik yani Usta Müzikçi isimli 1327 tarihli lonca kitabı, önce Türkistan'da sonra İstanbul'da yayınlanmıştır (Vural, 2013:91). Osmanlılar daha az yaygın olarak mehterhane ile aynı anlamda tabihane de kullanmıştır. Türkmen (2009) askeri müzik için mehter kelimesinin kullanılması kelimenin ulu, büyük, azam gibi manalara gelmesi nedeniyle olduğunu ifade etmektedir (Türkmen,2009:11).

katlı, beylerbeyinin mehteri 7 katlı ve örneğin bir gösteri için para karşılığı tutulan resmi olmayan mehter takımları ise 3 ila 5 katlıydı [8]⁵.

Mehter takımında orkestrasyon, savaş ve tören için farklılık göstermekle birlikte [9] temelde her kat; zurna, boru, (trompet), nakkare, davul ve zilden oluşmaktaydı. Genellikle çiftler halinde çalınan büyük orkestra davullarından oluşan bir kös takımı törenlerde yalnızca sultanın mehter takımında, savaşta ise yalnızca padişah ya da sadrazamın mehterinde bulunmaktaydı [10].⁶ Esasında kısmen Türklük hakkındaki Batı Avrupa fikirlerine cevaben geliştirilmiş olan (atkuyruğu püskülleriyle süslenmiş flamalardan esinlenerek) çağana ya da çevgen (üzerine ziller asılan hilal şeklindeki flama) Avrupa'da "jingling johnny" adıyla o kadar iyi biliniyordu ki Yeniçeri müziğini tek başına temsil etmeye yetiyordu[11]. Fakat bu çalgıya 19.yy'dan önceki ikonografi ve kaynaklarda rastlanmamaktadır. Çevgen yüksek sesli bir enstrüman olmamasına rağmen daha çok törenlerde kullanılmaktaydı.⁷ Özellikle güçlü ses rengi ve yüksek ses aralığına sahip üflemeliler

⁵ Burada kat mehter takımında her çalgıdan kaç adet olduğunu ifade etmektedir. Bir mehter takımının büyüklüğü ve haşmeti onun çok katlı olmasına bağlıdır (Tezbaşar, 1975:50). Yalnızca kös mehter takımlarının kat hesaplamasından sayılmazdı ve sancakların gitmediği yere kösler asla götürülmezdi (Sanal, 1964:75).

⁶ Marsigli mehter çalgılarına da yer verdiği eserinde kös'ten şöyle bahseder: "Davul adı verilen yaklaşık üç ayak boyundaki daha büyük davulu (tamburo maggiore/grosse Caisse) tablzenler kırmızı bir çuhayla kaplı, boyuna çapraz takılı bir kolonla at sırtında taşır. Üst tarafına, (levhada) gösterilen şimşir ağacından iri bir tokmakla, alt tarafına ince bir çubukla vurulur. Tablzenler bunları birbiri arkasından ve bir arada, ciddiyeti itibarıyla hoş bir marifetle vurur. Bu davullar, Türk ordusu düşman karşısında olduğunda, ordugahtaki nöbetçilerin etrafında, bunları uyanık tutmak üzere çalınarak ve Yektir Allah!, yani Allah iyidir, diye haykırılarak yürümekle, paşaların debdebesinden öte, askeri hizmette kullanılan tek çalgıdır (Gökçen, 2008:394). Kösler yalnızca padişahın mehterinde bulunup sadrazam ve diğer vezirlerin mehterinde bulunmazdı. Ancak mevcut belgelerde kös çalanların sayısı tespit edilememiştir (Boztaş,2009: 53). Sanal (1964) savaşta asker serdarlarına da kös verildiğini belirtmektedir. Padişah seferde bulunduğu zaman mehter takımı iki misline çıkarılırdı (Uzunçarşılı, 1988:450).

⁷Sanlıkol (2011), Arif Mehmed Paşa'nın (1808-1865) Mecmua-i Tesavir-i Osmaniye (1863) isimli eserinde erken 19.yy mehter topluluklarının bir resmini sunduğunu ve bu topluluklara dair ilk elden bilgiler verdiğini belirtmektedir. Arif Mehmed Paşa çevganın iç oğlan çavuşları ağalar tarafından mehter icralarında sadece alkış amacıyla icra edilen eserlerin arasında sallanan bir çalgının ismi olduğunu ve iç oğlan çavuşları ağaların mehter hanendeleri olmadıklarını ifade etmektedir. Sanlıkol, Arif Mehmed Paşa'nın hiçbir zaman çevgani diyerek atıfta bulunmadığını ve çevganın resmi olarak mehter topluluklarının çalgılarına 20.yy'daki yeniden yapılanma sürecinde çevgan taşıyan hanendelerin yaratılmasıyla eklendiğini ileri sürmektedir (Sanlıkol, 2011:14, Kocaman, 2007: 39). Yine Kocaman(2007) yüksek lisans tezinde, Arif Mehmed Paşa'nın Mecmua-i Tesavir-i Osmaniye isimli eserinin Fransızca nüshasında, fasıl aralarında çavuşların çevganlarını hareketlendirerek ilahi okuduklarından bahsetmektedir (Mehter icrasında ilahi okunması adeti olmadığından bu ifadenin bir tercüme hatasından kaynaklandığı düşünülmektedir) (Kocaman, 2007: 38). Diğer taraftan Evliya Çelebi'ye göre çevgen (çağana) isimli çalgı İran'da Şah Nama'nın Sirhudâ'sı tarafından icat edilmiştir. İstanbul'da popülerdir ve iki yüz çalıcısı vardır (Vural, 2013:100).

ve yüksek sesli vurmalarıyla dolu olan bir mehter orkestrasyonuna bakış, onun asli savaş alanı fonksiyonunu açıkça ortaya koymaktadır: çok çok yüksek sesli, gürültülü olmak.

Müzisyenler törenlerde (ya da konserlerde) kös ortada olmak kaydıyla yarım daire şeklinde dizilirlerdi (nakkare hariç, nakkare çalan müzisyen otururdu).⁸ Savaşlarda, büyük enstrümanlar ve müzisyenler at ya da develer üzerinde yer alırlardı (Bir kaynağa göre kös filler üzerinde taşınırdı) [12]. Mehter toplulukları savaş durumları dışındaki durumlarda da çalarlardı. Örneğin savaşa gitmeden önce yapılan geçit törenlerinde, festivallerde, düğünlerde, sultan'ın çocukları doğduğunda, diplomatik etkinliklerde, devlet kabul törenlerinde ve kale kapılarındaki nöbetçileri vurduklarında çalarlardı. Padişah mehteri Sultan traş olurken bile çalardı⁹ [13].

