



18. Yüzyıl Avrupa Müziğinde Türk Etkisinin Müziklerarasılık Bağlamında İncelenmesi: Haydn Örneği (Hob. XVI/31)

An Intermusical Analysis of Turkish Influence in Eighteenth-Century European Music: The Case of Haydn (Hob. XVI/31)

Fatma Gökçe Çiçek Tuğır^{1*}
Hikmet Toker¹

¹ İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye, gokcecipektugur@gmail.com, hikmet.toker@istanbul.edu.tr

*Sorumlu Yazar/Corresponding Author



Geliş Tarihi/Received: 24.03.2026
Kabul Tarihi/Accepted: 28.06.2026
Yayınlanma Tarihi/ Published Online: 09.07.2026

Öz: Bu araştırma, metinlerarasılık kuramını müzik alanına uyarlayan müziklerarasılık yaklaşımı çerçevesinde, 18. yüzyıl Avrupa müziğinde Türk etkisinin nasıl temsil edildiğini incelemektedir. Kristeva'nın metinlerarasılık kavramsallaştırmasından hareketle, hiçbir metnin kendinden önceki söylemlerden bağımsız olmadığı varsayımı, müzik alanında bestecilerin önceki müziksel malzemelerle kurduğu ilişkiler üzerinden yeniden değerlendirilmektedir. Bu bağlamda müziklerarasılık, yalnızca teknik bir aktarım süreci değil; tarihsel, kültürel ve ideolojik anlam üretimlerinin gerçekleştiği çok katmanlı bir etkileşim alanı olarak ele alınmaktadır. Çalışma, özellikle Osmanlı mehter müziğinin Avrupa'daki algısı ve bu algının Batı müzik diline nasıl dönüştürüldüğü üzerinde durmaktadır. Alla turca üslubu çerçevesinde şekillenen bu dönüşüm, doğrudan bir müzikal aktarım olmaktan ziyade, Batı'nın egzotik ötekiyi temsil etme biçimi olarak değerlendirilmektedir. Makalenin analitik odağını, Haydn'ın Mi Majör Piyano Sonatı (Hob. XVI/31) oluşturmaktadır. Eser, ritmik ostinato kalıpları, güçlü aksanlar, ani tonal sapmalar ve marş karakterli yapı gibi müzikal topoi'ler aracılığıyla Türk imgesini yeniden üretmektedir. Ancak bu unsurlar, doğrudan Osmanlı müziğinin yansımaları değil; Avrupa'da yerleşmiş stereotiplerin stilize edilmiş biçimleridir. Sonuç olarak, Haydn'ın bu sonatı üzerinden, müziklerarasılığın yalnızca biçimsel benzerliklerle sınırlı olmadığını; aynı zamanda kültürel temsil, egzotizm ve kimlik inşası süreçleriyle iç içe geçtiğini ortaya koymaktadır. Türk akademisindeki müziklerarasılık çalışmalarına öncü olacak nitelikte özgün bir katkı sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müziklerarasılık, Metinlerarasılık, Alla Turca, Müzikal Egzotizm, Joseph Haydn, Piyano Sonata Hob. XVI/31

Abstract: This study examines the representation of Turkish influence in eighteenth-century European music through the theoretical framework of intermusicality, understood as an extension of intertextuality. Building on Julia Kristeva's notion that no text exists independently of prior discourses, the study reconceptualizes musical works as sites of interaction shaped by historical, cultural, and stylistic references. In this context, intermusicality is approached not merely as a technical process of borrowing, but as a multidimensional field of meaning production in which aesthetic, cultural, and ideological layers intersect. The analysis focuses on how Ottoman mehter music was perceived and reconfigured within European musical language, particularly through the alla turca style. Rather than reflecting a direct transfer of authentic musical material, these stylistic elements are interpreted as constructed representations shaped by Western imaginaries of the exotic other. Turkish musical signifiers thus function both as aesthetic devices and as cultural symbols embedded in broader processes of representation and identity formation. The central case study is Haydn's Piano Sonata in E major (Hob. XVI/31). The work incorporates a range of musical topoi associated with the Turkish style, including rhythmic ostinatos, strong accents, abrupt tonal shifts, and march-like gestures. However, these features do not derive from direct engagement with Ottoman musical practice; instead, they reflect stylized conventions that had already been established within European musical discourse. The study argues that Haydn's sonata exemplifies how intermusicality operates not only at the level of stylistic reference, but also within a broader cultural and ideological framework. Turkish elements emerge as mediated constructs that reveal more about European modes of representation than about the original musical source. In this sense, the alla turca idiom becomes a site where aesthetic innovation and cultural imagination converge, highlighting the role of music in negotiating concepts of otherness and identity in the Enlightenment era.

Keywords: Diaphragm Techniques, Voice Training, Choir Performance, Amateur Turkish Music Choirs

Extended Abstract

This study explores the representation of Turkish influence in eighteenth-century European music through the theoretical framework of intermusicality, an approach derived from and conceptually aligned with intertextuality. Rooted in Julia Kristeva's reformulation of Mikhail Bakhtin's (1994) dialogism, intertextuality challenges the notion of textual autonomy by emphasizing that every text emerges within a network of prior discourses. Extending this perspective into the musical domain, intermusicality conceptualizes musical works not as isolated creations but as dynamic sites of interaction, where stylistic references, cultural codes, and historical traces intersect. In this sense, musical meaning is not solely produced through internal structures, but also through the relationships a work establishes with other works, traditions, and cultural imaginaries.

Within this framework, the study investigates how Ottoman musical elements-particularly those associated with mehter (Janissary band) music-were perceived, transformed, and recontextualized within European art music. The eighteenth century witnessed an increasing fascination with the Ottoman Empire across various cultural domains in Europe, a phenomenon commonly referred to as *Turquerie*. This fascination was not limited to visual arts, literature, or fashion; it also profoundly shaped musical practices. However, the Turkish style that emerged in European music, often labeled as *alla turca*, did not constitute a direct or faithful representation of Ottoman musical traditions. Rather, it reflected a stylized and mediated construction shaped by Western perceptions, expectations, and aesthetic conventions.

The concept of musical exoticism provides a critical lens through which this phenomenon can be understood. Rather than functioning as a transparent representation of cultural difference, exoticism operates as a process of symbolic construction, in which the Other is reimagined and rearticulated within the dominant cultural framework. In this context, Turkish musical elements in European compositions function less as authentic borrowings and more as signifiers-recognizable codes that evoke a culturally constructed image of the Ottoman world. These codes often include rhythmic ostinatos, strong accents, percussive effects, abrupt dynamic contrasts, and simplified melodic gestures that imitate the perceived characteristics of mehter music.

The central analytical focus of the study is Franz Joseph Haydn's Piano Sonata in E major (Hob. XVI/31), which serves as a representative case for examining the intermusical construction of the Turkish style in instrumental music. Haydn, as a leading figure of the Viennese Classical period, composed within a cultural environment deeply shaped by both direct and indirect encounters with the Ottoman Empire. The sonata, particularly its final movement (Presto), incorporates a range of musical topoi associated with the *alla turca* idiom. These include march-like rhythmic patterns, repetitive bass ostinatos, accented articulations, and tonal deviations-such as mediant-minor inflections-that disrupt the expectations of Classical tonal syntax.

Importantly, these elements do not derive from direct engagement with authentic Ottoman musical materials. Instead, they reflect an established vocabulary of Turkish musical representation that had already been codified within European musical discourse through earlier works, including operatic compositions by Gluck, Mozart, and others. In this sense, Haydn's sonata participates in an intermusical network, where stylistic conventions circulate, transform, and acquire new meanings across different works and genres. The use of Turkish topoi in the sonata thus exemplifies what may be described as stylistic allusion rather than quotation: a form of reference that evokes a broader cultural and musical framework without directly citing a specific source.

The study further argues that these musical elements function not merely as ornamental features, but as structurally significant components within the composition. In the final movement, for instance, the deployment of rhythmic ostinato patterns and strong metric accents contributes to the articulation of form and the shaping of musical tension. Similarly, abrupt harmonic shifts and cadential deviations reinforce a sense of alterity, creating moments of surprise that align with contemporary European perceptions of the exotic. Thus, the *alla turca* style operates simultaneously at the levels of surface representation and formal organization.

From an intermusical perspective, Haydn's sonata can be understood as a site where multiple layers of reference converge. On one level, it engages with the broader *Turquerie* tradition and the associated cultural imagination of the Ottoman Other. On another level, it establishes connections with specific

compositional practices and stylistic conventions circulating among Viennese composers. This dual orientation highlights the role of intermusicality as both a historical and analytical tool, capable of revealing the complex networks through which musical meaning is produced.

Ultimately, the study demonstrates that the Turkish elements in Haydn's Piano Sonata in E major are best understood not as reflections of an external musical reality, but as products of a representational system shaped by cultural perception and aesthetic mediation. The *alla turca* idiom emerges as a constructed musical language, one that encodes and reproduces European imaginaries of the Ottoman world. In doing so, it reveals how music participates in broader processes of cultural representation, identity formation, and the negotiation of difference.

By situating Haydn's work within the intersecting frameworks of intertextuality, intermusicality, and musical exoticism, this study contributes to a more nuanced understanding of eighteenth-century musical culture. It underscores the importance of examining not only what music sounds like, but also what it signifies within its historical and cultural context. In this respect, intermusicality offers a powerful analytical approach for uncovering the layered meanings embedded in musical works and for rethinking the relationship between music, culture, and representation.

1. Giriş

18.yüzyıl Avrupa müziği, yalnızca estetik dönüşümlerin değil, aynı zamanda kültürel karşılaşmaların ve temsil pratiklerinin yoğunlaştığı bir tarihsel bağlam sunmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa arasındaki askeri, diplomatik ve kültürel etkileşimler, Batı sanat müziğinde Türk imgesinin oluşumunda belirleyici bir rol oynamış; bu imge, özellikle *alla turca* üslubu aracılığıyla müzikal dile yansımıştır. Ancak bu yansıma, doğrudan bir müziksel aktarım sürecinden ziyade, Batı'nın egzotik ötekini temsil etme biçimlerinin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, Türk müziği Batı bestecileri için yalnızca estetik bir kaynak değil, aynı zamanda kültürel anlam üretiminin ve kimlik inşasının önemli bir aracı haline gelmiştir.

