

AVRUPA SAHNE SANATLARINDA TÜRK İMAJI*

EVE R.MEYER
VEHBİ GÜNAY**

On yedinci yüzyıl sonu ve on sekizinci yüzyılda Türklerin Avrupa'da algılanan imajının anlaşılmasının bir yolu da, o zamanların sevilen tiyatro eğlencelerinin ve opera konularının incelenmesidir. Besteciler, felsefecilerle birlikte yazarlar ve sanatçılar oryantalizmden esinlendiler ve operaları için çoğunlukla doğu hikâyeleri ile doğu hükümdar ve sultanlarının hayatları üzerine kurulmuş opera güftelerini tercih ettiler.

On yedinci yüzyıl yapıtlarının pek çoğunda Osmanlılar, savaşlarda vahşi ve akılsız işkenceler yapan barbarlar olarak sunuldu. Türkler, kimilerinin korktuğu ve kimilerinin de cinsel kabiliyet ve askerî maharetine hayran olduğu, kendisini Hristiyan dünyasını fethetmeye adanmış acımasız bir hükümdar tarafından idare ediliyordu. O zamanın seyircileri için günümüzün seyircilerinde de olduğu gibi cinsellik ve şiddet hoş a gidebilecek özel konulardı.

Osmanlı hükümdarlarının en meşhuru olan Muhteşem Süleyman opera eserlerinin konusuydu. Öncelikle hükümdarlığının son döneminde aile hayatındaki aşırı duygusal olaylar ve hanımı Hürrem Sultan'ın entrikaları Barok Çağda sayısız kompozisyona ilham kaynağı oldu.¹ Opera güftelerinde ihtiras, korku, kıskançlık gibi insanî duygular vurgulandı ve

* Bu çeviri, yazarın "The İmega of the Turks in European Performing Arts", Sülcymân the Second and His Time, ed.H.İnalçık-C.Kafadar, The Isis Press Istanbul 1993, s.249-256'da yayınlanan makalesinden yapılmıştır.

** Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü Araştırma Görevlisi.

¹ Sultan hakkında bilinen ilk Avrupalı tiyatro eseri olan Soliman 1619'da yazılmış Prospero Bonarelli'nin bir oyunuydu. Pek çok opera kompozisyonundan en başarılı ikisi Johann Hasse (Solimano, Dresden 1753) ve David Perez'in (Solimano, Lisbon 1757) eserleridir.

Avrupalı bakış açısından Süleymân, oğlunun ölümünü emrederken acımasız bir Türk olarak algılandı.

Her ne kadar Süleyman ve diğer Türk hükümdarları tipik on yedinci yüzyıl yapıtlarında saldırgan düşmanlar gibi sunulmuşsa da, özellikle Osmanlı İmparatorluğu tarafından tehdit edilmeyen ülkelerde bazı istisnalar vardı. 1656'da yazılmış bir eser olan ve genellikle İngiliz operasının ilklerinden olduğu kabul edilen *Rodos Kuşatması*² buna bir örnektir. Bu eserde Süleyman esirlerinin hayatını başıslayan, iyiliksever bir hükümdar olarak tasvir edilir. Böylesine olumlu bir imajı on yedinci yüzyılın ortalarında bir dereceye kadar alışılmadık bir durumdu. Lâkin Avrupalıların Türkler hakkındaki düşüncesi Osmanlı İmparatorluğu'nun Batıyı fetih çabalarının sonu kabul edilen, 1683'de Viyana'daki son başarısız taarruzdan sonra yavaş bir biçimde düzeldi. Sonuç olarak Türk hükümdarları sahnede ve edebiyatta daha yardımsever bir tarzda sunulmaya başlandı.