Mehter'in karakteristik kıyafetleri aydınlanma çağı Avusturyasının çok hoşuna giderdi:

Duruma göre Mehter'in şefi (mehterbaşı) ya da her enstrüman grubunun lideri kırmızı biniş (geniş yenli cüppe) giyerdi. Başlarındaki kırmızı kavuğa beyaz destar¹⁰ sararlar, kırmızı keçeden şalvar, ayaklarına sarı Fas derisinden yemeni (şahtiyani) giyerlerdi. Gruptaki diğer üyeler ise başlarına yeşil kavuk üzerine beyaz

⁸ Ancak minyatürlerde at üzerinde çalınan çifte nakkare görülmektedir. Nakkarezenler yerlerinde sabit durdukları zaman nakkareleri önlerine koyup diz çökerek çalarlardı. Nakkarezenler yaya olarak da çalarlardı. Yaya nakkarezenler bir iple birbirine bağlı olan nakkareleri sağ kollarının altına alırlar, sağ ellerinde tokmak, sol ellerinde ise ince çubuk bulunurdu (akt. Boztaş, 2011:63).Nakkareler atlı mehterde eğerin ön tarafına bağlanırdı. Yaya yürüyüşte nakkareler bir bağ ile bele bağlanarak çalınırdı. Durarak fasıl çalınmasında ise nakkarezenler bağdaş kurarak otururlardı. Günümüzdeki mehter takımlarında nakkarezenler nakkareleri sol kol ile omuz arasında taşımaktadırlar (Sanal, 1964:85). Marsigli nakkareyi: Çifte nakkare (tamburetti) şeref nişanesidir; paşaların maiyetindeki efrada yürümeleri işaretini vermeğe yarar ve Ser-Dar Nağare adıyla musiki topluluğunda iyi bir yer alır. İki tuğlu paşaların iki nakkarezeni vardır. Eğerin iki yanında tuttıkları bu Nekkarelere (piccoli Timbali/Timbales) bizim vurduğumuz gibi vuruyorlar (Gökçen, 2008:396) şeklinde aktarmaktadır.

⁹ Bunların dışında savaşta gece bastırınca askerin dağılarak birbirinden ayrı düşmemesi için, biten savaştan sonra divan toplantısını haber vermek için, kervansaraylarda kapıların kapanmak üzere olduğunu haber vermek için , kalelerde nöbet bekleyen askerlerin uyumaması için, yangın haberlerini duyurmak için davullar ya da mehter takımı çalardı (Sanal, 1964:79-82). Ayrıca Seçüklular döneminde zaferler, saraydan gelen müjdeler, yas ve ölüm haberleri, tahta çıkışların büyük kösler ve davullarla haber verildiğini bununla birlikte oyun mehteri, hac mehteri, cirit mehteri gibi daha farklı amaçlara hitap eden daha az sayıda mehterler bulunmaktadır (Uslu, 2010:). Padişahın traş olurken mehterin çaldığına dair bir kaynağa rastlanamamıştır. Bu durumun muhtemelen yazarın alıntı yaptığı kaynağın Türkçe'den İngilizce ya da Fransızca'ya çevrilmesi sırasında yapılan bir hatadan kaynaklandığı düşünülmektedir.

¹⁰ Destar: Sarık, Tülbent (Erendil, 1992:24).

*destar sararlar, üzerlerine mor, lacivert ya da siyah keçeden biniş, kırmızı kumaştan tozluk ve ayaklarına yine Fas derisinden yapılmış kırmızı yemeni giyerlerdi [14].*¹¹

Mehter yeniçeri kıtalarına has olduğu için 1826'da II. Mahmut tarafından yeniçerilerle birlikte feshedildi. 1827'de Türk Ordusunda Batı stilinde yeni bir bando oluşturuldu; pek çok İtalyan bu bandoda işe alındı ve marş yazmak üzere görevlendirildi. Bu topluluk daha sonra Cumhuriyet bandosu (bugünkü) ve Devlet orkestrası olarak ikiye ayrıldı [15]. Milliyetçiliğin etkili olduğu dönemde 1914'te Saray Mehteri Osmanlı Askeri Müzesi ile işbirliği içinde yeniden kuruldu fakat daha sonra 1934'te Cumhuriyet döneminde yeniden kapatıldı [16]. 1952'de Askeri Müze tarafından Osmanlı kostümleri kopya edilerek dokuz katlı olarak yeniden oluşturuldu. [17] Repertuarına 19.yy'ın başlarında bestelenmiş mehter besteleri hakim olmuştur [18]. Bu topluluk hala müzede ve dünyanın farklı yellerinde konserler vermektedir.

2. Mehter Müziği

Mehter, müzikal açıdan, Osmanlı dönemi Türk müziği tanımı içine girer. Eric Rice [19], mehter müziğinin yüzyıllar içinde önemli ölçüde değişmediğini söylemiştir ve mehter müziğinin Batı Avrupa alaturka stili üzerindeki etkilerini şöyle sıralamıştır:

1 Melodi çalınır ve tek bir ses söyler.

¹¹ Jones mehteranların kıyafetlerini mehterbaşı ve grubun diğer üyelerinin kıyafetleri olarak ayırmıştır. Tuğlacı ise kıyafetleri şöyle sıralamıştır;

-Mehterbaşı: Mehterbaşı aynı zamanda zurnacıbaşıdır (serzurnazen). Sırtına kırmızı kaput veya çuha biniş giyer, başına kırmızı renkte kavuğa destar sarar, kırmızı çuha çakşır ve ayaklarına sarı mest pabuç giyerlerdi.

-Boruzenler, Zilzenler, Nakkarezenler: Başlarına yeşil renkli destarlı kavuk, sırtlarına mor, lacivert veya siyah çuhadan biniş, kırmızı renkli çakşır, içlerine som çubuklu entari ve ayaklarına kırmızı yemeni giyerlerdi. Subay rütbesindedirler.

-Köszenbaşı: Başına kırmızı kavuk giyer, beyaz destar sarar, kırmızı kaftan, uzun mavi kuşak, içine mintan, bacaklarına kırmızı şalvar ve ayaklarına sarı yemeni giyerlerdi.

-Zurnazenler: Başlarına mor kavuk, üzerine beyaz destar, beyaz entari, belinde kuşak, kırmızı şalvar, sarı yemeni ve kırmızı biniş giyerlerdi. Er rütbesindedirler.

-Çoganiler(Çevganiler): Kırmızı biniş, kavuk ve şalvar, sarı üç etek entari ve sarı yemeni giyerlerdi (Erendil, 1992:25, Eren, 1959:48, Tuğlacı, 1986:33, Tezbaşar, 1975:49).

- 2 Enstrümanların tınısı Avrupa'daki emsallerinden daha dokunaklıdır.
- 3 Ziller her zaman kullanılır.
- 4 Farklı çeşitlilikte davullar ana ritmin alt bölümlerini değişik metriklerde çalmaktadır.
- 5 Makam sistemleri karmaşık ve çeşitlidir; sesler, batılı kulaklara majörden minöre ve tekrar majöre ani hazırlıksız kaymalar yapılmış gibi gelir.
- 6 Ölçüler çift ya da aksak(düzensiz) olabilir.
- 7 Melodinin başlangıcındaki ritim sıklıkla temel vuruş düzeyinde 3 nota çalınarak yapılır.
- 8 Melodiler hızlı süslü motifler olarak karakterize edilir.
- 9 Parçalar rondo formuna yakın formda ve sürekli tekrarlanan bölümlerden oluşur.

Rice'in batı müziğinde kasıtlı olarak kullanıldığını düşündüğü mehter müziğinin diğer özellikleri; sıralamayı, noktalı ritimli ve adım adım hareketli süslü pasajları, geniş sıçramaları, artık dörtlüleri ve onuncu sese kadar çıkan sıçrayışları içerir [20]. Daniel Hertz "Viyana Türk Renkleri"ne kanıt olarak sürekli onaltılıklar, sıçrayan sekiz nota figürleri, minör makam ve belirli kadans kalıplarına değinir [21].