Bu çalışma, söz konusu temsil süreçlerini müziklerarasılık (intermusicality) kuramsal çerçevesi üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Julia Kristeva'nın metinlerarasılık kavramsallaştırmasından hareketle geliştirilen bu yaklaşım, müziksel yapıtları bağımsız ve özerk nesneler olarak değil; tarihsel, kültürel ve söylemsel ilişkiler ağı içinde şekillenen dinamik yapılar olarak ele alır. Bu doğrultuda çalışmanın temel amacı, 18. yüzyıl Avrupa müziğinde Türk etkisinin nasıl üretildiğini, hangi müzikal ve kültürel kodlar aracılığıyla temsil edildiğini ve bu temsilin hangi ideolojik çerçeveler içinde anlam kazandığını ortaya koymaktır. Araştırmanın kapsamı, özellikle Osmanlı mehter müziğinin Avrupa'daki algılanma biçimleri ve bu algının Batı müzik diline dönüşümü ile sınırlandırılmıştır. Bu bağlamda çalışma, *alla turca* üslubunun ortaya çıkışı ve gelişimini, müzikal egzotizm ve kültürel temsil kavramlarıyla birlikte ele almakta; Türk müziğine atfedilen ritmik, timbral ve biçimsel özelliklerin Avrupa müzik pratiğinde nasıl kodlandığını incelemektedir. Analitik odağı ise Franz Joseph Haydn'ın Mi Majör Piyano Sonatı (Hob. XVI/31) oluşturmaktadır. Bu eser hem dönem estetiğini yansıtmaları hem de Türk üslubuna ilişkin müzikal topoi'leri içermesi bakımından temsil edici bir örnek olarak seçilmiştir.

Çalışmada nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiş olup, yöntem olarak müzikolojik analiz ile kuramsal çözümlemenin birleştiği disiplinlerarası bir model kullanılmıştır. Analiz süreci, partiyon incelemesine dayalı ayrıntılı bir müzikal çözümleme ile yürütülmüş; ritmik yapı, armonik dil, form, artikülasyon ve müzikal topoi kullanımı gibi parametreler sistematik biçimde değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra, elde edilen müzikal bulgular, metinlerarasılık ve müziklerarasılık kuramları çerçevesinde yorumlanarak, eserin yalnızca biçimsel özellikleri değil, aynı zamanda taşıdığı kültürel ve ideolojik anlam katmanları da ortaya konmuştur. Araştırma tasarımı, örnek olay (case study) modeli üzerine kuruludur. Haydn'ın ilgili sonatı, tarihsel bağlamı ve stilistik özellikleri içinde derinlemesine incelenmiş; elde edilen bulgular, 18. yüzyıl Avrupa müziğinde Türk etkisinin daha geniş bir müziklerarasılık ağı içinde nasıl işlediğini göstermek amacıyla yorumlanmıştır. Bu yaklaşım, tekil bir eserden hareketle daha genel bir kültürel ve estetik yapının anlaşılmasını mümkün kılmaktadır. Sonuç olarak bu çalışma, Türk etkisini yalnızca yüzeysel bir stilistik unsur olarak değil; Batı müzik kültüründe temsil, egzotizm ve kimlik inşası süreçleriyle iç içe geçmiş çok katmanlı bir olgu olarak yeniden düşünmeyi önermektedir. Bu yönüyle araştırma, hem 18. yüzyıl müzik kültürüne dair mevcut literatüre katkı sunmakta hem de müziklerarasılık yaklaşımının analitik potansiyelini ortaya koyarak Türk müzikolojisi literatüründe özgün bir açılım geliştirmektedir.

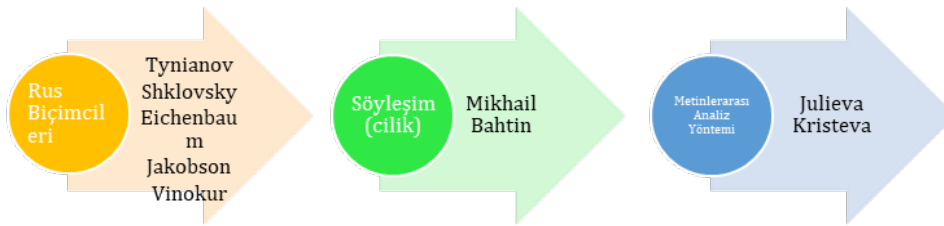
1.1. Kuramsal/Kavramsal Çerçeve

1.2. Bir analiz yöntemi olarak metinlerarasılık

1960'lı yıllarda Fransa'da, edebiyat kuramcısı ve psikanalist Julia Kristeva'nın çalışmaları doğrultusunda kuramsallaştırılan metinlerarası analiz yöntemi, hiçbir metnin kendinden önceki metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı varsayımına dayanır. Metinlerarasılık, bir metin içerisinde birden fazla metnin eşzamanlı olarak varlık göstermesi; bu metinlerin birbirleriyle konuşması, etkileşim kurması, anlam aktarımında bulunması ve geçirgen bir yapı oluşturması şeklinde tanımlanabilir. Metinlerarası yaklaşımı benimseyen kuramcılar, söylemin sürekliliğine vurgu yaparak, her ifadenin daha önce söylenmiş olanla kaçınılmaz bir ilişki içinde olduğunu savunurlar. Bu bağlamda, yedi bin yılı aşkın insanlık tarihinde üretilmiş düşünsel, söylemsel ve kültürel birikimden tamamen bağımsız bir metnin varlığından söz etmek mümkün değildir. Her metin, kendisinden önce kaleme alınmış metinlerin izlerini -örtük ya da açık biçimde- bünyesinde taşır ve bu izler, metnin anlam evreninin oluşumunda belirleyici bir rol oynar.

Şekil 1

Kuramın Tarihsel Sürekliliği



Kaynak: (Çiçek Tuğer, 2025, s. 10).

Yukarıda yer alan şemanın ilk halkasında yer alan Rus Biçimcileri etkisini 1910'lardan 1920'lere kadar sürdürür. Edebi metni tüm bağlamlarından (tarihsel, sosyolojik, psikolojik vb.) ayırarak metnin kendi yapısına odaklanan ilk modern kuramsal hareketlerden birini oluştururlar. Bu gelenekte metin ne anlattığından çok nasıl kurulup kurgulandığı üzerinden incelenir. Şemanın ikinci aşamasını, Rus Biçimciliği'nin sınırlarını genişleterek dönüştüren Bahtin'in söyleşimci yaklaşımı alır. Bahtin ve arkadaşlarına (1994) göre, hiçbir metin tek sesli değildir. Her söylem, başka söylemlerle diyalog halindedir. Metin, önceden söylenmiş olanlara yanıt verir; onları dönüştürür; yeniden konumlandırır. Metin artık kapalı ve özerk bir yapı değildir; söylemler arası bir etkileşim alanıdır. Bu düşünce, metinlerarasılığın felsefi ve kuramsal altyapısını doğrudan besler. Şemanın son halkasına gelindiğinde, Bahtin'in söyleşimcilik yaklaşımını Fransız kuram geleneğiyle yeniden sorgulayarak yorumlayan Kristeva yer alır. Kristeva (1969) söyleşim(cılık) fikrini metinlerarasılık (intertextualité) kavramı altında yeniden adlandırarak, geliştirir ve yorumlar. Metinlerarası düşünceye göre metin, başka metinlerin kesişim noktası olarak tanımlanır. Metinler arası alışveriş yapısal, anlamsal, kültürel ve tarihsel bir süreç olarak bütünsel olarak ele alınıp incelenir. Bu aşamada artık metinlerarasılık, sistematik bir analiz yöntemi haline gelir. Postyapısalcı ve postmodern metin çözümlemelerinin merkezine yerleşir. Özetle metinlerarasılık, aniden ortaya çıkmış bir postmodern kavram değil; Rus Biçimciliği'nden Bahtin'in söyleşimciliğine, oradan Kristeva'nın kuramsal çerçevesine uzanan tarihsel bir düşünsel sürekliliğin ürünüdür. Victor Şklovski, ilk basım tarihi 1917 olan ve 1965 yılında yeniden basılan çalışmasında, bir yapıtın konumunun ve anlamının, kendinden önceki ve kendi dönemindeki diğer yapıtlarla ilişkilendirilerek değerlendirilmesi gerektiğini belirtir; çünkü bir yapıtın özgünlüğü ve işlevi ancak bu karşılaştırma yoluyla ortaya çıkar. "Bir sanat yapıtı öbür sanat yapıtlarıyla kurulan bağıntıya göre ve onlarla gerçekleşen bütünleşmeler yardımıyla algılanır [...], her sanat yapıtı herhangi bir modele koşut ve karşıt olarak yaratılır" (aktaran Aktulum, 2017, ss. 18-19). Mikhail Bahtin'e (2017) göre bütünüyle saf, başka söylemlerden arınmış bir metnin varlığından söz etmek mümkün değildir (s. 316). Bir metinden yapılan alıntılar, yeni bağlamlara taşındıklarında önceki anlamlarını dönüştürür; bu dönüşüm hem alıntılanan unsura hem de içinde yer aldığı yeni metne ek anlam katmanları kazandırır. Bu bağlamda söyleşim ya da söyleşimcilik (dialogisme) kavramı, Bahtin'in düşünsel üretiminin merkezinde yer alır. Ancak Bahtin'in çalışmaları Batı düşüncesinde görece geç bir tarihte görünürlük kazanmıştır. Bunun başlıca nedenleri arasında eserlerinin Sovyetler Birliği'nde uzun süre yayımlanamaması ve yayımlandığında da farklı takma adlarla dolaşıma girmesi yer alır. Yaklaşık kırk yıl sonra Julia Kristeva, Bahtin'in kuramsal çerçevesini Fransa'da tanıtarak bu düşünsel mirasın Batı'ya

aktarılmasında belirleyici bir rol üstlenmiştir. Böylece söyleşimcilik kuramı, metinlerarasılık kavramı altında yeniden adlandırılarak ve gecikmeli bir biçimde, Batı eleştiri geleneğinde yaygın kabul gören bir kuramsal söylem haline gelmiştir.