Süleyman'a ilâveten Türklerle ilgili opera türünde tanınmış bir diğer şahsiyet, 1402'de Ankara Savaşı'nda büyük Tatar fatihi Timur'a (Tamerlane) mağlup olan Sultan I. Bâyezîd idi. En azından otuz dört besteci onların mücadelelerinden esinlenerek operalar meydana getirdi. Bu bestecilerin en meşhuru 1724'te George Friedrich Handel'dir. Osmanlı İmparatorluğu'nun genişlemesine geçici bir engel teşkil eden Timur'u Avrupalıların neden yücelttiğini anlamak son derece kolaydır. Fakat güftelerin bazısında Bâyezîd'e şefkatle muamele edilmiştir. Örneğin Handel'e operasında ağırlık, savaş ve Timur'un zaferi üzerine değil, Bâyezîd'in eserleriyle kendisinin ve ailesinin maruz kaldığı pek çok hakaretler üzerinde yoğunlaşmıştı.

Herne kadar Handel ve onun güfte yazarı Nicola Haym, operaya *Tamerlano* başlığını seçmişse de, Bâyezîd'e soylu bir kahraman gibi davranmışlardı. Bâyezîd operada hâkim karakter olup, unutulmaz en iyi müzik de onundur. Bütün eserin en heyecanlı noktası ve duygusallığın zirvesi, onun III. bölümdeki son sahnede veda şarkısını söylemesi ve zehir içerek intihar etmesidir. Şüphesiz bir operada esas karakter asla hemen ölmez ve bu uzun ölüm sahnesi bütün Barok operalarının en etkili anlarından biri olarak tanımlanmıştır. Bu trajik hareket, Timur'un duygularının

² William Davenant'ın müziği birçok bestekâr tarafından yazılmış olan operanın güftesi kaybolmuştur. Zamanın tipik bir özelliğini taşıyan kuşatma, hayali romantik bir hikâyenin sadece ana hatlarını oluşturmaktadır.

değişmesine yol açarak onu cömert ve merhametli bir hükümdar yapar. Bâyezid'in kızı Asteria ile onun sevdiği adam olan Andronico'yu serbest bırakır.³

Türk temalı operaların güftelerini araştırarak Osmanlı tarihi hakkında çok fazla doğru bilgi edinilemez. Barok operanın son döneminde tarihî konular hem doğu hem de batıdan seçilirdi. Fakat yaşanan olaylar gerçekle fazla bir ilişkisi olmadan gelişi, güzel ele alınırdı. Karakterler serbestçe eklenip çıkarılır ve olaylar dramın maksadına uygun olarak değiştirilirdi. Tarihî olaylar aşkın dramatik hikâyeleri, kıskançlık, kahramanlık ve şiddetli intikam arzusu için bir fon olarak sunulurdu.

Osmanlı tarihi ile ilgilenmenin önemli bir sebebi de, sahnede cami, saray avlusu ve bahçelerin detaylı, pek çok görkemli sahnelemeler yapılması için bir fırsat teşkil etmesiydi. Bunun yanı sıra doğuya ait kıyafetler giyilebilirdi. Türk erkek kıyafeti sarık, kuşak ve kıymetli mücevherlerle süslü uzun kaftandan oluşuyordu. Kadın kıyafetleri, en azından on sekizinci yüzyılın ortalarına kadar daha az gerçekçi olmakla birlikte kadın oyuncular genellikle sadece yabancı elbise imâsını taşıyan en son Avrupa modasının şatafatlı yorumlarıyla sahnede görünürlerdi.⁴

Renkli sahneler ve kostümler, komik opera ve balelerde Türk temalarının itibarının artmasına neden oluyordu. On sekizinci yüzyılın yarısına kadar komik ve duygusal konulara dayalı operalar daha ciddi, tarihî ve kahramanlık konularını tamamen gölgede bıraktı.⁵ Arap geceleri, Türk masalları, İran hikâyeleri ve doğu yazmalarından tercüme edildiği iddia edilen sayısız taklitler gibi doğu hikâyeleri okuyucu kitlesi tarafından büyük ilgi gördü. Büyü, hayal ve ihtişamın bu dünyası tiyatro için gerekli göz alıcı sahne efektleriyle birlikte renkli konular sağladı. Doğuya ait peri hikâyelerinin müzikli temsillerine olan bu ilgi on dokuzuncu ve yirminci yüzyıla bile uzanmıştı.

³ Opera ve kaynakların ayrıntılı bir tartışması için bk. J.Merrill Knapp, "Händel's Tamerlano: The Creation of an Opera", *Musical Quaterly*, 56 (Temmuz 1970), s.405-430.