Belirtilmelidir ki, özellikler listesi uzun olmasına rağmen, Viyana "Türk" Müziği asla gerçek mehter müziği ile karıştırılmamalıdır. Türk Müziği'nin batılı dinleyicilere tartışmasız bir biçimde batılı-olmayan olarak duyulan üç özelliği dikkat çekmektedir. Majör ve minör tonlar yerine makamların, işlevsel armoni yerine ¹²monofonik ya da heterofonik dokuların (yapılar) ve genellikle aksak ölçülerin

¹²Monophony (İng, Alm): Tekseslilik. Yalnızca melodi çizgisinden oluşan tek partili müzik (Say,2002:352). Heterophonie (Yun.): İki ya da daha fazla sayıdaki unison sesin benzemezlik içinde tınlaması. Genelde doğaçtan yapılan seslendirmelerde sözkonusudur (Say, 2002: 246).

kullanılması. Türk makamları, muhtemelen tarih öncesine dayanan ortak köklerden dolayı, belirli bir dereceye kadar batılı majör ve minör tonlara benzemektedirler [22]. Genellikle bir oktav içinde 7 ses bulunur ve bitişik notalar arasındaki aralıklar batı müziğindeki yarım ve tam aralıklarla yakın olma eğilimi gösterirler ve genellikle batı gamlarındaki gibi 2 yarım ve 5 tam aralık içerirler [23].¹³

Ancak, hem akortta hem de yarım aralıkların yerleşiminde, makamlardaki notaların kullanımında ve modülasyon tekniklerindeki farklar Türk Müziğinin majör ya da minör tonlarda müzik dinleyenler tarafından-bazı makamları minör tonu andırırsa da-, ayırt edilmesi anlamına gelmektedir. Avrupalı besteciler, makam kullanmış olsalar bile, bunu ancak minör tonu kullanarak, bazen de Rice'ın belirttiği gibi tonlamadaki "hazırlıksız" kaydırmaları kullanarak yapmışlardır.

Batılı besteciler tekseslilikle de pek ilgilenmiyordu. Bazı alaturka eserler teksesli ya da oktav olan pasajlar içeriyordu ama genellikle besteciler standart homofonik ve polifonik dokular içinde batının işlevsel armonisini kullanmıştır. (Belirtilmelidir ki çoğu Türk enstrümantal müziği heterofonik olmasına rağmen, muhtemelen monofoni heterofoniden daha yüksek volümlü olduğu için mehter müziğinin temel dokusu monofoniktir).

Aksak ölçüler ise neredeyse tamamen göz ardı edilmiştir. Ama bu oldukça anlaşılır olarak düşünülebilir. Türk Müziğinde aksak ölçülerin oldukça yaygın olmasına ve mehterhane tarafından kullanılmasına rağmen, aksak olmayan ölçüler de mehter müziğinde oldukça yaygındı [24].

Unison (Lat.): Bir müzik eserinde bütün parti ya da seslerin birli ya da sekizli aralıkta paralel hareket etmesi. İnce ya da kalın aynı perdenin dururulması (Say, 2002:552).

Homophonie (Yun.): Bir melodinin eşlik partileriyle ya da akorlarla desteklenmesi halinde seslerin uyum sergilemesi. Terim, armonik müziği tanımlamak için kullanılır. Homofonik müzik. Öte yandan yine bir çokseslilik yöntemi olan polifoni ise her biri belli özellikler taşıyan birden çok ezgi çizgisinin birbiriyle kaynaşmasıdır. Özetle çokseslilikte homofoni armoni yöntemini, polifoni ise kontrpuan yöntemini öngörür. Birincisi akorlarla gösterilen “dikey” yazıdır, ikincisi ayrı melodilerle kurgulanan “yatay” yazıdır (Say, 2002: 250).

¹³ Makam kendine has perde ve aralıklardan meydana gelen müzik dizilerinin özel bir ezgi dolaşımı (seyir) içinde meydana getirdiği yapıdır (Yahya Kaçar, 2002:71).

3. Türk Müziğine Yönelik Klasik Moda (Türk Müziği Modası)

Batı ve Osmanlı müzikal geleneklerinin ne kadar farklı olduğu düşünülürse, batı müziği üzerindeki herhangi bir etkinin nasıl ve neden olduğu sorusu mantıklıdır. Faktörlerden bir tanesinin tarih olduğu çok açıktır. 1453'te İstanbul, Osmanlı Türkleri tarafından fethedildi ve hemen sonrasında imparatorluk genişlemeye başladı. İmparatorluk 16.yy'da Sultan Süleyman'ın yönetiminde iken Yunanistan, Bulgaristan, Sırbistan, Bosna, Doğu Macaristan, Moldovya, Eflak, Transilvanya, Irak, Kafkaslar, Cezayir, Trablus ve Tunus, Osmanlı imparatorluğunun doğrudan kontrolü altındaydı. Orta çağın sonları ve Rönesans boyunca, Batı Avrupa, dini ve askeri nedenlerden dolayı bu güçlü imparatorluktan fazlasıyla korkuyordu. Osmanlı İmparatorluğu ilk olarak 1529'da Viyanayı alma girişiminde bulundu ve başarısız oldu. 1683'te son denemedeki başarısızlık ise Osmanlı imparatorluğunun çöküşünün işaretiydi. Bunu takiben Habsburg Hanedanının yükselişiyle birlikte Avusturya kültür ve sanatı da gelişmişti. Ancak bu durum elbette ki o zamanlar henüz fark edilmemişti. 1781'de Mozart Viyana'ya vardığında o sırada "kâğıttan kaplan" olarak adlandırılan Osmanlı imparatorluğu, genel halk için neredeyse mitolojik düzeyde bir korku kaynağı iken askeri olarak ciddi bir tehlike değildi

Viyana Kuşatması, Osmanlı Ordusu'nun Tuna Nehri boyunca Belgrat'a kadar takip edilmesiyle sona ermiştir. Bu, imparatorluğun Hıristiyan bir düşmana verdiği ilk büyük toprak kaybıdır [26]. Bunu takip eden bir dizi askeri felaket, 1739'da Belgrad anlaşmasının imzalanmasıyla sonuçlanmıştır. İki ülke arasındaki ilişkilerin temelde diplomatik düzeyde kaldığı bir barış süreci, Osmanlı İmparatorluğu'nun 1784 yılında Rusya'ya saldırmasıyla son bulmuştur. Bu durum, 19 yy başlarında Avrupa'nın yükselen güçleri birbirleri ile ters düşmeye başlarken, imparatorluğun bütünlüğünün zayıflamasına yol açmıştır [27]. Osmanlıların daha az doğrudan bir tehdit olarak görüldüğü, ancak Avrupa'nın zihninde Napolyon gibi yeni tehditler tarafından da henüz gölgede bırakılmadığı bu dönemde, Türk olan şeylere yönelik

moda Avrupa'yı sardı. Yine aynı dönemde Yeniçeri enstrümanları diplomatik bir hediye olarak İstanbul'dan Avrupa saraylarına gönderildi. Diplomatik bir ruhla, Türk Müziği benzetimleri, ziyarette bulunan Osmanlı büyükelçilerine devlet müzisyenleri tarafından sunuluyordu [28]. Bu benzetimler ise büyük olasılıkla otantik değildi. Ancak bazı Türk büyükelçiler kendi müzisyenleri ile seyahat ediyordu. Müzisyenlerin bu seyahatleri sırasında Mozart'ın gerçek Türk müziğini duyduğuna dair kanıtlar vardır [29].