Metinlerarasılık çerçevesinde her metin, kendisinden önce kaleme alınmış metinlerle kaçınılmaz biçimde ilişki içindedir; dolayısıyla hiçbir metin, önceki yazınsal üretimlerden tümüyle bağımsız olarak varlık kazanamaz. Bu bağlamda metinlerarasılık, önceki yazarların metinleriyle, daha önce oluşmuş üslup, yöntem ve geleneklerle kurulan bir tür öykünme ve yeniden yazma süreci olarak da değerlendirilebilir. Sonuç olarak, bu yaklaşım her yapıtın özünde metinlerarası bir nitelik taşıdığını ortaya koyar. Metinlerarası temel teknik ve yöntemler aşağıda listelenmiştir:

Tablo 1

Metinlerarası Teknik ve Yöntemler

Metinlerarası Teknik	Açıklama	İşlevi / Analitik Amacı
Alıntı (Quotation / Citation)	Bir metnin başka bir metinden doğrudan ve açık biçimde alınmasıdır. Alıntı genellikle tırnak işaretleri, referans veya açık atıfla belirtilir.	Önceki metinle doğrudan ilişki kurarak anlamı güçlendirmek ve referans noktası oluşturmak.
Gönderme (Reference / Allusion)	Başka bir metne açık bir alıntı yapılmadan, ima yoluyla gönderme yapılmasıdır. Okurun kültürel bilgisi aracılığıyla anlam kazanır.	Kültürel hafıza ve ortak referanslar üzerinden anlam katmanları oluşturmak.
Anıştırma (Allusion)	Bir metnin, başka bir metnin temasını, karakterini veya olayını dolaylı biçimde hatırlatmasıdır.	Metinler arasında gizli bağlantılar kurarak yorum alanını genişletmek.
Parodi (Parody)	Bir metnin biçim veya üslubunun taklit edilerek ironik ya da eleştirel biçimde yeniden kullanılmasıdır.	Eleştirel yorum üretmek ve mevcut söylemleri sorgulamak.
Pastiş (Pastiche)	Bir metnin üslubunun taklit edilmesi ancak parodideki gibi alaycı bir amaç taşımaması.	Bir estetik geleneğe saygı veya stilistik devamlılık kurmak.
Uyarlama (Adaptation)	Bir metnin başka bir türe veya bağlama dönüştürülmesidir.	Metnin farklı bir kültürel veya sanatsal bağlamda yeniden üretilmesini sağlamak.
Dönüştürme (Transformation)	Önceki bir metnin yapısal veya tematik olarak değiştirilerek yeni bir metne dönüştürülmesidir.	Yeni anlam üretimi ve yaratıcı yeniden yorum.
Yeniden Yazım (Rewriting)	Önceki metnin temel anlatısını koruyarak farklı perspektiften yeniden kurgulanmasıdır.	Tarihsel ve kültürel yeniden yorum üretmek.
Hipermetin İlişkisi (Hypertextuality)	Gérard Genette'e göre bir metnin (hypertext) başka bir metinden (hypotext) türemesidir.	Metinler arası dönüşüm ve türetme ilişkilerini incelemek.
Kolaj / Montaj	Farklı metin parçalarının bir araya getirilmesiyle yeni bir metin oluşturulmasıdır.	Çok katmanlı anlam üretimi ve parçalı anlatı kurmak.

1.3. Metinlerarasılıktan müziklerarasılığa

Müziklerarasılık (intermusicality), bir müzik eserinin başka müzik eserleriyle ya da farklı müzik gelenekleriyle anlam, biçim, üslup, teknik ve referans düzeylerinde kurduğu çok katmanlı ilişkiler ağını ifade eder. Bu kavram, metinlerarasılık (intertextuality) kuramının müzik alanına uyarlanmış bir uzantısı olarak değerlendirilebilir ve temelde bir müzik yapıtının başka bir müzik yapıtına açık ya da örtük göndermelerde bulunması, ondan alıntı yapması veya estetik kodlarını dönüştürerek yeniden yorumlaması gibi süreçleri kapsar.). Gérard Genette'nin (1982) transtextuality sınıflandırması ile Julia Kristeva'nın (1980) metinlerarasılık kuramından hareketle müziklerarasılık; alıntı (quotation), gönderme (allusion), pastiş (pastiche), parodi (parody) ve stil taklidi/üslup aktarımı (stylistic imitation) gibi alt kategoriler çerçevesinde ele alınır. Müziklerarasılık, bu bağlamda yalnızca müzikal malzemenin teknik düzeyde yeniden kullanımı olarak değil, bestecinin başka bir müziğe referans vererek kültürel ya da tarihsel bağlar kurduğu, dinleyici belleğinde çağrışımlar yarattığı ve estetik ya da ideolojik anlamlar ürettiği bir strateji olarak değerlendirilmelidir. Dolayısıyla müziklerarasılık, edebiyat eleştirisi, kültürel bellek çalışmaları, kimlik temsilleri ve politik söylem analizleriyle doğrudan ilişkili, disiplinlerarası bir okuma alanı sunar. "Müziklerarasılık, yalnızca biçimsel ya da teknik bir aktarım alanı değil; aynı zamanda tarihsel, kültürel, sosyolojik ve ideolojik anlam üretim süreçlerini de içeren kapsamlı bir analiz yaklaşımıdır. Bu yönüyle kavram, müzik, müzikoloji, etnomüzikoloji ve kültürel çalışmalar disiplinlerinin kesişiminde konumlanır" (Çiçek Tuğher, 2026, s. 19).

Müzikte alıntılanan notasyon, edebi metinlerde olduğu gibi tırnak işaretleriyle açıkça işaretlenemediği için, müziklerarasılığın saptanabilmesi ancak sistematik ve ayrıntılı bir partiyon incelemesiyle mümkün hale gelir. Bu sayede, bir müzik yapıtının başka bir yapıtla kurduğu doğrudan ya da dolaylı ilişkiler somut veriler üzerinden görünür kılınabilir. Müzik tarihi bağlamında bakıldığında, bestecilerin önceki dönemlere ait eserleri model alma, yeniden yorumlama ya da belirli tematik ve biçimsel öğeleri farklı bağlamlarda yeniden üretme stratejilerine sıklıkla başvurdıkları görülür. Bu tür yaklaşımlar, yalnızca estetik tercihler olarak değil; aynı zamanda bestecinin kendi tarihsel, kültürel ve ideolojik bağlamı içinde geçmişle kurduğu bilinçli bir diyalog biçimi olarak değerlendirilmelidir.

Johann Sebastian Bach ve François Couperin'in Antonio Vivaldi'nin eserlerinden esinlenerek, hatta doğrudan kopyalayarak yeni eserler üretmeleri; Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven'ın başka bestecilerin müzikleri üzerine varyasyonlar yazmaları; Luciano Berio'nun farklı bestecilerden çok sayıda alıntı içeren ve bu alıntıları özgün bir biçimde yeniden kurgulayarak yarattığı *Sinfonia* adlı yapıtı, müziklerarasılığın tarihsel sürekliliğini gösteren çarpıcı örneklerdir. Kısaca ifade etmek gerekirse, müziklerarasılık bir müzik eserinin başka müzik eserleriyle kurduğu çok boyutlu ilişkiler bütünüdür (Çiçek Tuğır, 2026, s. 21).

Müziksel düzlemde kurulan etkileşimler, yalnızca teknik düzeyde bir esinlenme ya da aktarım süreci olarak değil; aynı zamanda geçmişle kurulan tarihsel ve kültürel bir temsil ve anlam üretim pratiği olarak ele alınmalıdır. Temel Müziklerarası teknik ve yöntemleri aşağıda listelenmiştir.

Tablo 2

Müziklerarasılık Teknik ve Yöntemleri

Teknik / Yöntem	Tanım
Alıntı (Quotation)	Önceki bir eserden bir pasajın doğrudan ve açık biçimde kullanılması
Öykünme / Taklit (Imitation)	Başka bir eserin ya da üslubun bilinçli biçimde benzetilmesi
Anıştırma (Allusion)	Açık alıntı olmadan, dinleyicinin belleğine seslenen örtük gönderme
Parafraz / Yeniden Yazım (Paraphrase)	Var olan bir temanın serbestçe dönüştürülerek kullanılması
Üslup Aktarımı (Stylistic Transfer)	Belirli bir besteciye, döneme ya da kültüre ait üslubun aktarımı
Kolaj (Collage)	Farklı müziksel malzemelerin yan yana getirilmesi
Pastiş (Pastiche)	Eleştirel olmayan, saygı duruşu niteliğinde üslup birleşimi
Dönüştürme (Transformation)	Önceki müziksel malzemesinin yapısal olarak değiştirilmesi
Parodi	Önceki müziğin ironik ya da eleştirel yeniden kullanımı
Müzikal Topoi(s)	Kültürel-müzikal klişelerin çağrışımsal kullanımı

2. Bulgular

2.1. 18. yüzyıl Avrupa müziğinde Türk etkisi

Whaples (1958), alla turca stilinin Avrupa dönem müziğini nasıl etkilediğini şu sözlerle vurgular:

Batılılaşmış bir biçimde de olsa, alla turca müziği o yüzyıl boyunca ve sonrasında opera ve enstrümantal müzik üzerinde son derece güçlü bir etki bırakmıştır. Galliard'ın erken dönem Türk operası örneğinin ardından Niccolò Jommelli'nin *La schiava liberata* (1768), Antonio Salieri'nin *Tarare* (1783) ve André Grétry'nin *La caravane du Caire* (1783) gibi bir Türk sarayından kurtuluşu konu alan pek çok opera bestelenmiş; bu eserler toplamda 500'ün üzerinde sahnelenme sayısına ulaşmıştır (s. 3).

Bu gözlem, yalnızca bir müzikal moda eğilimini değil, aynı zamanda Osmanlı'nın Batı kültüründe oynadığı sembolik rolü gösterir. Türk üslubu, Avrupalı besteciler için hem egzotik bir cazibe hem de dramatik bir öteki inşasının malzemesi hâline gelmiştir. Meyer (1974) dönemin Viyana sanat ve eğlence hayatındaki Türk etkisini şöyle aktarır:

Akşam eğlencesi için, Türk temalı son oyunu veya operayı izlemek üzere tiyatroya gidilebilir veya süslü bir Türk kostümü giyilerek maskeli bir baloya gidilebilir. Evde, Türk tütünü içip, Türk şekerlemeleri yiyerek ve her zaman popüler olan bir Türk hikayesi okuyarak Türk cübbesi içinde rahatlayabilirsiniz. Yazarlar sıklıkla Doğu konularına yönelirdi (s. 473).