⁴ Theodore Komisarjevsky, *The Costume of the Theatre*, New York 1968, s.98-99.

⁵ Komik operalardaki Türkün daha detaylı bir tartışması için bk. Eve R. Meyer, "Turquerie and Eighteenth-Century Music", *Eighteenth-Century Studies*, 7 (Yaz 1974), s.476-483; Ayrıca bk. W. Daniel Wilson, "Turks on the Eighteenth-Century Operatic Stage and European Political, Military and Cultural History", *Eighteenth-Century Life*, 2:9 (1985), s.79-92.

Eğer opera devamlı müzikle birlikte bir çalışma gibi tanımlanırsa bu egzotik masalların pek çok on sekizinci yüzyıl müzikli gösterimi kesinlikle opera değildi. Bizim müzikal komedilerimizde şarkılı diyalogların yerine konuşma şeklinde yapıldığı gibi düzenleniyordu. Çok sayıda esere ilâve edilen vokal sololar ve bale belirgin unsurlardı.

Komik ya da romantik Türk tiyatrosunun rağbet gören teması *harem* idi. Avrupalı seyirciler, harem kurumunu o kadar cezbedici ve tahrik edici buldular ki saray entrikalarından asla bıkaçığa benzemiyorlardı. Birkaç standart senaryo üzerinde yapılan değişikliklere sayısız defalar müzik bestelendi. Bir temel plân sultanın sevgisi için haremdeki kadınlar arasında sultanın sevgisini kazanmak için yapılan rekabet çevresinde toplanıyordu. Bu tarzdaki en iyi eserler arasında 1761’de Charles-Simon Favart’ın yazdığı bir Fransız komik operası olan *Soliman II ou Les trois sultanes* (Süleyman II ve Üç Sultanı) vardı. Hikâye, Sultanın aşkı için rekabet eden İspanyol Elmire, Çerkez Delia ve Fransız Roxelane adlı üç Avrupalı cariye ile ilgilidir. Sonunda sultana karşı koyan hatta kötü davranan zeki Roxelane zafer kazanır ve hanım sultan olur.

Opera o kadar başarılıydı ki bütün yüzyıl boyunca sahnelendi ve aynı zamanda müziksiz bir oyun olarak da oynandı. Çok geçmeden İngilizce ve Almancaya tercüme edildi ve bu dillerde bazı besteciler tarafından müziklendirildi.⁶ Soliman II’nin iyi şansı güçlü sultanın Avrupalı kadının arzularına yenik düşmesinin pek çok türetmelere yol açmış olmasıdır. Bazı versiyonlarda kadın, sultanı kendisini haremde azat etmeye ikna eder ve oyunun daha aşırı yorumlarında ise sultan onunla evlenmek için Hristiyanlığı kabul ederek haremde terk eder.

Merak ve egzotizmin beraberliğiyle özellikle tercih edilen harem komedisi kurtarıcı bir oyun konusu idi. Kahraman genelde yakın bir zamanda veya çocukken kaçırılmış, sultanın esiri olan ve her an hayatını ya da namusunu kaybetme tehlikesi içinde bulunan Avrupalı bir kadındır. Onun yakın bir akrabası veya sevgilisi tarafından kurtarılma teşebbüsünde bulunulur, mizahî bir yorumda ise sevgilisi hareme girebilmek için kadın kılığına girerdi.

⁶ Haydn 1777’de Esterhâza Sarayı’nda oyun sahnelenirken doğaçlama müzik bestelendiğine inanırdı; o belkide bu müziği alt başlığı “La Roxelane” olan 63. senfonisiyle birleştirmiştir.

Bazı oyunlarda kaçırma teşebbüsü başarılıdır. Fakat daha karmaşık durumlarda bu teşebbüs engellenir ve kahraman ile yardımcıları yakalanır. Bütün yorumlarda çeşitli zorluklar operanın sonunda çözülür ve padişah ya Avrupalılardan daha akıllıca davranarak galip gelir ya da esirleri serbest bırakmak suretiyle âlicenaplığını gösterirdi.