Bu arada, batı Avrupa halkında, müziği de dahil olmak üzere Türk elbiselerine, geleneklerine, yiyeceklerine yoğun bir merak ve hayranlık vardı. Türk giysi ve geleneklerine dair ipuçları da veren, Türkçe dramalar, opera ve baleler özellikle popülerdi. Franck (Cara Mustapha), Lully (Le Bourgeois Gentilhomme). Rameau (Les Indes Galantes), Gluck (La Rencontre imprevue), Michael Haydn (Turkrsh Süite), Joseph Haydn ("Military" Symphony, L'incontro improvviso), Franz Christoph Neubauer (Sinfonie a grand orchesüe, La Bataille de Martinestie, oder Coburts Sieg uber die Turken), Joseph Staizer (Le gelosie del seiaglio), Weber (Abu Hassan), ve Beethoven (Symphony No 9, Die Ruinen von Athen, Wellingtons Sieg) gibi birçok besteci "Türk" stilinde (Türklükle ilgili öğeler içeren) eserler verdi.

Yukarıda belirtildiği gibi, bu dönemde Batılı bestecilerin dinleyicilere "Türk Müziğini" anımsatmasının iki yolu vardı; Rice'ın belirttiği gibi melodik ve armonik yapılar ya da "Türk" tınıları elde etmek için bazı enstrümanların (çoğunlukla vurmali enstrümanlar) kullanılması. Türk Müziğine eklenen vurmali enstrümanlardan biri - Mehter müziğinde üçgen olmadığı düşünülürse- şaşırtıcı bir biçimde çelik üçgeni. Çelik üçgenin sesi, büyük ihtimalle Avrupa kökenli "jingling johnny" nin sesine benziyordu [30]. "Türk Müziği renklerini" anımsattığı düşünülerek ara sıra eklenen bir diğer enstrüman da pikola flüttü.

Ama Türk Müziği tınlarını en iyi hissettirebilen en önemli çalgılar vurmali çalgılardı. Bas davul, yan davul, ziller, üçgen ve tef gibi enstrümanlar Türk müziği ile o kadar güçlü bir şekilde ilişkilendiriliyordu ki, batı müziğinde kullanımları

doğrudan "Türk rengi" anlamına geliyordu. Yavaş yavaş bu ilişkilendirme, bir müzikal topluluğa sadece "askeri" bir tını vermek anlamına gelecek kadar genişledi. Bunun olası sebebi, aşağıda açıklanan, askeri müzikteki gelişmelerdi. Ancak bu enstrümanlar, Beethoven Atina Harabeleri (Die von Athen), Savaş Senfonisi ve Dokuzuncu Senfoni'nin finalinde olduğu gibi, eserlerinin özellikle oryantal ve askeri sahnelerinde kullanmasına rağmen, 18.yy'ın başında bestecilerin kullandığı standart enstrümanlar arasına girdiler [32].

Bestecinin belli bir parçada ne ölçüde alaturkayı ve/ya da Türk Müziğini kullandığı, onun (bestecinin) gerçek mehter müziğini dinlemiş olup olmadığına ve bestecinin kişisel tercihlerinin yanı sıra, dinleyicilerin gerçek Türk Müziği öğelerini ne kadar fark edebileceğine bağlıdır. Yukarıda da belirtildiği gibi, Mozart'ın gerçek mehter müziğini duymuş olduğu olasıdır. Beethoven'ın gerçek mehter müziğini duyup duymadığı sorusu henüz yanıt bulmamıştır ve belki de bulamayacaktır [33]. Aynı şey Türk modasına kapılan diğer bestecilerin çoğu için de söylenebilir. Lully gerçek mehter müziğini duyma fırsatını elde etmiş olabilir ancak sadece tarihsel ve coğrafi koşullardan ötürü Viyanalı dinleyicilerin Türk olan şeyler konusunda Fransız dinleyicilerden daha fazla bilgiye sahip oldukları [34], dolayısıyla da alaturka stilini daha iyi anladıkları söylenebilir. O dönemde pek çok besteci eserlerine sadece Türk Müziği vurmali çalgılarını eklemekle yetinmiştir. Diğer durumlarda ise "egzotik"¹⁴ olmak adına uygulanan müzikal tekniklerin gerçek Türk Müziği ile uzaktan yakından bir ilgisi olmamıştır. Dönemin bestecilerinden, yalnızca Mozart'ın müziğinin yüzeysel olmaktan daha derin Mehter müziği özellikleri içerdiği görülmektedir [35], ki o bile mehter müziğini eserlerine sürekli (tutarlı) biçimde dâhil etmemiştir.

Matthew Head'in açıkladığı gibi, Mozart'ın Türk tarzındaki eserlerinin büyük çoğunluğu Viyana için ve bestecinin yaşamındaki başlıca 3 (üç) olayla ilintili olarak bestelenmiştir. Bunlar; Salzburg'dan Viyana'ya taşınması, 1783 yılında ikinci Viyana

¹⁴ Egzotik (Yun.): Birçok sanat dalında olduğu gibi, müzikte de yer alan dış ülkeler ya da kültürlerle ilgili konu, tip, renk özellikler (Say,2002:174).

kuşatmasının yüzüncü yıl kutlamaları ve 1788-1789 yıllarında Osmanlılara karşı Avusturya-Rusya savaşıdır [36]. Bestecinin en bilinen alaturka eserleri; beşinci keman konçertosu (K, 219, 1775), Saraydan kız kaçırma (the singspiel Die Entführung aus der Serail K. 384, 1781) ve La majör piyano sonatı Rondo Alla Turca'dır (K 331, 1781-83).

Beşinci Keman Konçertosunun (K219) final bölümü, Türk ve Macar Çingene stillerinin bir karışımıdır [37]. Bu bölümün çerçevesi, hem önce hem de sonra, oldukça incelikli batı Avrupa menüeti tarzındadır. Mozart'ın oryantalizm görüşü üzerindeki anlayış farklılıkları, ya da muhtemelen sadece müzikal tercihlerindeki farklılıklar nedeniyle, farklı yorumcuların bu bölümü duyuları farklıdır. Örneğin Matthew Head bizim tercih ettiğimiz anlamda "egzotik minör"ün drama ve heyecanının yanında fiziksel olarak zayıf menüet duyar [38]. Daniel Hertz ise düzen, ılımlılık ve uygunluğun egzotik olanı yenişini, egzotik olanı zaferle fethedişini duyar [39].

Mehter karakteristikleri, Saraydan Kız Kaçırmanın (Die Entführung'un) uvertüründe; giriş ve kapanış nakaratlarında rahatlıkla bulunabilir. Finalde, yüksek ses aralığı ve melodi enstrümanlarının tınısı, ağır davullar, ziller ve üçgenin yoğun kullanımı ve koronun hep birlikte ünison söylemesi güçlü bir Türk etkisini düşündürmektedir. Bölümler uzun notalarla başlamakta, noktalı ritimler kullanılmakta ve Rice'ın da bahsettiği gibi, uzun tekrarlar ritornello¹⁵ amacıyla kullanılmaktadır [40]. Ancak, sunum, La majör piyano sonatında olduğu gibi otantik değildir ve sonatın telaşlı temposu koronun sesini biraz parodikleştirmektedir. Rice'ın da belirttiği uzun notalarla başlayan bölümde tüm özellikler mevcuttur. Bu tercihlerin bilinçli olduğu varsayılmalıdır ki Mozart da "Yeniçeri Korosu; canlı, kısa ve Viyanalıları memnun etmek için yazılmış olarak tanımlanabilir" demiştir [41].