Bu pasaj, *Turquerie* modasının yalnızca müzikte değil, gündelik yaşamda da yaygınlaştığını; Osmanlı'ya dair imgelerin tiyatro, edebiyat, moda ve tüketim alışkanlıklarına sızdığını ortaya koymaktadır. Korneval (2002), Gluck'un *La rencontre imprévue* (*Beklenmeyen Karşılaşma*, 1763) operasıyla birlikte Türk üslubuna dair müzikal benzetmelerin Viyana'da belirginleştiğini belirtir (s. 197-232). Benzer biçimde Yap (2019), John Ernest Galliard'ın *Mutlu Tutsak* (1741) adlı eserinde Türk mehter müziğiyle Batı üslubunun kaynaştırdığını, bu tür örneklerin Viyana'da Türk operalarının gelişimine ivme kazandırdığını ifade eder. Ona göre, çok sayıda üflemeli ve vurmali çalgı içeren mehter müziği, Avrupalılara ilk kez Yeniçeri marşları aracılığıyla tanıtılmıştır. Bu nedenle, Avrupa bestecileri, kendi orkestralarında davul, ziller, üçgen gibi enstrümanları kullanarak Türk üslubunu yeniden üretmişlerdir. Yap ayrıca, 18. yüzyılda bu etkilerin "kendini beğenmiş ve saf bir çılgınlık" (s. 178) hâlinde görüldüğünü; ancak bu etkinin yalnızca yüzeysel bir moda olmadığını, 19. yüzyıla ve hatta Mahler gibi geç romantik bestecilere kadar uzandığını ifade eder. Üngör (1966) de Beethoven'ın tasarladığı fakat tamamlayamadığı 10. Senfoni için "Türk temelleri ve usulleri kullanılacaktır" notunu düşmüş olmasını, bu etkinin ne derece derinleştiğini kanıtlayan bir ayrıntı olarak aktarır. Beethoven'ın *Die Ruinen von Athen* ya da 9. Senfonisi'nin final bölümünde görülen janissary etkisi, yalnızca dramatik bir öğe değil, dönemin kültürel hafızasında Türk imgesinin işitsel temsilinin bir göstergesidir. Head (2000) ise Türk müziğinin Batı için "*hayali öneriler içerisinde yer aldığını*" belirtir ve bu nedenle "iki dinleyicinin, Türk müziğinin nerede başlayıp nerede sona erdiği hususunda ortak bir kaniya varmaları beklenemez" (s. 65). Burada altı çizilen nokta, Türk müziğinin Batı müzik kültüründe bir temsil ve algı meselesi olduğudur. Başka bir deyişle, bu müziksel yapılar, OsmanlıTürk müziğinin doğrudan alıntısı değil; Batı'nın egzotizm ve ötekileştirme süreçleriyle yeniden kurguladığı sembolik kodlardır. Korevaar (2006) bu bağlamda I. Viyana Klasikleri'ndeki Türk unsurlarını "yabancıliğin ithal edilişi, egzotizmin asimile edilişi" olarak yorumlar. Ona göre Gluck'tan Beethoven'a uzanan çizgide, Türki olarak anılan eserlerdeki ortak etki, Batı müzik diline uyarlanmış bir "benzeşen yabancılık"tır. Bu kavramsallaştırma, Türk üslubunun Batı'da yalnızca estetik bir moda değil, kimlik inşasına hizmet eden bir temsil biçimi olduğunu açıkça ortaya koyar. Sonuç olarak, I. Viyana Ekolü bestecilerinin eserlerindeki Türk etkisi, yalnızca stilistik bir alıntı değil; Aydınlanma'nın oryantalist tahayyülleri, Osmanlı'nın Avrupa'daki kültürel temsili ve Batı kimliğinin öteki üzerinden inşasıyla yakından ilişkilidir. Bu nedenle, aşağıda ayrıntılı olarak incelenecek eserler hem müziksel topos düzeyinde hem de kültürel söylemsel boyutta Türk etkisinin çok yönlü bir ifadesi olarak değerlendirilecektir.

2.2. Batı müziğinde mehteran etkisi

Mehter müziğinin bilinirliği Avrupa'da özellikle Avusturya üzerinden yayılır. Bunun başlıca iki nedeni: Osmanlı-Avusturya savaşları ve Osmanlıların Avusturya ile kurdukları diplomatik ilişkilerdir. Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa ile olan temasları 16. yüzyıl itibari ile hem diplomatik hem siyasi hem de askeri düzeyde artmıştır. Padişahların ya da savaşı kumanda eden paşaların beraberlerinde mehter götürmeleri gerekmektedir. Mehter hem düşmana korku salmak hem de hücum sırasında askerleri yüreklendirmek amacıyla kullanılıyordu. Yine başka bir zorunluluk da savaş alanını en son Mehteran'ın terk etmesiydi. Bu durum yenilgi yaşansa dahi değişmiyordu. Viyanalıların da mehter çalgılarıyla bu şekilde tanıştığını biliyoruz:

İkinci Viyana Kuşatmasının devam ettiği bir sırada Osmanlı birlikleri bozguna uğrayıp geri çekilirken mehter yine en sona kalmış ve mehteranı koruyacak askeri kuvvet bulunmadığından tüm takım Avusturyalıların eline düşmüştü. Böylelikle Serdar-ı Ekrem Mehterhanesi olarak adlandırılan bu mehter ekibinin üyeleri ve çalgıları Viyana'ya getirildi. Hatta bu enstrümanların bir kısmı sonradan zafer nişanesi olarak çeşitli müzelerde sergilendi. Türk tutsakları bu çalgıların nasıl çalındığını Viyanalılara gösterdi (Kaya, 2011, s. 48).

Savaş meydanları dışında, diplomatik ilişkilerin artmasıyla birlikte Avrupa devletleri, Türk askeri müziği ve askeri bandosu olan Mehter Müziği ve Mehter Takımıyla tanışır. Mehter müziğini Avrupa iki alanda sıklıkla deneyimler ilki diplomatik ilişkilerdir. İstanbul'da ve Batı başkentlerinde yapılan elçi devir teslim törenlerinde ve önemli antlaşmaların imzalanması sırasında devleti temsilen mehter takımları kullanılmaktadır. İkincisi ise savaş meydanlarında mehter müziği Türk askerine güç vermek,

düşman askerine korku salmak gibi amaçlar için kullanılırken aynı zamanda düşen kaleleri, beylikleri bildirmek/duyurmak amaçlı da kullanılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun ordusu içinde önemli bir yere sahip olan Yeniçeriler, sadece askeri güçleriyle değil, aynı zamanda müzikleriyle de tanınırlardı. Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri gücünün bir sembolü olan Yeniçerilerin marşları ve ritmik müziği, dönem Avrupa'sında müzikal bir fenomen haline gelmiştir. Kaya (2011), mehter müziğinin Avrupa devletlerindeki yayılımını ve etkisini şöyle anlatır:

1665'te elçilik görevi ile bu ülkeye gönderilen Kara Mehmet Paşa, beraberinde getirdiği mehter takımına şehir içinde gösteriler düzenletmişti. Avusturya'daki mehter dinletileri bununla da sınırlı kalmamıştı. Karlofça Anlaşması'ndan hemen sonra diplomatik ilişkileri başlatmak amacıyla Viyana'ya gönderilen İbrahim Paşa da benzer bir gösteri düzenletmişti. 1718'deki Pasarofça Anlaşması'nın hemen ardından giden elçimiz Silahdar İbrahim Paşa tarafından da benzer dinletiler devam ettirildi. 18. yüzyıl başlarında Lehistan kralı 2. Augustus, mehter müziğinden çok etkilendi ve dönemin padişahından kendisi için bir mehter takımını Polonya'ya göndermesini rica etti. Leh kralının bu ricası kırılmayarak 12-15 müzisyenli bir ekip Polonya'ya gönderildi. Ancak istek bununla da sınırlı kalmadı. Benzer bir talep Rus çariçesi Anna'dan geldi. Çariçe Anna, İstanbul'da Lale devrinin yaşandığı bir sırada, 1725 yılında İstanbul'a bir adamını göndererek mehter takımı edindi. 1741'de Avusturya Habsburgları'nın başkenti Viyana'da da daimî bir mehter takımı bulunuyordu. Bu devleti, hemen kuzeyde bulunan Prusya takip etti. Artık Avrupa'da mehter takımının bulunmadığı bir saray neredeyse yok gibiydi (s. 48).

Mehter çalgıları arasında vurmalarının -özellikle davulun- Avrupalıları çok etkilediği bilinir. Sonuç olarak birçok farklı Avrupa ülkesinde 'Turkish Trommel', 'Tambour des Turcs', 'Grosse Caisse' gibi farklı isimlerle davul orkestralara dahil edilir. Sonuç olarak mehteran etkisi savaş karargahlarını ve sarayları aşarak başta Avusturya olmak üzere birçok farklı ulustan besteciye ilham olur. Bu etki 19. Yüzyıl bestelerinde açıkça görülür. Schmitt-Jones (2013) Mehter takımında kullanılan çevgenin, Avrupa'da "Jingling Jonny" adıyla -özellikle 19. yüzyılda- çok iyi bilindiğinden ve tek başına bu enstrümanın Yeniçeri müziğini temsil etmeye yeter bir güç olduğundan bahseder:

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. Fakat bu çalgıya 19. yüzyıldan önceki ikonografi ve kaynaklarda rastlanmamaktadır. Çevgen yüksek sesli bir enstrüman olmamasına rağmen daha çok törenlerde kullanılmaktaydı. Özellikle güçlü ses rengi ve yüksek ses aralığına sahip üflemeliler ve yüksek sesli vurmalarıyla dolu olan bir mehter orkestrasyonuna bakış, onun asli savaş alanı fonksiyonunu açıkça ortaya koymaktadır: çok çok yüksek sesli, gürültülü olmak (ss. 199-200).

Ayrıca Mozart ve Haydn'ın müziğindeki Türk etkisini çalışan Crystal Chu-Sharp (t.y.) 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında Viyana'daki piyanolarda bulunan bir pedalda, ses tahtasının alt tarafına vuran bir davul çubuğu, bir zil ve akorlu zillerle, o zamanlar moda olan 'Türk' efektlerini taklit ederek perküsyif etkiyi abartmak için icra edildiğini söyler. Etem Üngör (1966) 'Türk Marşları' isimli kitabında mehter müziğinin kendisi gibi teşkilatının da Viyana ve Avrupa üzerindeki etkilerinden şöyle bahseder:

Mehter musikisi gibi mehter teşkilatı da batıyı etkileyerek birçok Avrupa memleketlerinde Türk askeri muzikası taklidi modası çıkmıştır. Böylece, Avusturyalılar 1665 yılından sonra, prusyalılar 1701-1713 yıllarında, Ruslar 1725-1727 yıllarında, Almanlar 1750 yılında, Fransızlar 1770-1772 yıllarında birer mehter teşkilatlı muzika kurmuşlardır. Macaristan'ın 200 yıl Türk hakimiyeti altında kalması, Mehter musikisinin oralarda tesirler bıraktığı Macar ve Romen müzikograflarının yazılarından anlaşılmaktadır (s. 17).