Haremden kaçırma konusu o kadar popülerdi ki köy panayırı ve pazar yuvalarında uydurma oyunlardan, Avrupa'nın büyük şehirlerindeki tiyatro ve opera oyunlarına kadar her seviyedeki eğlencenin dramatik eserlerinde çok yaygın bir biçimde görüldü. Türk operalarının en sanatsal olanı ve on sekizinci yüzyılda hâlâ standart opera repertuarında olanı Mozart'ın 1782'de Viyana'da yazdığı *Die Entführung aus dem Serail* (Saraydan Kız Kaçırma) operasıdır. Temel konu hiçbir yenilik içermemekle birlikte Mozart'ın bilinen hikâyeyi müzikal oyun hâline getirmesi o kadar komik ve yaratıcıdır ki çalışma kalıplaşmış haremden kaçırma temalarının üzerine çıkar ve opera on sekizinci yüzyıl sonunun şaheserlerinden biri olarak kabul edilir.

Hikâye, her ikisi de korsanlar tarafından kaçırılmış ve Türk devlet adamı Selim Paşa'nın esirleri olan İspanyol kadın Constanza ile hizmetçisi Blonde'yi anlatır. Constanza'nın sevgilisi Belmonte, Paşa'ya bahçıvan olarak hizmet eden ve o da Türkler tarafından esir alınmış eski hizmetkârı Pedrillo sayesinde sevgilisinin nerede olduğunu bulur. Belmonte onları kaçırmaya çalışır ise de hiç şüphesiz o da yakalanır. Tahmin edilebileceği gibi hepsi sonunda Paşa tarafından serbest bırakılır ve opera mutlu bir şekilde sona erer.

Avrupalıların Türkler hakkındaki karmaşık düşünceleri Selim Paşa rolünün incelemesiyle açığa çıkar.⁷ Paşa, Constanza'ya gerçekten âşık, şehvetli bir Türk olarak kabul edilir ve onu etkilemek için zor kullanmakta isteksizdir. Constanza onun arzularını reddettiğinde, o, emirleri işkence veya ölüm tehdidi altında yerine getirilmek zorunda olunan zalim, merhametsiz Türk özellikleri sergiler. Daha sonra Belmonte yakalandığında Selim onun, bütün servetini çalan ve İspanya'daki evinden sürgün eden en kötü düşmanının oğlu olduğunu farkeder. Selim intikam alma

⁷ Paşa, opera başlamadan önce Hristiyanlığı bırakıp İslâmiyeti kabul eder. Operadaki rolü, pek alışılmadık bir roldür. Çünkü onun parçası şarkılı bir bölüm değil bir konuşmadır.

düşüncesinin zevkine varır. Bununla birlikte operanın sonunda Selim Paşa kişiliğinin diğer yüzünü de gösterir. Esirleri serbest bırakarak âlicenaplığını gösterir. Belmonte'nin babasına bir mesajında: “kötülüğe kötülükle cevap vermeğe devam etmek yerine haksızlığa iyilikle karşılık vermek bana daha büyük haz verdi” der ve opera, Paşa'ya bir övgü ilâhisiyle sona erer.

Bu operada ve diğer tiyatro eserlerinde yüksek ahlâki ölçülerde bir adam olarak Türk idarecisi imajı, zamanın insanî fikirlerinin ve özellikle sahte doğu masallarının batılı toplumu, politikalarını ve dinini tenkit ile ahlâkî nasihatler vermek için araç olarak kullanan, özellikle Voltaire'in eserlerinin bir yansımasıdır. Örnek olarak Voltaire'in *Zaire* oyununda Orosmane, Hristiyan erdemleriyle aydınlanmış bir hükümdar olarak sunulmaktadır. O, cömert Türk'ün daha sonraki yorumları için ilk örneği teşkil etmesinin ardından batı edebiyatındaki en nüfuzlu Türk büyüklerinden birisi olarak kabul edilir.⁸