¹⁵ Ritornello birbirine karşıt öğeler içeren farklı bölümlerin dönüşümlü olarak seslendirilmesiyle oluşan tekrar bölümüdür.

Türk Müziği öğeleri Mozart'ın başka eserlerinde de görülür. Örneğin; "Agnus Dei"

(the Mass in C K.3.37) [42], Les hommes pieusement'in piyano varyasyonları (K 455), klavye için La minör sonatı (K 310), Sol majör sonatı (K 283) ve diğer birkaç eserde belli belirsiz olarak Türk Müziği öğeleri görülür. Ancak bu diğer eserlerdeki Türk müziği tarzında pasajlar ya kısadır ya da tamamlanmamıştır [43].

Mozart ve onun dönemindeki diğer bestecilerdeki bu müzikal olgu hakkındaki tartışmaların çoğu bu durumun sosyal anlamı ya da uygunluğu merkezinde olmaktadır; bazıları ise her türlü "doğulu" olmayı küçümseme üzerinden, barbar, doğulu "öteki" karşısında; uygar, Avrupalı "biz"i tanımlama üzerine odaklanmaktadır [44].

Head'in belirttiği gibi: "İmparatorluk çağı boyunca geçen süre içinde zaman süzgecinden geçen Mozart'a 20 yüzyıl perspektifinden bakıldığında, onun parodik temsilleri tepeden bakan ya da aşağılayıcı olarak algılanmaktadır. Bu algının nedeni alaturka'nın temel batı formu ve tonalitesinden ayrılmadan Osmanlı müziğini temsil etmesidir. Farklılık gösteren özellikler ise önceden var olan Avrupa müziği çerçevesindeki detaylara indirgenmiştir. Türk müziği süslemeler üzerinden değil süsleme olarak temsil edilmiştir. Günümüzün çok-kültürlü, post-koloniya (postsömürgecilik, sömürgecilik sonrası) ve tarihsel olarak aykırı karakterlerin ses bulduğu döneminin penceresinden bakıldığında Mozart'ın stratejisi Avrupa-merkezciliğini temsil etmektedir " [45].

Tabii ki bu bestecilerin çabalarının günümüz standartlarına göre değerlendirilmesi kabul edilemeyecek düzeyde yüzeysel olacaktır ve özgün olmayacaktır. Ancak 18.yy Viyana modasının günümüz toplumsal değerleri ışığında eleştirilmesi adil midir? Bu bestecilerin o dönemin ve aydınlanma döneminin değerleriyle yargılanması daha mantıklı olacaktır. Bu değerler sekülerizm, dini hoşgörü, kültürel farklılıklara karşı açık olma, mantık ve rasyonaliteye yüksek

saygıyı içinde barındırmaktadır [46]. Ve aslında bu değerler, o dönemin "doğu"ya olan bu ilgisinde olduğu kadar, "doğu"yu barbar olarak tanımlama ihtiyacını karşılamak için de önemli bir rol oynamış olabilir. Örneğin Head, Rameu'nun Les Indes galentes eserindeki 4 sahneyi (Türk kaçırma planı, Peru'daki İnkaların Güneş'e tapmaları, İran çiçek festivali ve Amerikan yerlilerinin barış çubuğu törenleri) bir çeşit "18 yy National Geographic" olarak tanımlamaktadır [47].

Saraydan Kız Kaçırma (Die Entführung) eserindeki konu göz önüne alındığında, Mozart'ın Türkleri barbar olarak tasvir ettiği iddiası özellikle mantıksız görünmektedir. Mozart'ın, Osman'ın intikamcılığındaki barbarlığının ve öfkesini kontrol etmemesinin altını çizmek için kasıtlı olarak "Türklüğü" kullandığı doğrudur [48], ancak paşa, Belmonte'nin babasının sapkın davrandığı açığa çıktığında, alışılmamış bir yardım ve merhamet göstermektedir. Burada "biz" ve "öteki" arasındaki en önemli kopma (kırılma) doğu ve batıdan daha çok, köle ve soylular arasında görülmektedir. Nitekim, bir yazar, Mozart'ın, Türk soylusunun davranışlarıyla üstü kapalı bir biçimde pek de soylu olmayan Avrupa soylularının alışkanlıklarını eleştirdiğini söylemiştir [49] (kızım sana söylüyorum gelinim sen anla). Bu "soylu vahşi" teması dönemin operalarında tutarlı bir şekilde görülmektedir. Bu, aslında gelişmiş bir medeniyet olan Osmanlı Türkiyesinin hiç de doğru bir temsili değildir. Ancak o dönemde bilginin doğruluğuna, deneyimin gerçekliğine ve özgünlüğüne bizim dönemimizdeki kadar değer verilmemekte olduğu görülmektedir.

On sekizinci yüzyıl biterken, Türk topluluklarının diplomatik durumun bir sonucu olarak, Avrupa'ya ziyaretleri daha az yaygındı ve bu nedenle batıda orijinal "Türk" müziğini dinleme fırsatı azalmaktaydı. Rice, 1824'e geldiğinde Viyana' da mehter takımının kalmadığının yüksek bir olasılık olduğunu söylemektedir [50] ve 1826'da mehterhane Sultan II. Mahmut tarafından tamamen kapatılmıştır. Zayıflayan Türk "tehdidi" ile birlikte oryantalizmin büyüleyiciliğini kaybetmiş olması muhtemeldir. Ama aynı zamanda dinleyici ve besteciler "gerçek şeyi" görmedikçe,

alaturkanın "Türklüğü" tasvir etme yeteneğini kaybedeceği de açıktır. Bu noktada, "jigling Johnny" nin varlığı sadece "Türklük" anlamına gelmek için yeterli olmayacak, diğer müzikal eserler de o şekilde anlaşılmayacaktır. Yine de Batı müziği üzerinde bir süre daha kalıcı bir etkisi olduğu iddia edilebilir.

4. Bando Müziği: Daha Kalıcı Olan Etki

Daha önce de belirtildiği gibi, sesin yüksekliği ve gürültüsü, savaş alanı müziğinde birinci derecede öneme sahiptir; bu işlevsellik çok sayıda vurmali çalgı ile desteklenmiş unison çalınan yüksek ses tınısına sahip üflemeli çalgılar ile oldukça iyi doldurulmuştur. 1453'te Türklerin İstanbul'u fethi sırasında "mehterin sesi, askerleri savaşa çağırmak için çalınan şehir çanlarının sesini bastırmıştır" [51]. Savaş sırasında, tarafların sancaklarının durumu (sancakla yapılan işaretler) askerlere savaşın nasıl gittiği hakkında bilgi vermesi açısından en önemli araçtı, ancak o kargaşada sancak her asker tarafından görülmeyebilirdi. Osmanlı savaşlarında, mehter müzisyenleri bir yarım daire ya da tam daire etrafında toplanırlardı ve onlar çaldıkları sürece, duyabilen herkes Türk savaş sancağının güvende olduğunu varsayabilirdi.