Batıda mehter repertuarı eserlerine ulaşarak icra eden ve ettiren müzisyenlere de rastlanır:

Gluck (1714-1787) dahi mehter musikisi etkisi altında kalarak Viyana saray orkestrasını yönettiği yıllar (1754-1764) da Mehter musikisi eserleri icra ettirmiştir. Evliya Çelebi (1611-1683), Türk idaresindeki Budapeşte'nin mehterhanesine dair olan görüşlerini şöyle kaydeder: "Her gece baadelişa bu Budin sarayı kurbündeki mehterhane kulesinde dokuz kat mehterhane-i Osmani çalınır, her gece iki bin adet neferat tabe sabah paspanlık ederler" [Her gece yatsı namazından sonra bu Budin sarayı yakınındaki mehterhane kulesinde dokuz kat Osmanlı mehteri çalınır, her gece iki bin asker sabaha kadar nöbet tutardı] (s. 10).

Mehter, Batı için neredeyse Osmanlı dönemi Türk müziği tanımını içerir. Eric Rice (1999) mehter müziğinin Batı Avrupa müziği üzerindeki etkilerini incelediği çalışmasında, bu etkileri dokuz maddede sınıflandırır:

- 1- Melodi çalınır ve tek bir ses söyler.
- 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 yapıyormuş gibi gelir.
- 6- Ölçüler çift ya da aksanlı (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 (1999) 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. (ss. 41-88). Daniel Heartz (1995) 'Viyana Türk Renkleri'ne kanıt olarak sürekli onaltılıklar, sıçrayan sekizlik nota figürleri, minör makam ve belirli kadans kalıplarına değinir (s. 628).

Yüzyılın sonuna gelindiğinde Avrupa'da mehteranın müzikal topoi¹'si oluşmuştu. Müzikal toposlar otantisitenin temsili değil, temsil ettiğinin oluşan algısının örneklerine dönüşür. Müzikal temsiller gerçekte müziğin ne kadar mehter müziğine yakın olduğundan ya da benzediğinden ziyade, onun temsili ne kadar benzer olduğudur. Yukarıda belirtildiği üzere mehter/yeniçeri müziği hakkındaki ortak kanılar tek sesli monofonik yapı, hızlı süslü motifler, aksanlı ritmik yapı, sıklıkla kullanılan onaltılıklar ve atlayan sekizlik notalar, üflemeli ve vurmali çalgıların yoğunluğu, 10. sese kadar çıkan sıçrayışlar ve unison seslerin sıklıkla kullanılmasıdır. Porter (1966), Meyer (1974), Heartz (1995), Rice (1999) gibi müzikbilimcilerin aynı olguları 'Türk' olarak değerlendirmesi tam da bundandır. Mirriam Whaples 1600-1800 yılları arasında yazılmış 100 eseri inceler ve şu sonuca ulaşır: "Türk müziği olarak adlandırılan şey, temelde Türk müziğinin Avrupa taklididir: İçinde Türk olan hiçbir şey yoktur" (Whaples, 1958, s. 169). Bu da eserler üzerindeki temsili algı teorisinin güçlü bir görüsüdür. Yeniçeri müziğinin Avrupayı nasıl etkilediğini Joo Yap (2019), şöyle aktarır:

Yeniçeriler, Sultan'ın seçkin ve sadık korumalarıydı. Terim aynı zamanda yüksek eğitilmiş piyade üyelerini de ifade edebilir. Yeniçeri mehter takımının son derece yüksek piriç sesi ve vurmali ritimleri Avrupalı askerleri terörize etti. Yeniçeri müziği o kadar moda oldu ki Avrupa orduları genellikle müzisyenleri Türk kıyafetleri içinde mehter müziği çalmaya davet etti (s. 178).

Mehter müziğinin Avrupa'daki etkisi yalnızca 18. yüzyılın moda eğilimleriyle sınırlı kalmamış, doğrudan askeri ve orkestral kurumların yapısını dönüştürmüştür. Avusturya, Prusya ve Fransa'da kurulan Janitscharenmusik birlikleri, mehterin vurmali ve üflemeli yoğunluğunu Avrupa bandolarına taşımış; modern askeri bandoların çekirdeğini oluşturmuştur. Bu süreçte büyük davul (*grosse caisse*), zil (*cymbals*) ve üçgen (*triangle*) senfonik orkestraların kalıcı üyeleri hâline gelmiş; mehterin organolojik mirası Batı müzik tarihinde süreklilik kazanmıştır. Ayrıca Romantik dönemde Weber, Rossini ve Bizet gibi bestecilerin eserlerinde Türk ve genel olarak Doğu temsilleri, egzotik motiflerin ulusal kimlik ve dramatik işlevlerle birleştiği yeni bir boyuta ulaşmıştır. Bu bağlamda mehter müziği, Batı için neredeyse Osmanlı müziğinin tümünü temsil eden bir simge hâline gelmiş; ancak bu temsil, gerçeğin birebir aktarımı değil, Batı'nın kendi ideolojik ve estetik çerçevesinde yeniden kurguladığı bir işitsel öteki olarak varlık göstermiştir.

¹ Müzikal topoi ya da topos: edebi veya sanatsal eserlerdeki geleneksel motifler veya temalardır. Topos ve çoğulu topoi kavramı, Almanca müzikoloji yazınında doğrudan klasik filoloji ve estetik geleneğinden aktarılmıştır. Özellikle Carl Dahlhaus ve Kofi Agawu'nun izinden giden çalışmalarda musikalischer Topos ifadesi sıkça kullanılmakta, örneğin *Jagd-Topos* (av topusu) ya da *Pastoral-Topos* gibi doğrudan tematik isimlendirmeler yaygın biçimde yer almaktadır. İngilizce literatürde Leonard Ratner'in *The Topical Vocabulary of Eighteenth-Century Music* (1980) adlı çalışmasıyla kavram sistematikleşmiş, musical topics terimi altında benzer bir kullanım alanı bulmuştur. Bu çerçevede, Türkçe literatüre katkı sağlamak amacıyla topos/topoi kavramı için müzikal temsil, müzikal kalıp ve müzikal yerleşke karşılıkları önerilmekte; böylece hem kavramın tarihsel kökeni korunmakta hem de müzikolojideki çağdaş tartışmalara uygun bir terminolojik çerçeve sunulmaktadır.

3.3. Haydn'ın müziğinde Türk etkisi

Franz Joseph Haydn, 18. yüzyıl Klasik Dönem'inin en etkili bestecilerinden biri olarak hem senfoni hem de oda müziği repertuvarının biçimsel temellerini atan figürdür. 1732'de Avusturya'nın Rohrau kentinde doğan Haydn, çocuk yaşta Viyana'daki Aziz Stephan Katedrali korosunda eğitim gördü. 1761'den itibaren Esterházy ailesinin saray müzisyeni olarak görev yaptı; bu dönem, üretkenliğinin ve biçimsel yeniliklerinin olgunlaştığı süreçtir.

Haydn'ın yaşamı, Osmanlı-Avusturya ilişkilerinin askeri ve kültürel yoğunluğunun damga vurduğu bir döneme denk gelir. 18. yüzyıl boyunca Osmanlı İmparatorluğu ile Habsburg toprakları arasındaki temas, yalnızca diplomatik ve askeri alanlarda değil, kültürel üretimde de belirgin izler bırakmıştır. Viyana'daki alla turca modası, özellikle 1760'lardan itibaren müzikte 'Türk müziği' temsillerinin yaygınlaşmasına yol açmıştır. Haydn, bu estetik akımdan doğrudan etkilenmiş ve bazı eserlerinde mehter müziğini çağrıştıran ritmik vurgular, vurmali çalgı kullanımı ve modal benzetmeler aracılığıyla 'Türk üslubu'na göndermeler yapmıştır. Özellikle *L'incontro improvviso* (1775) gibi sahne eserlerinde, Osmanlı sarayına ve Doğu imgesine yönelik Avrupalı bakış açısı müzik yoluyla kurgulanır. Bu yaklaşım, çalışmanızda ele aldığınız müziklerarasılık bağlamında, Batı sanat müziğinin kendi repertuvarına ötekinin müziksel kodlarını eklemleyerek yeni anlam katmanları yaratmasının tipik bir örneğidir. Dolayısıyla Haydn'ın eserlerindeki Türk etkisi hem dönemin kültürel modasına katılımın hem de farklı müzik geleneklerinin biçimsel ve üslupsal dönüşüm aracılığıyla birleştirilmesinin göstergesidir. Bu durum, müziklerarasılık kavramının tarihsel örneklerinden biri olarak çalışmanın teorik çerçevesine doğrudan entegre edilebilir.

"Kendisinin bir 'Türk' operası olan *L'incontro Improvisso* (1775) yazdığı zamanlarda, Haydn, her biri 'Türk' tarzıyla paralellik gösteren belirgin özelliklere sahip üç piyano sonatı besteledi. A major (Hob XVI/30). B minor (Hob. XVI/32) ve E major (Hob.XVI/31)". Korneval (2002), Haydn'ın müziğindeki 'Türk' unsurları kullanımını 'yabancılaşma ithal etmek olarak tanımlar. Yine *'Askeri'* adıyla bilinen *100. Senfonisi*'de Turquerie etkisi altında yazılan eserlerinden birisi olarak anılır.

