



Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü

Türkiyat Araştırmaları Anabilim Dalı

Türkiyat Araştırmaları Yüksek Lisans Programı

MEHTER MUSİKİSİ, BESTEKAR MEHTERLER VE TÜRK MÜZİĞİNE KATKILARI

Burak USTA

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2020

MEHTER MUSİKİSİ, BESTEKAR MEHTERLER VE TÜRK MÜZİĞİNE
KATKILARI

Burak USTA

Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü
Türkiyat Araştırmaları Anabilim Dalı
Türkiyat Araştırmaları Yüksek Lisans Programı

Yüksek Lisans Tezi

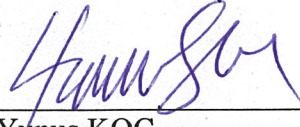
Ankara, 2020

KABUL VE ONAY

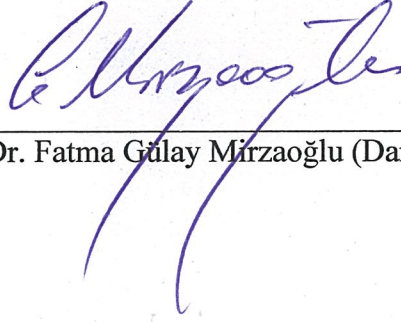
Burak USTA tarafından hazırlanan “Mehter Musikisi, Bestekar Mehterler ve Türk Müziğine Katkıları” başlıklı bu çalışma, 30/01/2020 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Ali YAKICI (Başkan)



Prof. Dr. Yunus KOÇ



Prof. Dr. Fatma Gülay Mirzaoglu (Danışman)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Yunus KOÇ

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan "**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**" kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

02/03/2020



Burak USTA

¹"Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge"

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlerle ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir
*Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında zgn olduğunu, Prof. Dr. Fatma Gülay MİRZAOğLU SIVACI danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

02/03/2020

Burak USTA

ÖZET

USTA, Burak. *Mehter Musikisi, Bestekar Mehterler ve Türk Müziğine Katkıları*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2020.

Çalışma kapsamında genel olarak öncelikle mehter müziği ele alınmış olup ardından bestekar mehterlerden bahsedilerek, mehter takımının ve bestekar mehterlerin Türk müziğine olan katkıları ele alınmıştır. Bütün bu konuları ele alan çalışma beş farklı bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Osmanlı Devleti'nin askeri müzik topluluğu olan mehterin tarihçesi, genel olarak mehter teşkilatı, teşkilatın önemi ve görevlerinden bahsedilmiştir. İkinci bölümde, mehter takımının özel giysileri tek tek ele alınmıştır. Üçüncü bölümde, mehterhanenin çalgıları, müziği ve müziği sunuş adabı ortaya konmuştur. Dördüncü bölümde mehter takımının müziği ve Türk müziğine olan katkıları ele alınırken bestekar mehterler, mehterhanenin geçirdiği süreçler ve günümüz mehter takımlarından bahsedilmiştir. Son olarak da konuyla ilgili değerlendirme yapılarak tez nihayete erdirilmiştir.

Anahtar Sözcükler

Mehter Takımı, Bestekar Mehterler, Türk Müziği, Mehter Müziği.

ABSTRACT

USTA, Burak. *Mehter Music, Composer Mehters and Contributions to Turkish Music*, Master's Thesis, Ankara, 2020.

In the scope of the study, firstly mehter music was discussed firstly and then composer mehters were mentioned and contributions of mehter team and composer mehters to Turkish music were discussed. The study, which deals with all these issues, consists of five different sections. In the first chapter, the history of the mehter, the military music group of the Ottoman Empire, the mehter organization in general, the importance and duties of the organization are mentioned. In the second part, special clothes of mehter team are discussed one by one. In the third chapter, the instruments, music and the presentation manners of the mehterhane are presented. In the fourth chapter, while the music of mehter team and its contributions to Turkish music are discussed, composer mehter, the processes of mehterhouse and contemporary mehter teams are mentioned. Finally, the thesis was finalized by making an evaluation on the subject.