Asil Türk hükümdarı veya paşası on sekizinci yüzyıl tiyatro eserlerinde yaygın bir karakter olmasına rağmen, kötü Türk karakteri de tamamen kaybolmadı. Onun rolü genellikle hükümdarın emrindekilerden birisi durumundadır. Mozart'ın *Saraydan Kız Kaçırması*'nda bu Paşa'nın taşradaki sarayının kâhyası olan Osman'dir. Mozart, babasına yazdığı mektubunda Osman'i, “aptal, huysuz [ve] kötü niyetli”,⁹ “düzen, ölçülülük mantık sınırlarını aşan kaba” bir adam” olarak canlı bir şekilde tasvir eder.¹⁰

Mozart, Osman'i “ihtiras” aryası olarak tanınan 1. sahnesinde “koşarak buraya gelen bir züppe” ile adamın kişiliğini en iyi şekilde tasvir eder. Operada bu noktada Osman, Pedrillo'ya öfkelenir ve öfkesi aryasının sonunda, o ölünceye kadar rahat etmeyeceğini söylediği ana kadar gittikçe artar. Bu aryanın sonuna doğru sözünü bitirirken Pedrillo'nun nasıl öldürüleceğini neşe içinde anlatır: “önce başı kesilecek, sonra asılacak, sonra kızgın kazıklara oturtulacak, sonra yakılacak, sonra dondurulacak,

⁸ Jack Rochford Vrooman, “Voltaire's Theatre: The Cycle from Oedipe to Merope”, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, C. 75, hzl. Theodore Besterman, Geneva, 1970, s.86.

⁹ Mozart'dan Leopold Mozart'a 13 Ekim 1781, *The Letters of Mozart and His Family*, C. 2, 2. basım, hzl. ve çev.: Emily Anderson (London, 1966), nu. 428, s.772. Ayrıca bk. Thomas Bauman, W. A. Mozart: “Die Entführung aus dem Serail”, Cambridge, 1987, s.27-35, 62-71.

¹⁰ Mozart'dan Leopold Mozart'a 26 Eylül 1781, nu. 426, s.769.

sonra boğulacak, sonunda derisi yüzülecek". Hayal ettiği böylesine ölçüsüz ve inanılmaz şiddet, korkunçtan ziyade saçma olup güldüğünden Osman'ı marazi ruhlu bir zorba gibi gösterdi. Mozart "onun hiddetini Türk müziğinin kullanılması komikleştirdi" biçiminde açıklar.¹¹ Selim Paşa'dan farklı olarak Osman acımasızdır. Operanın sonunda o, Paşa'nın cömertliğini anlayamaz ve genel sevince katılmayı reddeder. Bu eserde ve bu tarzdaki diğer eserlerde seyirciler Osman ve onun gibilerin batılı karakterler tarafından aldatılmasında daima zevk alır.

Komik roldeki Türk, tiyatro eserlerinde yaygındır. O, tuhaf özellikleri ve alışılmamış lisaniyle seyircileri güldürecek bir yabancıdır. Bir oyunun mizahî gücünü arttırmak için Türkiye ile herhangi bir ilgisi olmamış bir ya da daha fazla Türk karakterle de oyunlara sıkça alınırdı. Örneğin Fransa'da XIV. Louis ve haleflerinin hükümdarlıkları sırasında Türk egzotizmi için duyulan istek o kadar güçlüydü ki, en azından bir Türk karakteri olmaksızın hiçbir eğlence olmazdı.¹² Türk karakterlerde dil genelde seyircilerin gülmesini sağlamak için kullanılan bir çeşit anlaşılmaz söz dizisidir.

Avrupalıların Türk kıyafetinde görünmemesi, on sekizinci yüzyıl İtalyan dramacı Carlo Goldoni tarafından yazılan *Lo Speziale* (Eczacı) komedisinde olduğu gibi komik bulundu. Dram, 1768'de Haydn'ın da dâhil olduğu pek çok besteci tarafından operaya uyarlandı. Operanın en önemli sahnesi üçüncü perdedeki evlenme töreniydi. Bu sahnede rol alanların hepsi, iki önemli kadının Türk gibi giyinmiş âşıklarıyla evlenme törenlerinde *a la turque* kostümler giymişlerdi.¹³ Bu, on sekizinci yüzyılda sahnelenen

¹¹ Age. , Alfred Einstein, Mozart: His Character, His Work, New York 1962, s.458; Osman karakterinin, Mozart'ın "bu eserindeki en büyük yaratıcılığı" olduğunu düşünür. Çünkü Osman sadece karikatür değil aynı zamanda kaba, huysuz ve aşırı komik olan Falstaff kadar gerçek bir sefildir.