Moral açısından (her iki taraf üzerinde) bunun etkisi, özellikle de müzik çok yüksekse, tahmin edilebilir ve bu gelenek Batı Avrupa ordularında hala görülmektedir. Polonya ordusu Batı Avrupa'da "Türk stili" askeri bando oluşturan ilk ordu olarak bilinmektedir ve çok geçmeden Avusturyalılar, Ruslar, Almanlar ve Fransızlar da onları takip etmişlerdir. 1770'lere gelindiğinde "Türk" askeri bandoları Batı Avrupa genelinde yaygındı. On sekizinci yüzyıl sonlarına gelindiğinde, Türk vurmali çalgıları standart Avrupa askeri müziğinin bir parçası haline gelmişti. 1796 yılında Viyana'da yayınlanan rapora göre, askeri müzik, iki geniş kategoriden oluşmaktaydı: alan müziği (işaretler ve hareketler) ve Türk Müziği [52]. Bu etki Fransa'da, bando müziğinin tarihinde genel olarak önemli hale gelmiştir. Çünkü

Fransız Devrimi döneminde açık havada, halk için askeri tarz topluluklarla yapılan gösteriler oldukça popüler hale gelmiştir. Bu tür "halkı-eğit" topluluğunda tipik olarak: 10 flüt, 30 klarnet, 18 fagot, 4 trompet, 2 tuba, 2 buccins [görelî trombon, eski Romalıların kullandığı nefesli bir çalgı], 12 korno, 3 trombon, 8 ¹⁶serpents, 10 yan, bas, ve orkestra davulcuları, cymbalists ve çelik üçgen "[5.3] bulunmaktaydı. Her ne kadar vürmalı bölümü hala açıkça Türk olsa da, orkestranın geri kalanı çağdaş bir batı orkestrasına benzemeye başlamıştır. Hatta, Fransa'da bu gelişme, daha sonraları çağdaş üflemeli bandosu (ABD'deki lise orkestraları gibi) halini alan orkestraların gerek işlev, gerek büyüklük, gerekse repertuar anlamında doğuşu olarak kabul edilmektedir [54].

Batılı askeri kuvvetlerin bu özel mehter stilinde bandoları benimsemeden önce de bandoları vardı. Aslında, batıda düzenli askeri bandoların başlangıcında daha erken bir Osmanlı etkisi olduğu muhtemeldir. Fransa bu eski dalgaya öncülük etmiştir; XIV Louis tarafından oluşturulan bu obua bandoları, Batı Avrupa'da düzenli olarak oluşturulmuş, bilinen en eski askeri müzik topluluklarıdır [55]. Bazı askeri müzik tarihçileri herhangi bir Türk etkisinden bahsetseler bile sadece Türk müziği vürmalılarından bahsederek, görmezden gelmekte ısrarlı görünmektedirler ve bu obua topluluklarının daha önceki zamanlardaki askeri düdük/ geleneksel gaydadan evrilmiş olduğunu söylemektedirler. Ancak, XIV Louis'in Türk elçileri ağırladığı ve Lully'den hem mehter etkisi müzik elementleri, hem de Türk enstrümanlarını içerecek Türk temalı bir opera istemesinden hareketle [56], -diğer tarihçilerde olduğu gibi- bu obua topluluklarının mehter takımındaki zurnadan kısmen etkilenmiş olabileceği mantıklı gibi görünmektedir. Görünüşe göre, Avrupa'da vürmalı çalgılar dışında, zurnanın Batı Avrupalılar üzerinde güçlü etkisi, tını olarak Avrupa'da en yakın akrabası olan obua üzerinde olmuştur. Zurnanın bu etkisi, özellikle askeri kullanımda, trompetin tınısından daha tanıdık olduğu için ya da trompet zurna gibi

¹⁶ Serpent (Fr.): Rönesans sonlarında Fransa'da icat edilen bir üflemeli çalgı. 2 metre dolayında olan borusu, kullanım kolaylığı bakımından kavislerden oluşturulmuştur. 18.yy'a kadar askeri müzikte kullanılmıştır (Say, 2002: 475).

sürekli çalınmadığı için olabilir [57]. Bir Türk kaynakta peşrev ya da semainin trompet ile çalınmayacağı belirtilmektedir. Trompet yalnızca dem tutabilir [58]. Modern pistonlu trompetten önceki dönemi tartıştığımızdan, bu enstrümanın zurnaya göre melodik fonksiyonunun sınırlı olduğunu varsayabiliriz ve trompet ile dem tutmak klasik dönem senfonilerindeki tipik trompet bölümlerini akla getirmektedir.

1665'e gelindiğinde "mousquetaires"lerin (askeri birlik) her birinde 3 obua ve 5 davul vardı "Gardes du corps"larda (bir başka askeri birlik) basın curtall (obua ailesinden çift dilli üflemeli bir çalgı) tarafından çalındığı dört sesli armoni çalan obua toplulukları vardı. İngiltere de dahil olmak üzere diğer ordular, kendi obua bandolarını kurdular. Almanya'da bandocular için genel bir terim olan Hautboist (Fransızcada obua çalanlar için kullanılır) kullanılıyordu [59].

En erken Osmanlı etkisinden Önce, Batı Avrupa'da askeri müzik iki ayrı ve oldukça basit geleneği kapsamış şekilde görünüyordu. Trompet ve davullar tarafından verilen işaretler ve yürürken düdük ya da gayda ile çalınan basit marşlar [60]. Ancak, bu en eski gelenek bile görünüşe göre doğudan etkilenmiştir. Haçlı seferleri Osmanlı İmparatorluğu öncesindeydi ancak seferlerin bir kısmı Selçuklu Türklerinin kontrolünde olan Anadolu'ya (günümüz Türkiye) karşı yapılmıştı. Bir Haçlı savaş müziğini "Saracens"ler(Haçlılar'ın Müslümanlara verdikleri ad) olağanüstü bir dizi "trompet, zurna (clarions), korno, boru, davul ve zillerden oluşan korkunç gürültülü ve yaygara koparan bir müzik olarak tanımlamaktadır.¹⁷ Bu mehter benzeri topluluklar, erken dönem Avrupa askeri müziğini etkilemiştir [61]. Özellikle küçük yan davulun kullanımı yaygındı (Ortaçağ Avrupa'sında genellikle dümbelek (tabour) olarak adlandırılan çalgı).

¹⁷Avrupalı gezginlerin birçoğu mehter sazlarını çok gürültülü, mehter icrasını da ahenksiz bulduklarını yazmışlardır. Aksoy'a (2003) göre gezginlerin çoğu herhangi bir şekilde dinleme fırsatı buldukları musikiyi daha yakından tanımak için uğraşmamış, sokaklarda dinledikleri musikiye dayanarak genel yargılara varmışlardır. Lady Mary Montagu bunu 18. yy başlarında şöyle eleştirmiştir "Herhalde okumuşsunuzdur. Türklerin musikisi kulak tırmalayıcı diye yazarlar. Nasıl ki bir yabancı Londra sokaklarında dolaşan çalgıcıların musikisini dinleyip de İngiliz musikisi hakkında bir fikir edinemezse, onlarınki de aynıdır"(Aksoy, 2003: 48).