Key Words

Mehter Team, Composer Mehters, Turkish Music, Mehter Music.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER DİZİNİ	xi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: OSMANLI’DA ASKERİ MÜZİK TOPLULUĞU OLARAK MEHTER ...	4
1.1. Mehter’in Kelime Anlamı ve Kısa Tarihçesi.....	4
1.2. Mehter Teşkilâtı.....	28
1.2.1. Emîr-i Alem.....	33
1.2.2. Mehterbaşı Ağa	34
1.2.3. Baş Mehter Ağa.....	35
1.3. Mehter Teşkilâtının Gelişim ve Değişimi	41
1.4. Mehter Teşkilâtının Görevleri	42
1.5. Mehter Teşkilâtının Önemi.....	49
1.6. Mehter Sancak ve Tuğları.....	50
2. BÖLÜM: MEHTER TAKIMI VE GİYSİLERİ	53
2.1. Mehteran Geleneksel Giysileri	53
2.2. Mehter Geleneksel Baş Giysileri	57
2.2.1. Mehter Baş Giysisi “Üsküf”	57
2.2.2. Mehter Baş Giysisi “Börk”	58
2.2.3. Mehter Baş Giysisi “Miğfer”	60
3. BÖLÜM: MEHTER TAKIMI MÜZİĞİ, ÇALGILARI VE SUNUŞ ADABI	63
3.1. Mehter Müziği Tanımı ve Makamları	63

3.2. Mehter Müziği Sunuluş Adabı.....	64
3.2.1.Mehter Nevbet Adabı	65
3.2.2. Mehter Diziliş ve Yürüyüş Adabı	69
3.3. Mehter Geleneksel Enstrümanları	70
3.3.1. Mehter Nefesli Sazları.....	71
3.3.1.1. Nefesli Saz “Zurna”	71
3.3.1.2. Nefesli Saz “Boru”	73
3.3.2. Mehter Vurmalı Sazları.....	76
3.3.2.1. Vurmalı Saz “Kös”	77
3.3.2.2. Vurmalı Saz “Davul”	80
3.3.2.3. Vurmalı Saz “Nakkâre”	82
3.3.2.4. Vurmalı Saz “Def”	85
3.3.2.5. Vurmalı Saz “Tabılbaz”	85
3.3.3. Ziller ve Çingiraklar	86
3.3.3.1. Mehter Zilleri.....	86
3.3.3.2. Mehter Çevgenleri	89
4. BÖLÜM: MEHTER MÜZİĞİ VE TÜRK MÜZİĞİNE KATKILARI	91
4.1. Bestekar Mehterler.....	91
4.2. Bestekar Mehterler ve Türk Müziğine Katkıları	105
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	122
KAYNAKÇA	127
EK 1. Geçmişten Günümüze Mehter Repertuarı	132
EK 2. Etik Kurul İzni Muafiyeti Formu	167
EK 3. Orijinallik Raporu	168
EK 4. Turnitin Benzerlik İndeksi	169
ÖZGEÇMİŞ	170

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. “Bir Hun Otağında, Bayraklar ve Davul”	8
Resim 2. “Hunlarda Bayrak ile Davul”	8
Resim 3. “Hunlarda Sancak Nevbeti”	9
Resim 4. “Türk Zengilerine Ait Saray Mehteri”	9
Resim 5. “Babür Devletinde Fil Kösü”	10
Resim 6. “Oyun Mehterleri”	12
Resim 7. “Atışlarda Askeri Mehter”	13
Resim 8. “Düz Uzun ve Çift Savaş Boruları”	17
Resim 9. “Türk Savaş ve Polo Boruları”	18
Resim 10. “Özbek ve Doğu Türkistan Türk Zurnaları”	20
Resim 11. “Mohaç Seferinde Bayrak ve Mehter Birliği”	20
Resim 12. “Türk Mehter Takımı ve Bayrakları”	21
Resim 13. “Selçuklu Dönemine Ait Boruzen, Nakkarezen ve Davulbazı Betimleyen Bir Minyatür”	23
Resim 14. “XVIII. Yüzyıl, III. Ahmed Devrinde Mehter Takımı”	23
Resim 15. “Viyan’a Atanan Osmanlı Elçilerinin Mehter Takımı Eşliğinde Kente Girişi, 1582”	24
Resim 16. “Mozart’ın Büyük Pişano Sonatının K.331 Bölüm Başlığı”	25
Resim 17. “Vak’ayı Hayriye: Yeniçeri Ocağı’nın Kaldırılması, 16 Haziran 1826”	27
Resim 18. “XVII. Yüzyıl, Mehter Başı”	35
Resim 19. “XVII. Yüzyıl, Mehter Başı”	35
Resim 20. “Levnî’nin Surnâme’sinde 1720 Şenliklerinde Sâzendeleri Tasvir Eden Minyatür”	43
Resim 21. “Saltanat Sancakları, Tuğ ve Mehter Yan yana”	43
Resim 22. “İstanbul’un Fethinde Mehter”	44
Resim 23. “İcra Sırasında Mehter”	45
Resim 24. “Vezir Mehteri”	45
Resim 25. “Saltanat Sancakları ve Mehter Takımı”	46