¹² Müziği Lully tarafından yapılan Molière'in 1670'de yazdığı *Le bourgeois gentilhomme*'undaki komik Türkçe merasim sahnesi daha sonraki çalışmalar için bir model teşkil etti. Bu sahnede müzikal denemelerin bir tartışması için bak. Miriam K. Whaples, *Exoticism in Dramatic Music, 1600-1800*, Doktora tezi, Indiana University 1958, s. 95-124.

¹³ Avrupalılar maskeli balolara şaşaalı Türk kıyafetleriyle katılmaktan da hoşlanırdı. Bir "Türk" orkestrası tarafından eşlik edilen Türk kıyafetindeki maskaraların anlatımı için bk. Karl Ditters von Dittersdorf, *Autobiography*, Tercüme A.D. Coleridge, London 1896 (1. baskı Leipzig 1801), s.166-167.

komik ve hatta ciddi operaların sayısız Türk tören sahnelerinden sadece birisidir.

Bu durumda onların yapıtlarında özgün Türk dans ya da müziğini kullanıp kullanmadıkları sorusu sorulabilir. Elbette hayır! Etnik danslar, Türk karakterlerin dakikalarca Fransız gavott oyunlarını ve benzer modaya uygun Avrupa saray danslarını oynamalarını seyretmeyi tercih eden izleyiciler için çok yabancı gelebilirdi.

Türk melodilerinin notaları ve çalma tekniklerinin tarifleri olduğu hâlde Türk müziği göz ardı edildi. Bestecinin, dinleyicinin kulağını rahatsız etmemesi keyfiyeti Mozart'ın düşüncesidir. Avrupalılar ilkel ve kaba olduğunu düşündükleri doğu müziğinden ziyade doğunun edebiyat ve görsel sanatlarını kolayca kabul ettiler.¹⁴ Oyun müziğine bir parça renk veya komiklik katmak için bazen uydurma Türk müziği kullanıldı.

Ne var ki batı üzerinde güçlü bir etki yapan Türk müziği de vardı ve bu askerî bir özellik taşıyan yeniçeri mehter müziği idi. On sekizinci yüzyılın sonuna kadar hemen hemen bütün Avrupa hükümdarlarının kendilerine ait birer Türk bandoları vardı. Yüzyılın başlarında ilk defa Polonya'da II. Augustus, sultandan bir Türk askerî bandosunu hediye olarak aldı. 1725'te Rus Çariçe'si Anne'nin kendi bandosunu kurmasının hemen ardından Avusturyalı ve Prusyalı hükümdarlar da birer bando kurdu. Avusturya "Türk" askerî bandosu I. Dünya Savaşı'na kadar devam etti.¹⁵ Bandolardaki müzisyenlerin çoğu Türk'tü. Bununla birlikte İngilizler, renkli geniş kuşaklarla, gösterişli gömlekler ve uzun tüy takılmış sarıklar giydirdikleri zenci müzisyenler kullanmayı tercih ettiler.¹⁶

Yeniçeri bandolarında batılı orkestra müziklerinde asla kullanılmayan büyük bir grup vurmali çalgıyla zurna gibi tiz sesli nefesli çalgılara ağırlık verildi. On sekizinci yüzyıl Avrupa orkestralarında vurmali çalgı olarak

¹⁴ Batılı âlimler tarafından İslâmî müziğin "keşfi" nin bir değerlendirilmesi için bak. Philip V. Bohlman, "The European Discovery of Music in the Islamic World and the 'Non-Western' in 19th-Century Music History", *Journal of Musicology*, 5 (İlkbahar 1987), s. 147-63.

¹⁵ Eva Badura-Skoda, "Turca, alla", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, C. 19, London 1980, s. 258.