2.4. Haydn hob. XVI/31 mi majör piyano sonatı ve 'müzikal topoi(s)'

Joseph Haydn'ın Türk tarzıyla paralellik gösterdiği düşünülen belirgin özelliklere sahip olduğu iddia edilen üç piyano sonatı: La Majör (Hob. XVI/30), Si Minör (Hob. XVI/32) ve Mi Majör (Hob. XVI/31) eserlerindeki Türk etkileri, Korneval'ın (2002) benzeşen yabancılaşma tanımlamasıyla örtüşür. Yazar, bu müzikal unsurların Avrupa müziğine dışarıdan bir renk ve farklılık katma amacını vurgular. 'Hob. XVI/31' künyeli Mi Majör Piyano Sonatını ayrıntılı olarak ele almadan önce Haydn'ın yukarıda bahsi geçen üç piyano sonatlarındaki Türk etkileri şu müzikal özelliklerde kendini gösterir:

- Güçlü ve Aksanlı/Vurgulu Ritimler: Osmanlı mehter müziğinin karakteristik özelliklerinden biri olan güçlü ve vurgulu ritimler, Haydn'ın bu sonatlarının bazı bölümlerinde belirginleşir. Özellikle hızlı tempolu bölümlerde, düzenli ve vurgulu vuruşlar, mehter müziğinin davul ve zillerinin etkisini anımsatabilir.
- Senkoplar ve Beklenmedik Aksanlar: Mehter müziğindeki ritmik çeşitlilik ve beklenmedik aksanlar (Beklenmedik aksanlı notalarla oluşan senkoplu yapılar), Haydn'ın bu eserlerinde senkoplar ve düzenli olmayan vurgular aracılığıyla yansıtılabilir. Bu, müziğe alışılmadık ve 'yabancı' bir tat katar.
- Sınırlı Melodik Aralık ve Tekrarlar: Bazı görüşlere göre, bu sonatlardaki melodik yapı, geleneksel Avrupa müziğine kıyasla daha sınırlı bir aralığa sahip olabilir ve tekrarlara daha sık başvurulabilir. Bu özellik, bazı Doğu müziği türlerinin melodik yapısıyla paralellik gösterir. Ancak bu nokta, diğer Haydn sonatlarıyla karşılaştırıldığında daha da netlik kazanır.
- Majör ve Minör Arasında Ani Geçişler: Osmanlı müziğinde sıkça rastlanmayan ancak Avrupa'nın Türk müziği algısında yerleşmiş olabilecek ani majör-minör geçişleri, bu sonatlarda dramatik bir etki yaratmak için kullanılmıştır.
- Yapı ve Form: Rondo Formunda Kullanım: Özellikle son bölümlerde rondo formunun kullanılması ve bu bölümlerde 'Türki' etkilerinin yoğunlaşması dikkat çekicidir. Rondonun tekrarlayan ana teması ve araya giren farklı bölümleri, mehter müziğinin belirli ritmik kalıplarının tekrarı ve farklı enstrümanların veya bölümlerin ön plana çıkmasıyla ilişkilendirilir.

2.5. Mi majör piyano sonatı ve müziklerarasılık

Haydn'ın Mi Majör Piyano Sonatı (Hob. XVI/31), dönemin alla turca üslubuna özgü müzikal topoi'leri yalnızca renk unsuru olarak değil, aynı zamanda yapısal belirteçler olarak içselleştiren özgün bir örnek niteliğindedir. Özellikle eserin final bölümü (Presto), marş-toposu, ostinato bas kalıpları, ani aksanlar ve mediant-minör kadans sapmalarıyla dönemin Avrupalı dinleyicisi için Türk çağrışımları üreten kodlarla örülüdür. Bu yönüyle eser, doğrudan Osmanlı müziğinin aktarımı olmaktan ziyade, Avrupa'daki Türk müziği imajını (Turquerie stereotiplerini) temsil eden üslupsal göndermelerden oluşur.

Form ve Tonal Plan:

- I. Bölüm (Allegro): Marş benzeri ikili zaman duygusu ve güçlü aksanlarla açılır. Geçiş bölümündeki sekanslar ve senkoplar, mehter ritmik çeşitliliğini çağrıştırırken aynı zamanda yabancılik hissini formun dramatik işlevine bağlar. Yan temadaki portato işaretleri ve süslemeler ise nefesli çalgı taklidine işaret eder.
- II. Bölüm (Allegretto): Neo-Barok kantilena karakteriyle Türk unsurların geri plana çekildiği, normatif Avrupa stiline baskın olduğu bir kontrast yaratır. Burada egzotik gönderme, yalnızca belirli süsleme anlarında hissedilir.
- III. Bölüm (Presto): Rondo yapısı içinde tekrarlayan marş ritimleri, ostinato bas kalıpları ve oktav güçlendirmeleri, finali askeri bir yürüyüş atmosferine dönüştürür. Özellikle mediant-minör kadans ve kaçış-tonu figürleri, tonal beklentiyi bozarak dinleyicide farklılık ve yabancılik duygusu uyandırır.

Yine son bölümdeki hızlı ve enerjik pasajlar, belirgin ritmik vurgular ve tekrarlayan motifler Türk tarzıyla ilişkilendirilir. Bu bölümdeki, ritmik örüntüler, melodik süslemeler, nefesli ve vurmali çalgıların taklitleri ve coşkulu hava dönem 'Alla Turca' anlayışıyla özdeşleşir. Bu bölümünde kullanılan topoi, dönemin alla turca anlayışına uygun bir müzikal sözlük oluşturur:

- Marş-toposu: İkili ölçü, düzenli vuruşlar ve güçlü aksanlarla kurulur.
- Mehterik tını-toposu: Ostinato eşlik, bas oktav güdümü ve non-legato dokunuşlarla vurmali etki yaratılır.
- Zurna taklidi: Apojiyatürler, kısa trill'ler ve portato işaretleriyle nefesli karakter çağrıştırılır.
- Harmonik sapma-toposu: Mediant-minör kadanslar ve kaçış-tonu figürleri, klasik tonal düzenin dışına taşarak egzotik bir farklılık izi bırakır.

Bu topoi'lerin yerleştirilme biçimi, yalnızca yüzeysel bir egzotizm değil, aynı zamanda formun dönemeçlerini vurgulayan yapısal işaretleyiciler işlevi üstlenir. İlk bölümdeki kontrast temalar ve dokular, daha enerjik veya süslemeli pasajlarda potansiyel olarak egzotik unsurlar içerdiği düşünülebilir; ikinci bölüm olan Allegretto ise neo-Barok karakterdedir fakat araştırmamızın kaynağını oluşturan son bölüm olan 'Presto', dönem 'Alla Turca' anlayışının klasik bir stereotipidir:

Bu tip özelliklerin en sistematik kullanımı, E-major sanatın en son bölümünde bulunabilir. Giriş notalarındaki (uzun, uzun kısa, kısa, uzun) kısa trillerle birlikte notalarca oluşturulan basit bir ritmik örnek, zamanın Avrupalı Müziğinde bilinen bir Türk Mehter-ostinatosunun standart basitliğiyle uyumludur. Buna ek olarak, bu E-major tema ve çeşitlemelerin yer aldığı iki parçalı temanın ilk müziği, daha normal dominant sesin yerine, "Türk" mediant minor, G sharp ile sona ermektedir. 17.ölçü çift forte, ortak bir "Türk" kaçış-tonu figürü göstermektedir ve 49.ölçü çift forte ise, harika bas oktavlarla dolu başka, daha hızlı bir ritmik ostinato versiyonu ortaya koymaktadır. (Bakınız Örnek 1)-ki bu, diğer belirlenmiş "Türkçe" parçalar arasında, Mozart'ın Gluck çeşitlemelerinde gözlemlenebilen bir örnektir. Bu figürasyon bölümün son sekiz ölçüsünde geriye döner. Aslında, bu final, operada Türk öğelerinin korunduğu, hızlı tempolu bir komedi oyunundaki bir Türk marşı olarak tanımlanabilir (Korevaar, 2006, ss. 159-160).

Şekil 2

Nota Örneği. Haydn, E-major Sonat, Hob. XVI/31:III



Kaynak: (Korevaar, 2006, s. 160).

Korevaar'ın (2006) Beethoven'ın kimi eserlerindeki Türk etkisinden bahsederken kullandığı 'Yabancılığı İthal Etmek' tanımı, Haydn'ın bu eserleri için de kullanılabilir. Haydn, 'Türk' unsurlarını sadece taklit etmekten ziyade, Avrupa müziğine yeni bir renk ve egzotik bir hava katma amacı taşıdığını vurgular. Bu 'yabancı' unsurlar, dinleyiciye farklı bir kültürü ve onun müzikal özelliklerini hatırlatarak, müziğin ifade ve temsil gücünü gösterir. Haydn, bu 'Türk' etkilerini kendi müzikal dili içinde eriterek özgün bir sençalışma yaratmıştır. Dönemin Avrupa'sındaki Türk müziği algısı genellikle yüzeysel ve stereotiplere dayanmaktadır. Bu nedenle, Haydn'ın kullandığı bu unsurlar, gerçek Osmanlı müziğinden ziyade, Avrupa'da yaygın olan Türk müziği imajını yansıtmaktadır. Bu durum bize temsili gerçeklik kavramını hatırlatır: Temsilci gerçekçiler, 'gerçek benzerlik' kavramının mantık açısından tutarsız bir sezgisel kavram olduğunu savunabilmektedirler; çünkü benzerliğin her zaman bir şeyin ele alınma biçimine bağlı olduğunu dolayısıyla ele alınma biçiminin gerçeği algılama şeklimizi belirlediğini belirtirler (Schacter vd., 2011). Tam da temsili gerçeklik algısında olduğu gibi, Haydn'da Mi majör piyano sonatında 'Müzikal Türk Topoi'lerinden faydalanır. Burada önemli olan bu müzikal olguların gerçekten Türk müziğini yansıtıp yansıtmadığından ziyade, o dönem içinde 'Türk' olarak algılanan 'topoi'lere dönüşmüş olmalarıdır.

Müzikte metinlerarasılık, bestecilerin var olan müzikle nasıl etkileşim kurduğuna dair bir yelpaze sunar. Doğrudan alıntı, kasıtlı bir ödünç almayı ima ederken, gönderme daha incelikli bir atıftır. Öte yandan, üslupsal gönderme, belirli bir esere doğrudan atıfta bulunmadan başka bir üslubun genel özelliklerini yansıtmayı içerir ve bunu müzikal toposlarla yapar. Bahsedilen sonatlarda, 18. yüzyılda yaygın olarak alla turca üslubuyla ilişkilendirilen belirli müzikal unsurlardan bahsedilebilir:

- Genellikle marş benzeri bir tempoda, iki zamanlı ölçü.
- Özellikle güçlü vuruşları vurgulayan tekrarlayan ritmik örüntüler.
- Vurmalı çalgı benzeri efektlerin sık kullanımı: Gür, vurgulu pasajlar, hızlı tekrarlanan notalar, basta oktav kullanımı.
- Art arda gelen ve üçlülerden oluşan sekvens benzeri ezgisel yapılar veya basit, diatonik yapılar içeren melodiler.
- Türk nefesli çalgılarının (zurna) icraat pratiğini çağrıştıracak süslemelerin ara sıra kullanımı.