Resim 26. “Vezir Ferhat Paşa'nın Revan Seferi Esnasında Önde Saltanat Sancakları Ardından Mehter Takımının Yürüyüşü”	46
Resim 27. “Tabl ve Alem Mehterlerinin Kullandıkları Müzik Aletleri. Kös, Davul, Zurna ve Boru”	47
Resim 28. “Yavuz Sultan Selim Döneminde Yapılan Savaşlardan Birini Tasvir Eden Minyatür”	48
Resim 29. “Saltanat Sancakları ve At Üstünde Mehter Takımı”	48
Resim 30. “XVIII. Yüzyıla Ait Tuğ”	51
Resim 31. “Osmanlı Sancağı ve Tuğ Şekilleri”	51
Resim 32. “Sancak Taşıyan Alemdarlar”	52
Resim: 33. “Günümüz Mehterbaşı Ağa”	55
Resim 34. “Osmanlı Dönemi Mehterbaşı Ağa”	56
Resim 35. “Günümüz Zurnazen Giysileri”	56
Resim 36. “Üsküf Başlığı”	58
Resim 37. “Çorbacıbaşı Başlığı "Üsküf”	58
Resim 38. “Börk Çeşitleri”	59
Resim 39. “XVII. Yüzyıl Ortaları Osmanlı Peçeli Tonbak Miğfer”	61
Resim 40. “Peçeli Miğfer Çeşitleri”	61
Resim 41. “Savaştan Dönen Ordunun Önünde Yürüyen Mehter, ayrıntı (Schwigger, 1571-1575)”	65
Resim 42. “XIX. Yüzyıl Ortaları, Mehter Takımı Nevbet Vururken”	66
Resim 43. “Günümüz Mehter Takımının Dolmabahçe Sarayı Önündeki Konseri”	66
Resim 44. “Mehter Takımının Osmanlı'da Diziliş Düzeni”	67
Resim 45. “Günümüz Askeri Müze Mehter Konseri Düzeni”	68
Resim 46. “Mehter Takımı Tören Yürüyüşünde”	70
Resim 47. “Nefesli Saz Zurna”	72
Resim 48. “Zurnazen”	73
Resim 49. “Nefesli Saz Boru”	75
Resim 50. “Boruzen”	75
Resim 51. “Eski Burmalı Osmanlı Boruları”	76
Resim 52. “Çizimi (1670) Marsigli'ye Ait Mehter Sazları (Boru, Zil, Davul, Nakkare, Zurna)”	77

Resim 53. “Kûsî Kâkânî”	78
Resim 54. “Köşen, XVI. Yüzyıl”	78
Resim 55. “Batılı Bir Ressamın Gözünden Osmanlı Köşü”	80
Resim 56. “Osmanlı Mehterlerinde Köş Nakkare ve Davul Birliği”	80
Resim 57. “Davulzen”	82
Resim 58. “XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Davulzen ve Zurnazen”	82
Resim 59. “Nakkarezenler”	84
Resim 60. “Nakkare ve Nakkarezenler”	84
Resim 61. “Mehter Zili”	87
Resim 62. “Zilzen, XVIII. Yüzyıl”	88
Resim 63. “Günümüz Zilzenleri”	89
Resim 64. “Mehter Çevgeni”	90

GİRİŞ

Yüzyıllardır Türk ordusu için ayrılmaz bir bütünü oluşturan, katıldığı her savaşta askerlerin fethe yönelik ruhlarını güçlendiren, bugüne dek kazanılmış bütün zaferlerde desteği olan mehterin tarihi milattan önceki yıllara ve hatta Orta Asya dönemine dek dayanmaktadır. Çinlilerin kaynaklarınca, M.Ö. II. Yüzyılda Orta Asya'dan getirilmiş olan çalgılar ile askeri müzik yapacak bir takımın oluşturulduğu ortaya konmuştur.