¹⁶ Henry George Farmer, *The Rise and Development of Military Music*, London 1912, s.72-77'ye göre zenci "Türk" müzisyenler İngiltere'de Kraliçe Victoria devrine kadar varlıklarını devam ettirdiler.

sadece timpani vardı. Çok geçmeden besteciler eserlerinin bazısında büyük davul, büyük zil ve çelik üçgenden oluşan *batterie turque*'ü kullanmaya başladılar ve yüksek sesli yeniçeri enstrümanları ile yeni ve alışılmamış orkestral sesleri çıkarmayı başardılar.¹⁷ Bazen tiz Türk flâvtaşı yerine geçen bir pikola da kullanıldı.

“Türk” çalgılarının önem verildiği meşhur orkestra eserleri arasında Haydn’ın 100. Senfonisi(Askerî) ile Beethoven’ın,“Wellington’un Zaferi”senfonisinin 9 numaralı olan son kısmında,“Türk Marşı” ve “Atina Harabeleri”nin Dervişler Korosu”gibi üç bestesi örnek olarak gösterilebilir.

Besteciler de yöresel özellikli Türk operalarında Yeniçeri çalgılarına yer vermeye başladılar. Mozart’ın Saraydan Kız Kaçırma’sında o Türk imajını operanın bazı bölümlerinde canlandırır. Örneğin uvertürdeki yüksek sesli müzik ve Paşa’nın marşının muhteşem girişiyle “Büyük Paşamıza şarkılar söylensin, avazınız çıktığı kadar sesinizi yükseltin” biçiminde Yeniçeriler şarkı söylerler.¹⁸ Türk müziğinin bir diğer örneği, operanın sonunda herkesin asil idareciye saygı göstererek “Çok yaşa Selim Paşa! Şan senin olsun” diye şarkı söylediklerinde ortaya çıkar. Bu noktada müzik sema eden dervişlerden ilham alınmış gibi çalar ve o gerçekten Mozart’ın istediği gürültü ve heyecanı operaya muhteşem bir son olarak verir. Şüphesiz renkli ve sahte Türk müziği Mozart’ın hayatı boyunca en büyük başarısı olan bu operasına katkıda bulunduğu bir gerçektir.

Sonuç olarak biz, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda sahne sanatlarındaki Türk imajının bir tane olmadığını biliyoruz. O, hem korkunç ve komik olduğu kadar kötü bir adam, tuhaf bir yabancı ve hem de şerefli ve kendisine hayranlık duyulan cömert bir idareci olarak gösterilmiştir.

¹⁷ Zil, modern senfoni orkestralarında kullanılanlardan daha küçüktür. Çelik üçgenler geleneksel Türk çalgısı değildir.Fakat Avrupalı “Türk”müziğiyle bütünleşmiştir. Çanlar “Türk”topluluklarda ara sıra kullanıldı. Batterie turque on sekizinci yüzyılın güçlü ses veren piyanolarının yapımında etkili oldu; büyük davul, büyük ziller, çelik üçgen ve çanların seslerini taklit etmek için pedal ilâveleri yapıldı.

¹⁸ “Türk”çalgıları kullanılmaksızın alla turca tarzda çift sayaçtaki marş ritimlerinin kuvvetli vuruşları, tekrarlanan ritmik ve melodik kalıplar (özellikle sıçrayan ünlülerde), durgun harmoniler, melodik süslemeler (ilâve notalar) ile major ve minör perdeler arasındaki hızlı geçişler gibi bazı müzik özellikleri Türk çalgılarıyla uyumlu hale gelmişti. Son kısmı “alla turca” rondo olarak isimlendirilen Mozart’ın A minör K. 331(K.330’i) Piyoano Sonatı buna güzel bir örnektir.

Türk operaları bu kadar geniş kitlelere hitap etmesinden dolayı besteci ve güfteciler seyircilerin zevkine uygun eserler hazırlamışlardır. Onlar, seyircilerin nazik duygularını incitmemeye ve daha önce oluşmuş fikirlerine ters düşmemeye özen göstermişlerdir. Sahnedeki Türk imajının Avrupa kamuoyu tarafından algılanmış Türk imajının yansıması olduğu sonucunu çıkarmak gerekir.