Bu özellikler, araştırma materyalinde açıklanan Mehter müziğinin özellikleriyle örtüşür. Mi majör sonatın 'Türk' etkisinde olduğu düşünülen son bölümünü ele aldığımızda marşı andıran hızlı temposu bassta mehter-ostinato olarak adlandırılan ve kendini tekrar eden basit eşlikli yapısı, bölüm girişindeki yanaşık seslerle sıklıkla yapılan apajatur süslemeler ve portato çalmayı işaret eden dinamik göstergelerinin hepsi dönem 'allaturca stiline' göstergeleri olarak anılmaktadır. Ayrıca 18. yüzyılın son çeyreğinde kullanılan fortepiyanolarda Janitscharenzug (Türk pedalı) mekanizması, ziller veya küçük vurmalı efektler üreterek mehter benzeri tınıları destekliyordu. Haydn'ın bu sonatı da dönemin icra pratikleri düşünüldüğünde, yalnızca bestesel değil, organolojik düzeyde de Türk algısını güçlendirmiştir. Modern piyanoda ise bu etki, kısa ve aksanlı non-legato çalım, güçlü oktav vurguları ve pedal kullanımındaki dikkatle yeniden üretilebilir.

alla turca temasına dayanan üslupsal gönderme, Haydn'ın eserlerine Türk unsurlarını dâhil etmesi için daha pratik ve etkili bir yol olmuştur. Haydn'ın seçilen piyano sonatlarındaki Türk unsurları üslupsal gönderme olarak değerlendirilebilir. Türk müziği örneğinde, Haydn bu tekniği egzotik veya askeri bir hava yaratmak için kullanmıştır ve o dönem için 'Türk' olarak düşünülen 'müzikal topos'larını kullanmıştır. Haydn, alla turca üslubunu çağrıştıran müzikal toposları kullanarak üslupsal gönderme yapması, müziğine yabancılığı ithal etmek konusunda başarılı olmasını sağlar. Bu teknik, Avrupa dinleyicisi için Oryantalın ve mehteranın beklentileri ve anlayışıyla uyumlu, Türk müzikal işaretlerinin hazır bir kelime dağarcığı olan müzikal toposlar sağlamıştır. Bu, Haydn'ın otantik Osmanlı müziği hakkında derin bir anlayışa ihtiyaç duymadan egzotik bir his yaratmasına olanak tanımıştır. Yabancılığı ithal etmek fikri, bu bağlamda üslupsal gönderme kavramıyla mükemmel bir şekilde örtüşmektedir. Haydn, gerçek Türk müziğini değil, daha ziyade büyük ölçüde Mehter algısının özelliklerinden türetilen alla turca temasının üslupsal özelliklerine dayanan Avrupa'nın Türk müziği fikrini Türk müzikal topoilerine başvurarak ithal ediyordu. Türk müzikal unsurlarının kullanımı, stilize edilmiş olsa bile, Haydn'ın dinleyicilerinin zihninde belirli kültürel çağrışımlar uyandırmış olmalıydı. Osmanlı İmparatorluğu'nun hem askeri bir tehdit hem de Avrupalılar için bir hayranlık/merak kaynağı olarak tarihsel bağlamı göz önüne alındığında, Türk üslubu Haydn'ın dinleyicisi için güçlü kültürel çağrışımlar taşımış, müziği Osmanlı İmparatorluğu, askeri gücü ve genel olarak Doğu duygusuyla ilişkilendirmiştir. Bu, Haydn'ın mevcut kültürel anlatılara dokunmasına ve belirli bir ifade edici etki yaratmasına olanak tanımıştır.

Haydn'ın Mi Majör Piyano Sonatı (Hob. XVI/31), müziklerarasılık bağlamında değerlendirildiğinde, dönemin alla turca anlayışına özgü müzikal topoi'leri bilinçli biçimde içselleştirerek Avrupa klasik piyano repertuarına taşıyan bir örnek niteliğindedir. Eserin özellikle final bölümü *Presto*, ritmik ostinato, ani aksanlar, basit fakat vurgulu ritmik kalıplar, mediant-minör kadans kullanımı ve Türk kaçış-tonu figürleri ile Osmanlı mehter müziğinin Avrupalı algısına dayalı stilize unsurları yeniden üretir. Bu unsurlar, doğrudan Osmanlı repertuarından alınmış olmaktan ziyade, Mozart, Gluck gibi bestecilerin Türk karakterli bölümlerinde yerleşmiş klişelerin Haydn tarafından piyanoya uyarlanmış biçimleridir. Dolayısıyla sonat hem kendi döneminin Turquerie estetiğiyle hem de bu estetiği taşıyan diğer eserlerle stilistik göndermeler yoluyla metinlerarası bir ilişki kurar. Böylece Haydn, piyano repertuarında egzotik renk yaratma amacıyla Türk üslubunu temsil eden kalıpları, ritmik ve armonik dönüşümlerle yeniden yorumlayarak, hem türler arası (orkestra-piyano) hem de besteciler arası (Gluck, Mozart vb.) bir müziklerarasılık ağına eklemlenmiş olur. Haydn'ın Mi Majör Piyano Sonatı'nın (Hob. XVI/31) final bölümündeki alla turca üslubu, sadece ritmik ostinato ve oktavlarla değil, aynı zamanda dönemin fortepiyanolarında bulunan 'Janissary stop' (Türk pedalı) mekanizmasının sağladığı vurmalı efektlerle de desteklenmiştir. Böylece mehter benzeri tınılar hem bestesel bir tercih hem de icra pratiği düzeyinde mümkün olmuştur. Ayrıca kullanılan Türk topoi'leri (örneğin marş yürüyüşünü çağrıştıran ritimler, oktav güçlendirmeleri, ani aksanlar), eserin farklı bölümlerine formun işleyişine uygun şekilde yerleştirilmiştir; yani bu egzotik unsurlar yalnızca renk katmaz, aynı zamanda müziğin yapısında önemli dönemeçleri vurgular. Korneval'ın belirttiği mediant-minör kadanslar ve kaçış-tonu figürleri, alışılmış tonal yapıyı bozarak dinleyicide yabancılık ve farklılık hissini artırır. Böylece Haydn, Mozart ve Beethoven'ın eserlerinde de görülen alla turca geleneğini piyanoya özgü bir yoğunlukla işler. Bu sayede, hem salon müziğinde kolayca tanınabilir bir Türk havası yaratır hem de dönemin Avrupalı dinleyicisinin egzotik Doğu algısını güçlendirir. Sonuç olarak eser, gerçek Osmanlı müziğini doğrudan yansıtmaktan çok, tanınabilir egzotik kodların stilize edilmiş bir birleşimi olarak öne çıkar. Mi Majör Sonat (Hob. XVI/31), Haydn'ın yabancılığı ithal etme stratejisinin tipik bir göstergesidir. Alla turca kodları, yalnızca egzotik bir renk katmakla kalmaz, aynı zamanda eserin dramatik yapısında belirleyici işlevler üstlenir. Böylece sonat, hem piyanoya uyarlanmış mehter-toposlarını hem de dönemin Avrupalı dinleyicisinin Doğu algısını müzikal düzlemde yeniden üretir. Haydn'ın bu yaklaşımı, Mozart ve Beethoven'ın alla turca eserleriyle birlikte düşünüldüğünde, 18. yüzyılın müziklerarasılık ağı içinde merkezi bir konuma yerleştirilebilir.

3. Sonuç

Bu çalışma, metinlerarasılık kuramının müzik alanındaki uzantısı olarak değerlendirilebilecek müziklerarasılık yaklaşımı çerçevesinde, 18. yüzyıl Avrupa müziğinde Türk etkisinin nasıl temsil edildiğini incelemiştir. Müzikal yapıtları, tarihsel, kültürel ve stilistik referans ağları içinde konumlandıran bu yaklaşım, müzikal anlamın yalnızca eserin içsel yapısından değil, aynı zamanda

önceki müziksel ve kültürel söylemlerle kurduğu ilişkilerden doğduğunu ortaya koymaktadır. Çalışmanın odak noktasını oluşturan Franz Joseph Haydn'ın Mi Majör Pişano Sonatı (Hob. XVI/31) üzerinden yapılan analiz, eserde yer alan Türk unsurlarının Osmanlı müziğinin doğrudan bir yansıması olmadığını açıkça göstermektedir. Aksine bu unsurlar, Avrupa'nın Osmanlı'ya dair geliştirdiği kültürel imgelem ve Turquerie estetiği çerçevesinde şekillenmiş, stilize edilmiş temsillerdir. Ritimsel ostinato kalıpları, güçlü aksanlar, vurmali çalgı etkileri ve tonal sapmalar gibi müzikal topoi'ler, dönemin Avrupalı dinleyicisi için Türklük çağrışımı üreten yerleşik göstergeler olarak işlev görmektedir. Bu bulgular, müzikal egzotizmin basit bir alıntı ya da taklit süreci olarak değil, çok katmanlı bir temsil mekanizması olarak ele alınması gerektiğini göstermektedir. Haydn'ın eserindeki Türk unsurları, otantik bir müzikal dilin aktarımından ziyade, Batı'nın ideolojik ve estetik çerçevesi içinde yeniden kurgulanmış bir kültürel imgenin üretimine işaret etmektedir. Bu bağlamda alla turca üslubu, kültürel farklılığın müzik aracılığıyla kodlandığı ve anlamlandırıldığı sembolik bir dil olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ayrıca analiz, bu egzotik göstergelerin yalnızca yüzeysel bir renk unsuru olmadığını, aynı zamanda eserin yapısal ve biçimsel kurgusunda belirleyici bir rol üstlendiğini ortaya koymaktadır. Özellikle son bölümde kullanılan müzikal topoi'ler, formun dönemeçlerini belirginleştirmekte, gerilim ve çözölme süreçlerini şekillendirmekte ve eserin ifade gücünü artırmaktadır. Bu durum, müziklerarasılığın yalnızca referans düzeyinde değil, yapısal düzeyde de işleyen bir süreç olduğunu göstermektedir. Daha geniş bir perspektiften bakıldığında, bu çalışma müzikolojide kültürel temsil, kimlik inşası ve ötekinin müziksel kurgusu üzerine yürütölen tartışmalara katkı sunmaktadır. Haydn'ın eseri, farklı besteciler, türler ve tarihsel bağlamlar arasında dolaşan stilistik kodların oluşturduğu bir müziklerarasılık ağı içinde değerlendirildiğinde, müzikal anlamın nasıl üretildiği daha açık biçimde anlaşılabilir.