Bütün milletlerin kendilerine özgü, toplumlarının temel yapılarından kaynaklanan bir müziği ve her müziğinde yine kendine has bir yapılaş biçimi olduğu düşüncesiyle, kaynağı orduya dayanan ve oldukça eski bir tarihi olan Türk Milleti için de mehter müziği kendine özgü yapısını devam ettiren bir niteliğe sahip olmuştur. Pek çok Türk Devletinde olduğu gibi Mehter, Osmanlı Devleti'nin ordularının da başarılarının daim olmasında dikkate değer bir role sahip olmuş, dinamik ve canlı yapısıyla da her daim askerlerin morallerini artırarak savaşlarda galip olmalarını sağlamıştır. Osmanlı'da ki Mehter Teşkilatı I. Murad döneminde (1360-1389) yeniçeri birliklerinin de kurulması ile gelişme kaydetmiş olup, mehter yeniçerilerin yardımcısı niteliğinde bir askeri teşkilat halini almıştır. Fatih Sultan Mehmet döneminde ise, mehterin görev sahası daha da genişletilerek nevbethaneler (Mehterhâne takımının bulundukları, talim ettikleri yere verilen isimdir) kurulmuştur. Osmanlı'da ki Mehterin sayısı Fatih Sultan Mehmet sonrasındaki dönemlerde çok daha fazla artmış olup, bariz şekilde biçimlenmesi ise 17. Yüzyıl döneminde meydana gelmiştir. 1826 senesinde Sultan II. Mahmud döneminde Yeniçeri Ocağı kaldırılarak, Bektaşî tarikatının da yasak hale getirilmesi ile mehterin teşkilatlı yapısının da darbe aldığı tarih kaynaklarında belirtilmektedir. Vak'a-i Hayriye (Yeniçeri Ocağının kaldırılması) olarak isimlendirilmiş olan bu hareketle eski teşkilat yapılarının varlıklarına son verilmiş olup yeni teşkilatların ortaya çıkarılması için çalışmalara başlanmıştır.

Literatür:

Günümüze dek pek çok tez çalışmasında Mehterden bahsedilmesine karşın özellikle Bestekar mehterlerden bahseden öne çıkmış olan tek bir eser vardır. O da Haydar Sanal

tarafından yazılmış olan “Mehter Musikisi” çalışmasıdır. Bu eser dışında akademik tezlerin de yanı sıra mehterlere yönelik olarak bazı eserlerle olmakla birlikte yine bunların hiçbiri bestekar mehterlere ve mehterin Türk müziğine olan katkısına direk olarak eğilmemiştir. Nurhan Atasoy tarafından yazılan Otağ-ı Hümayun kitabında Çadır/hayme mehterlerinden bahsedilmiştir. Ayrıca Osmanlı’da ki tabıl ve alem mehterlerine yönelik olarak İsmail Hakkı Uzunçarşılı tarafından yazılmış olan “Osmanlı Devleti’ne Teşkilatına Medhal” isimli çalışması da genel olarak mehteranın farklı bir tarafına ışık tutmaktadır. “Medhal” olarak da anılan eser Osmanlı öncesindeki Türk-İslam devletlerindeki saray ve merkez teşkilatı içerisindeki nevbethane ile ilgili ayrıntılı bilgiler vermektedir.

Uzunçarşılı’nın “Saray Teşkilatı” isimli eserindeyse kurumla alakalı dikkate değer bilgiler verilmiş olmakla birlikte örneklerin tümü XVII. Yüzyıl sonrasındaki dönemden alınmıştır (Uzunçarşılı, 1988, 273-278). Uzunçarşılı sonrasında kaleme alınmış olan tüm kaynaklarda Uzunçarşılı’nın eserlerinden ve onun vermiş olduğu bilgilerden faydalanılmıştır. “İstanbul Sarayları” isimli eserinde İbrahim Hakkı Konyalı mehter ile ilgili özet bilgiler vermiştir.

Mehter ile ilgili diğer çalışmaların yanı sıra “Osmanlı Mehter Müziği” denildiğinde de en fazla kullanılan kaynak Haydar Sanal tarafından yazılmış olan “Mehter Musikisi” isimli çalışmadır. Bu eserde mehter tarafından kullanılan müzik aletleri ve usuller ile ilgili ayrıntılı bilgiler verilmiş olup kurumla ilgili yeterli bilgi verilmemiştir. Diğer yandan Mahmut R. Gazimihal tarafından yazılmış olan “Türk Askeri Mızık Tarihi” ile Ethem Üngör’ün yazmış olduğu “Türk Marşları” isimli çalışmalarda da mehter kurumuyla ilgili kısa bilgiler verilmiştir. Fakat buralardan kullanılan bilgilerin hemen hepsinin Uzunçarşılı’nın çalışmalarından alındığının da ifade edilmesi oldukça önemlidir. Konservatuarlarda yapılan çalışmalar bünyesinde de maalesef mehter müziği, bestekar mehterler ve/veya kullanmış oldukları müzik aletlerine yönelik yapılmış olan çalışmalar bulunmamaktadır. Bu nedenle bu çalışma kapsamında mehter müziği ve bestekar mehterler ile ilgili paylaşılan en ufak bir bilgi bile oldukça değerli görülmektedir.