Peki, geç 18.yy Avrupasındaki bir ordu, "Türk" bandosundan tam olarak ne anlamaktaydı? Başlangıçta anlaşılan kavram, doğrudan sözlük anlamıydı. 1720 yılında Polonya, sultandan bütün olarak bir Türk bandosu aldı [62]. Daha sora, bandolarda zencileri görevlendirmek ve onlara tuhaf "oryantal" kostümler giydirmek yaygınlaştı. Bu, kısmen ortalama bir Avrupalının, zencilerin ve Türklerin egzotiklikleri arasında bir fark görmemesindendi (dönemin kayıtlarında Türkler "koyu" ya da "siyah" olarak tanımlanırdı). Ancak, belirtilmelidir ki Türk müziği moda olmadan önce bile, orduların trompet ve vurmaları için zencileri kullanmaları gelenekleşmişti [63]. En azından İngiltere'de 1840'lara kadar askeri bandolarda zencilerin görevlendirilmesi yaygındı [64]. Frapan kostümler giyen bu bandoların üyelerinin, bagetleri havaya atmak ya da döndürmek gibi göze cazip gelen "gösteriler" sunmaları beklenirdi. Fakat bandoların, ordular tarafından birbiri ardına bu kadar şevkle benimsenmelerinin ana nedeni, belirli bir ritimle uygun adım yürümek, verimliliği artırmak için ritim sağlamak ve askerlerinin moralini artırmak içindi [65]. Hatta Türk müziği, bandodaki "um-pah" betimlemesinin kaynağı olarak referans gösterilirdi. "Um" ağır, "pah" hafif ritimleri (Türk müziğinde "düm-tek") tanımlamak için kullanılırdı ve davulda, müzik tarafından tanımlanan ritim, farklı büyüklükteki bagetler kullanılarak çalınırdı [66].

Bu "taklit "Türk" bandoları", başlangıçta büyük oranda vurmaları çalgılardan oluşuyordu, ama yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi Fransa'da, topluluklar kısa sürede gelişerek şu anki modern geleneğe oldukça benzedi ve topluluklara çok sayıda batı üflemeli çalgıları eklendi. Bu topluluklar diğer çeşitli bando, dans ve popüler bando geleneklerini etkilediler. Türkiye'ye yaptığı bir gezi sırasında modern jazz müzisyeni Dave Brubeck "Blue Rondo a la Turk" u besteledi. Otantik bir Türk aksak ölçüsü ile, Mozart'ın ünlü "rondo alla turcasını" andıran melodisi ve bir bas davul ile zillerden oluşan geleneksel jazz davul takımı tarafından desteklenen bu parça, batı müziği üzerindeki belli belirsiz etkisi üzerine belki kendi ideal yorumuydu.

5. Seçilen Diskografi

Bu makale için seçilen bazı kayıtlar:

Mehter Müziği (Türkiye: Müzikal Yolculuk : Geleneksel Şarkılar, Danslar ve Ritüeller, Nonesuch Recois Exploreı Selisinin bir parçası olan EZGİ Records, 1975). Rice'ın listelediği karakteristik özellikler için dinleme parçaları, zurnanın homofonik dokusuna ve güçlü tınısına, güçlü ikili ölçüler ve temel vuruşu yüksek davul bölerek çalarken her bir vuruşta ziller ile bas davulun yaptığı artikülâsyonlara dikkat çekmektedir. Ton, batılılara minör gibi duyulur ancak tonda fark edilir kaymalar yoktur. Rice'ın değindiği gibi başlangıç ritminde verilen üç güçlü nota, noktalı ritimlerin kullanılışı oldukça belirgindir.

Genç Osman Yeniçeri Marşı (Türkiye: Traditional Songs and Music collected & edited by Wolf Dietrich, Lyrichord Discs Inc.). Bu eser Rice'ın değindiği "başlangıç ritmi" ile başlamaz ama noktalı ritim özelliği gösterir. Zurnadaki melodi (beklenen kalıp ve dokular ile) hızlı süslemeler ile adım adım ilerler. Yine ton, minör gibi duyulur, tonda belirgin bir değişim yoktur. Bu iki parça da kısa tekrarlardan oluşmuştur ve belki de bu yüzden modülasyon için yeterince uzun değildir.

Ludvvig van Beethoven. Re Minör 9 Senfoni, op 125 Ode to Freedom: (Bernstein in Berlin Deutsche Grammophone, 1990). Finalin "Türk Marşı" bölümü, Türk Müziği vurmali çalgılarını ve melodinin noktalı ritim varyasyonlarını sergilemektedir. Trompet ve pikolanın tınları öndedir. Yürüyüşün başlangıcını anons eden tekrarlanan ünison nota, Rice'ın "başlangıç ritmi"nin bir varyasyonu olabilir ya da trompet çağrısı ifade ediyor olabilir. Ancak melodi ve armoni majör tonda kalır ve geleneksel Batı müziği tarzında armonize edilmiştir.

Dave, Brubeck "Blue Rondo a la Turk" Dave Brubeck Quaitet: (The Great Concerts. CBS Records Inc., 1968). Bu caz parçasının en çok dikkat çeken özelliği, başlangıç bölümündeki 9/8'lik (Geleneksel Türk Ritim kalıbı 2 + 2 + 2 + 3) ve

doğaçlama bölümlerdeki normal 4/4'lük Türk Amerikan jazz swing ritmidir. Melodi Mozart'ın yakın bir taklidi değildir, yalnızca onu andırır. Sıralama göze çarpıcıdır ama bu aynı zamanda cazın standart bir özelliğidir.

Joseph Haydn 100 numaralı sol majör "ordu" senfonisi (Haydn: Symphonies Nos. 94 & 100 London Philharmonic Orchestra. The Decca Record Company Limited, 1984). Bazı bölümlerin 2. ve 4. ölçülerine ve her ölçünün sonuna üçgen, zil ve bas davul eklenmiştir.

Jean-Baptiste Lully La Ceremonie des Turcs from Le Bourgeois Gentilhomme (Lully - Moliere: les Comedies-Ballets, Marc Minkowski. EMI-Disques, 1988.) Bir bas davul ve def eserin başında renk vermektedir. Ama diğer müzikal unsurlar, hep bir ağızdan ve bağırarak söylenen ve (kulağıma) son derece parodik gelen bazı koro parçalarının dışında, herhangi bir egzotik betimleme özelliği göstermez. Eserin ortasında (ve sonlarına doğru döner) oldukça ilgi çekici bir bölüm vardır. Burada tekrar "egzotik" vurmaları eklenir, noktalı ritimler belirtilir ve karmaşık bir seri senkop aksak ölçüleri andırır.

Mozart, Wolfgang Amadeus. Concerto No. 5 in A Majör, K 219 (Mozart: Die 5 Violinkonzerte U A Perlman/ vviener Phrlharmoniker/Levine, Polydor International, 1983). Eserin sonundaki "Türk" temel bölümü minör tona geçer ve melodi süslenirken, daha büyük aralık atlamalarıyla zıtlık oluşturarak, adım adım bir hareket sergiler. Ritmin, armoninin, tınının veya dokunun nitelikleri bir egzotiklik sergilemez. Şahsen, Head ve Heartz'ın Avrupa müziğine zıt, çok ağır tempolu dans bölümlerine katılmıyorum. Menüete dönüş bana ne zafer, ne düzenin kaosa üstünlüğü, ne de güçten sonra zayıflığa dönüş hissettirir. Ama basitçe "vay, bu çok eğlenceliydi, ama şimdi açılış melodisine dönelim" hissi verir. Mozart'ın tepkileri hakkında herhangi bir çıkarım yapmak için müziğe verdiğim tepkiler çok kişisel görünüyor.