Sonuç olarak, 18. yüzyıl Avrupa müziğinde Türk etkisi, dışsal bir müzikal gerçekliğin doğrudan yansıması olarak değil; Batı'nın kültürel algıları, estetik tercihleri ve temsil pratikleri tarafından şekillendirilen bir anlam üretim süreci olarak ele alınmalıdır. Bu yönüyle müziklerarasılık, müzik, kültür ve temsil arasındaki ilişkileri yeniden düşünmek ve müzikal yapıtların çok katmanlı anlam dünyasını çözümlemek için güçlü bir analitik çerçeve sunmaktadır.

Bu çalışma, 18. yüzyıl Avrupa müziğinde Türk etkisinin müziklerarasılık kuramı çerçevesinde nasıl temsil edildiğini ortaya koymuş olsa da konu farklı disiplinler ve repertuvarlar üzerinden daha geniş kapsamlı biçimde geliştirilmeye açıktır. Öncelikle gelecekte yapılacak çalışmaların, yalnızca Haydn'ın eserleriyle sınırlı kalmayıp Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Christoph Willibald Gluck ve Carl Ditters von Dittersdorf gibi bestecilerin alla turca üslubunu kullandıkları eserleri karşılaştırmalı biçimde incelemesi önemli katkılar sağlayacaktır. Böylece Türk imgesinin farklı bestecilerde nasıl dönüştüğü, hangi ortak topoi'lerin kullanıldığı ve bu temsillerin hangi tarihsel bağlamlarda değişim gösterdiği daha açık biçimde ortaya konulabilir.

Bunun yanı sıra, müziklerarasılık yaklaşımının yalnızca stilistik göndermelerle değil, opera, bale ve sahne sanatları gibi çok katmanlı performatif alanlarla birlikte değerlendirilmesi önerilmektedir. Özellikle Osmanlı karakterlerinin temsil edildiği opera librettoları, sahne tasarımları, kostüm anlayışı ve dramaturjik yapı ile müzik arasındaki ilişkilerin incelenmesi, Turquerie estetiğinin yalnızca işitsel değil, görsel ve teatral boyutlarını da görünür kılacaktır. Böyle bir yaklaşım, müzikolojik analiz ile kültürel çalışmalar arasında daha güçlü bir disiplinlerarası bağ kurulmasına katkı sağlayabilir.

Ayrıca ilerleyen araştırmalarda, Avrupa'daki Türk imgesinin oluşumunda diplomatik ilişkiler, sefaretnameler, seyahat yazıları, gravürler ve askeri törenlerin etkisi daha ayrıntılı biçimde ele alınabilir. Böylece müzikteki egzotik temsil biçimlerinin yalnızca estetik tercihlerden değil, dönemin siyasal ve kültürel söylemlerinden beslendiği daha kapsamlı biçimde açıklanabilir. Özellikle Osmanlı mehter müziğinin Avrupa'daki algılanış biçimi ile bestecilerin eserlerinde kullandıkları stilize Türk kodları arasındaki farkların incelenmesi, temsil süreçlerinin ideolojik yönünü daha görünür hâle getirecektir.

Bunun yanında, müziklerarasılık kuramının yalnızca tarihsel repertuvarla sınırlı kalmayıp modern ve çağdaş müzik örneklerine uygulanması da önerilmektedir. 19. ve 20. yüzyılda egzotizm, oryantalizm ve kültürel temsil anlayışlarının nasıl dönüştüğü; Debussy, Rimsky-Korsakov, Ravel ya da Stravinsky gibi bestecilerde Doğu imgesinin nasıl yeniden üretildiği, bu kuramsal çerçevenin tarihsel sürekliliğini gösterebilir. Böylece müziklerarasılık, yalnızca belirli bir dönemi açıklayan bir yöntem olmaktan çıkarak kültürel temsilin uzun erimli dönüşümünü inceleyen daha geniş bir analitik modele dönüşebilir.

Son olarak, gelecekte yapılacak araştırmalarda dijital müzikoloji yöntemlerinden yararlanılması da önemli bir potansiyel taşımaktadır. Stilistik benzerliklerin bilgisayar destekli analiz yöntemleriyle incelenmesi, ritmik ve tınısal topoi'lerin repertuvarlar arası dolaşımının daha somut verilerle ortaya konulmasını sağlayabilir. Bu tür çalışmalar, müziklerarasılık kuramının yalnızca yorumsal değil, aynı zamanda analitik ve veri temelli yöntemlerle de desteklenebileceğini gösterecektir.

Makale Bilgi Formu

Yazarların Notları: Bu makale, TÜBİTAK BİDEB 2214-A tarafından desteklenen *I. Viyana Klasikleri'nin Müziğindeki Türk Etkisinin Metinlerarasılık Kuramıyla İncelenmesi* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Yazarların Katkıları: Kavramsallaştırma: F.G.Ç.T., H.T.; Metodoloji: F.G.Ç.T., H.T.; Yazılım: F.G.Ç.T.; Doğrulama: H.T.; Resmi analiz: F.G.Ç.T.; Araştırma: F.G.Ç.T.; Kaynaklar: F.G.Ç.T., H.T.; Veri kürasyonu: F.G.Ç.T., H.T.; Yazım – orijinal taslak: F.G.Ç.T.; Yazım – inceleme ve düzenleme: F.G.Ç.T., H.T.; Görselleştirme: F.G.Ç.T.; Denetim: H.T.; Proje yönetimi: F.G.Ç.T.

Çıkar Çatışması Bildirimi: Yazarlar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.

Yapay Zeka Bildirimi: Makalede İngilizce çevirilerde kavramsal hatalar yaşamamak adına İngilizce özet ve İngilizce genişletilmiş özetle Google Translate, Chatgpt ve Gemini uygulamalarına çapraz çeviri yaptırılmış ve oluşabilecek kavramsal çeviri hatalarının önüne geçilmeye çalışılmıştır.

İntihal Beyanı: Bu makale iThenticate tarafından taranmıştır.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2017). *Müzik ve metinlerarasılık: Müziklerarası/göstergelerarası etkileşimler ve aktarımlar*. Çizgi Kitabevi.
- Bahtin, M. (2017). *Söylem türleri ve başka yazılar* (O. N. Çiftçi, Çev.). Metis Yayınları.
- Bahtin, M., Kristeva, J. ve Todorov, T. (1994). *Göstergebilim eleştirisi* (S. Sevenser, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Chu-Sharp, W. I. C. (n.d.). *East meets West: The influence of alla turca style in Mozart and Haydn's music* [Unpublished term paper, MUS 663 – Music in Gallant Period]. Academia.edu. https://www.academia.edu/23434836/East_meets_West_The_influence_of_alla_turca_style_in_Mozart_and_Haydn_s_music_MUS_663_Music_in_Gallant_period_Term_Paper
- Çiçek Tuğer, F. G. (2025). *I. Viyana Klasikleri'nin müziğindeki Türk etkisinin metinlerarasılık kuramıyla incelenmesi* [Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=V-oEQd0LkkqRGcXNzJWCTfNCwFzgJuJVJxX2SH10aYpBm8yGThNuFKZqcR_gjQwd
- Çiçek Tuğer, F. G. (2026). Müziklerarasılık: Kuramsal ve yöntemsel çerçeve. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 12(1), 17–35. <https://izlik.org/JA75CD67UX>
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Seuil.
- Head, M. (2000). *Orientalism, masquerade and Mozart's Turkish music*. Royal Musical Association Research Chronicle.
- Heartz, D. (1995). *Haydn, Mozart, and the Viennese school: 1740–1780*. W. W. Norton & Company.
- IMSLP. (2024). *Keyboard Sonata in G major, Hob. XVI:27* [Görsel]. IMSLP Petrucci Music Library. [https://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_G_major_Hob.XVI:27_\(Haydn,_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Keyboard_Sonata_in_G_major_Hob.XVI:27_(Haydn,_Joseph))
- Joo Yap, O. (2019). The representation of Oriental others in Haydn's *L'incontro improvviso*. *Manusya: Journal of Humanities*, 22, 176–196.
- Kaya, A. (2011). *Avrupa müziğinde mehter etkisi ve Türk imgesi*. Pan Yayıncılık.
- Korevaar, D. (2006). Benzeşen yabancılik: W.A. Mozart'ın K.331 ile L.V. Beethoven'ın Op. 53 "Waldstein" sonatındaki Türk öğeler (S. S. Güner, Çev.). *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), 152–190. <https://izlik.org/JA69AJ53EY>
- Korneval, M. V. (2002). *Haydn and the exotic: The representation of the Turkish style in Haydn's instrumental music* [Master's thesis, Utrecht University].

- Kristeva, J. (1969). *Séméiotiké: Recherches pour une sémanalyse*. Éditions du Seuil.
- Kristeva, J. (1980). Word, dialogue, and novel. In L. S. Roudiez (Ed.), *Desire in language: A semiotic approach to literature and art* (ss. 64–91). Columbia University Press.
- Meyer, E. R. (1974). Turquerie and eighteenth-century music. *Eighteenth-Century Studies*, 7(4), 474–488. <https://doi.org/10.2307/3031600>
- Porter, A. (1966). L'incontro improvviso. *The Musical Times*, 107(1477), 202–206. <https://doi.org/10.2307/953358>
- Rice, E. (1999). Representations of Janissary music (Mehter) as musical exoticism in Western compositions, 1670–1824. *Journal of Musicological Research*, 19(1), 41–88. <https://doi.org/10.1080/01411899908574768>
- Schacter, D. L., Guerin, S. A. ve St. Jacques, P. L. (2011). Memory distortion: An adaptive perspective. *Trends in Cognitive Sciences*, 15(10), 467–474. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2011.08.004>
- Schmidt-Jones, C. (2013). Yeniçeri müziği ve Batı müziği üzerindeki Türk etkileri (B. Uçaner, Çev.). *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(1), 196–222. <https://doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0008>
- Üngör, E. (1966). *Türk marşları*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Whaples, R. M. (1958). *The influence of Turkish music and Turkish musical style on Western art music from 1600 to 1800* [Doctoral dissertation, University of Southern California]. University of Southern California Digital Library.
- Yap, O. J. (2019). The representation of Oriental others in Haydn's *L'incontro improvviso*. *Manusya: Journal of Humanities*, 22(2), 176–196. <https://doi.org/10.1163/26659077-02202004>