Mehter Geleneği Üzerine yapılan Diğer Çalışmalar:

- Henry George Farmer, "Tablhane", İA, C. XI, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1979.
- Kurd Reinhard, "Turkey Jannissary Music", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, England 1992.
- Fırat Boztaş, Tabl ve Alem Mehterleri Teşkilatı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2009.
- Nejat Erarp, "Osmanlı'da Mehter", OA. Cilt X, Balkan Ciltevi, İstanbul 1999.
- Nuri Özcan, "Mehter", İA., Cilt: 28, Ankara 2003.
- Mehmed Zeki, "Mehterhame-i Hakani", Osmanlıcadan Çeviren: Timur Vural. Edebiyat-ı Umumiye Mecmuası, Cilt: 1, Sayı: 3, İstanbul 1916
- Timur Vural, "Osmanlı Dönemi Mehter Geleneği", Askeri Tarih Araştırmaları Dergisi, Sayı: 18, Genelkurmay Basımevi, Ankara 2011
- Necmeddin Şahiner, Mehter, Elips Kitap, İstanbul 2007
- Muzaffer Erendil, Dünden Bugüne Mehter, Genel Kurmay Başkanlığı Yayınları, Ankara 1992,
- H. G. Farmer ve James Blades, "Janissary Music", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, C. 19., England 1992
- Latif Çelik, Türkische Spuren in Deutschland - Almanya'da Türk izleri 2, Auflage, Logophon Verlag GmbH, Mainz, 2009

1. BÖLÜM

OSMANLI'DA ASKERİ MÜZİK TOPLULUĞU OLARAK MEHTER

1.1. MEHTER'İN KELİME ANLAMI VE KISA TARİHÇESİ

Dünyadaki en eski bando takımı şeklinde kabul edilen mehter, çeşitli kaynaklarda farklı anlamlarla yer almaktadır. “Mehter Musikisi” isimli eserinde Haydar Sanal mehteri Farsça “mihter” sözcüğünün Osmanlı’da dönüşerek almış olduğu şekil olarak açıklamaktadır. Aynı eserde “mihtar” ya da “mihter” olarak söylenen sözcüğün, Memlûklükler ve Türkistan’da saray teşkilatında görevli vezir ya da memur anlamında kullanılmış olduğuna dair bilgiler yer almaktadır (Sanal, 1964, s. 3).

Pek çok kaynakta farklı şekillerde bahsi geçse dahi, mehter; “mızıkacı, çadırcı, kavas gibi muhtelif manalarda kullanılmış bir tabirdir. Farsçada mihter olarak geçen bu kelime “ekber âzam” (en büyük ve pek ulu)” anlamlarına gelmekle birlikte Türk diline “mehter” şeklinde yerleşmiştir (Şahiner, 2007, s. 16).

“İstanbul Sarayları” isimli eserinde İbrahim Hakkı Konyalı, mehter kelimesinin “büyük” manasındaki “meh” sözcüğüyle “büyükleme ve/veya yüceltme” edatı olan “ter” sözcüklerinin birleşiminden oluşan Farsça bir sözcük olduğunu ifade etmiştir. Bununla birlikte, pek çok kaynakta yer alan ortak tanım ise, mehter sözcüğünün Osmanlı’da askeri musikiyi gerçekleştiren topluluk için verilmiş olan bir isim olduğudur (Konyalı, 1943, s. 28).

Fars dilinde “mihter” şeklinde kullanılan “mehter” sözcüğünün, Türk diline bu kelimenin Arapça hali olan mehter, çoğul kullanım olarak da “mehteran” halinin yerleşmiş olduğu ortaya konmaktadır. Diğer yandan, çeşitli kaynaklarda mehter “sis ve duman”, “nevbet çalgısı takımı”, “mızık neferi”, “akkam ocağı”, Fars dilinden gelen “kavas ve çaylak” manalarına da sahip şekilde bilinmektedir (Tezbaşar, 1975, s. 7-11).