Wolfgang Amadeus Mozart 11 Numaralı La majör sonatı K.331 (Mozart: Sonatas -Vol I, Malcolm Bilson - Fortepiano Hungaroton, 1989). Üçüncü bölüm,

Ala Turca'da büyük bir sıralama sergilenir. Sonat la majör olmasına karşın minör ton göze çarpar ve aniden "hazırlıksız" tona kaydırılır. Batı tonalitesi tamamen terk edilmemiş olmasına rağmen, melodi, batılı dinleyiciler için "tatlandırarak" üçlüler olmaksızın, çoğunlukla tek bir çizgide ya da oktavdadır, ısrarlı bir şekilde ritmik ve aynı zamanda vurmalarının çok kullanıldığı bir müziktir.

Rameau, Jean-Philippe Les Indes Galantes 1 st entree: Le Turc genereux (Rameau -Les Indes Galantes: Les Arts Florissants William Christie Harmonia mundi, 1991) Mutlamente hem eski (ilk kez 1735 simülümüştü) hem de Fransız olduğu için, bu "egzotik" eser doğayı tasvir eden bazı özel etkiler sergiler. Ancak ben özellikle Türk olan bir etki duyamamaktayım. Olası bir istisna, final sahnesinde öne çıkan tambourine olabilir. Ancak, dinleyicilerin bu enstrümanla ilişkilendirebileceği "egzotik" olup, mutlaka Türk olması gerekmeyen çok olasılık vardır.

Kaynakça

Farmer, Henry George.. Military Music Chanticleer Press. New York, 1950.

Farmer, Henry George. The Rise and Development of Military Music Books for Libraries Press. Freeport, N.Y , 1912 (1970 reprint).

Goldman, Richard Franko The Concert Band Rinehart & Company, Inc., N Y - Toronto, 1946.

Goldman, Richard Franko The Wind Band: Its Literature and Technique Allyn and Bacon, Inc. Boston, 1961

Goodwin, Jason Lords of the Horizons: A History of the Ottoman Empire. Picador. New York, 1998

Head, Matthew Orientalism, Masquerade, and Mozart's Turkish Music. Royal Music Association London, 2000.

Heartz, Daniel Haydn, Mozart, and the Viennese School: 1740-1780 W W Norton & Company, Inc New York and London, 1995

Mehterhane: The Military Band of the Turkish Army. Anonymous Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu istanbul, 1971 (?)

Reinhard, Ursula "Turkey: An Overview" Garland Encyclopedia of World Music and Dance Volume 6: The Middle East Editors Virginia Danielson, Scott Marcus, and Dwight Reynolds Routledge New York, 2002 p. 759-777

Rice, Eric "Representations pf Janissary Music (Mehter) as Musical Exoticism in Western Compositions, 1670-1824" Journal of Musicological Research, 19 (1999). p 41-88

Wright, Al G , and Stanley Nevvcomb Bands of the World The Instrumentalist Co. Evanston, IL 1970

Dipnot

1. Head, Matthew. Orientalism, Masquerade, and Mozart's Turkish Music. (Royal Music Association.

London, 2000), p. 57

2.Rice, Eric. _Representations pf Janissary Music (Mehter) as Musical Exoticism in Western Compositions, 1670-1824_. (Journal of Musicological Research, 19 (1999)), p. 3.

3. Wright, op.cit. p. 31

4. Meterhane: The Military Band of the Turkish Army. Anonymous. (Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu. Istanbul, 1971), p.30

5. Meterhane, op.cit. p. 25

6. Rice, op.cit. p. 46

7. Meterhane, op.cit. p. 32

8. Ibid, p. 25

9. Rice, op.cit. p. 49
10. Meterhane, op.cit. p. 34
11. Rice, op.cit. p. 47
12. Meterhane, op.cit. p. 31
13. Reinhard, Ursula. *_Turkey: An Overview_*. (Garland Encyclopedia of World Music and Dance Volume 6: The Middle East. Routledge. New York, 2002), p. 767
14. Meterhane, op.cit. p. 25
15. Wright, op. cit. p. 31.
16. Rice, op.cit. p. 54
17. Meterhane, op.cit. p. 32
18. Rice, op.cit. p. 54
19. Ibid, p. 46
20. Ibid, p. 52
21. Hertz, Hertz, Daniel. *Haydn, Mozart, and the Viennese School: 1740-1780*. W. Norton & Company, Inc. New York and London, 1995.p. 628
22. Rice, op.cit. p. 51
23. Ibid, p. 51
24. Ibid, p. 52
25. Head, op.cit. p. 49

26. Goodwin, Jason. *Lords of the Horizons: A History of the Ottoman Empire*. Picador. New York, 1998), p. 233
27. Ibid, p. 245
28. Head, op.cit. p. 35
29. Reinhard, p. 767
30. Rice, op.cit. p. 75
31. Head, op.cit. p. 57
32. Rice, op.cit. p. 75
33. Ibid, p. 80
34. Ibid, p. 63
35. Ibid, p. 70
36. Head, op.cit. p. 50
37. Ibid, p. 11
38. Ibid, p. 12.
39. Hertz, op.cit. p. 628
40. Rice, op.cit. p. 72
41. Ibid, p. 74
42. Hertz, op.cit. p. 669
43. Head, op.cit. p. 50
44. Rice, op.cit. p. 2

45. Head, op.cit. p. 27

46. Ibid, p. 20

47. Ibid, p. 45

48. Ibid, p. 3

49. Hertz, op.cit. p. 628

50. Rice, op.cit. p. 80

51. Ibid, p. 48

52. Head, op.cit. p. 57

53. Farmer, Henry George. *Military Music*. (Chanticleer Press. New York, 1950), p. 37

54. Goldman, Richard Franko. *The Concert Band*. (Rinehart & Company, Inc., N.Y. _ Toronto, 1946), p.20

55. Ibid, p. 23

56. Rice, op.cit. p. 62

57. Ibid, p. 48

58. Meterhane, op.cit. p. 33

59. Farmer, *Military Music*, p. 20

60. Goldman, Richard Franko. *The Concert Band*, p. 22

61. Farmer, Henry George. *The Rise and Development of Military Music*. (Books for Libraries Press. Freeport, N.Y., 1912), p. 12

62. Farmer, Military Music, p. 35

63. Ibid, p. 36

64. Farmer, Henry George. The Rise and Development of Military Music, p. 73

65. Ibid, p. 71

66. Rice, op.cit. p. 49

Çeviren Kaynakça

Aksoy, B. (2003), Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Boztaş, F. (2009), Tabl ve Alem Mehterleri Teşkilatı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Eren,M.(1959). Mehter Tarihi ve Marşları, Gün Matbaası, İstanbul.

Erendil,M .(1992),Dünden Bugüne Mehter, Genel Kurmay Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Gökçen, İ.(2008),Türk Musikisine Katkılar Seçmeler/Külliyat, Ürün Yayınları, Ankara.

Göher, F. (2011), İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya.

Sanal, H. (1964), Mehter Musikisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Say, A. (1995), Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Tuğlacı, P.(1986). Mehterhane'den Bandoya, Cem Yayınevi, İstanbul.

Tezbaşar,A.(1975). Mehter Tarihi, Teşkilatı ve Marşları, İstanbul.

Uslu, R.(2010). Selçuklu Topraklarında Müzik, Konya İl Kültür Turizm Müdürlüğü Yayını, Konya.

Uzunçarşılı, H. (1988), Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı, TTK Basımevi , Ankara.

Vural, T. (2013), Türklerde Askeri Müzik Geleneği Tuğ, Nevbet, Mehter, Çizgi Yayınları, Konya.

Yahya Kaçar, G. (2002). Ud Metodu, Yurt Renkleri Yayınları, Ankara.