“Mehter” sözcüğü altında Osmanlı’da iki farklı kurum karşımıza çıkmaktadır. Bu kurumlardan ilki “Mehterân-ı Hayme-i Hâssa”, ikincisiyse “Mehterân-ı Tabl-ı Alem’dir”. Mehterân-ı Hayme-i Hâssa, devlet erkanı ve padişahın çadırlarını ve

güneşliklerini üretmek, bugünün deyişiyle konak ve sarayların dekorasyonları esnasında gereksinim oluşturan kumaş malzemelerini üretip bunların onarım işlerini yerine getirmekle görevli olan kurumdur. Mehterân-ı Tab-ı Alem ise, hem geleneksel kıyafetleri hem de sazlarıyla icra ettikleri müziğin ihtişamıyla Osmanlı Devleti'nin güç ve kudretine hizmet etmektedirler. Osmanlı'da debdebe, ihtişam, güç, kuvvet, şan, şöhret ve kudreti oluşturarak ön plana çıkaran bu teşkilatlar, yerine getirmek zorunda oldukları görevleri gereği “mehter” sözcüğü altında birleşmektedirler (Türkmen, 2009, s. 7-9).

Özetle, mehter sözcüğü Memlûkler, Türkistan ve Osmanlı gibi İslam ülkelerinin bazılarında, saray çalışanlarının üst rütbelilerine ve kurumlarından bazılarına isim şeklinde kullanılmış olup sorumlu oldukları görevlerinden dolayı çeşitli anlamlara sahip olarak bugüne dek gelmiştir. Günümüzde mehterin anlamıysa, Osmanlı'da yeniçeri ocağının kaldırılmasının öncesinde, askeri müziği yapan askeri mızıkacı topluluğuna verilen isim şeklindedir. Bu çalışmadaysa yukarıda bahsi geçen Mehter gruplarından “Mehterân-ı Tabı Alem” kurumundan bahsedilecektir.

Mehter'in tarihine bakıldığında, milattan önceki yüzyıllara ve Orta Asya dönemine dek uzadığı ortaya çıkmaktadır. Çin kaynaklarına göre milattan önce II. Yüzyılda, Çinli bir general politik bir görev ile Orta Asya'nın “Kuça ve Balagasun” gibi dikkate değer bölgelerinde bulunan Türk padişahının sarayına misafir olmuştur. Bu general kendi ülkesine dönerken Türklerin kendisine vermiş olduğu çalgılar ile sarayında “tuğ takımı” kurmuştur. Generalin Çin'e getirmiş olduğu sazların içerisinde “Hou Kya” şeklinde isimlendirilen, “ileri dönük boyunlu, perde delikli, müthiş ses çıkaran bir boru çeşidinin” de bulunduğu ifade edilmektedir (Tuğlacı, 1986, s. 3).

“Türk Askeri Mızıkaları Tarihi” isimli eserinde Mahmut R. Gazimihal, “mehterhane” sözcüğünün ve aynı manada kullanılan “tabılhane” ve “nakkarhane” sözcüklerinin öz türkçe olmadıklarını göz önünde bulundurarak, “mehterhane” ocağının kaynağının aslında Türk değil “Arap ya da Fars” olduğunu düşünmenin bir yanılgıdan ibaret olduğunu ortaya koymaktadır. Çünkü aslında bu isimlerin, Türkler İslamiyet'i kabul ettikten sonra kullanılmaya başlandığını da ifadelerine ekleyen Gazimihal, bu kurumun ve çalgıların asıl kaynağının Orta Asya Türkleri olduğuna özellikle dikkati çekmektedir (Gazimihal, 1955, s. 5).

VIII. yüzyılda yazıldığı bilinen Orhun Göktürk Yazıtları ile “Şine-Usu” yazıtında da “külüpge ve tuğ çalgılarının” isimlerinden bahsedilmektedir. Bununla birlikte bu yazıtlarda bahsedilen “tuğ çalgı takımı” sancak takımı manasına da gelmektedir. Türklerin Orta Asya’da ki Tuğ takımında bulunan çalgılarının “Yırağ (zurna), Borguy, Bur veya Buğ (boru, nefir), Küvrüğ (kös), Tümrük (davul) ve Çeng (zil) olduğu yine bu kaynaklardan edinilen bilgiler arasında yer almaktadır (Tuğlacı, 1986, s. 3).

Osmanlı’dan önceki Türk devletlerinde de mehter takımlarının bulunduğu ile ilgili “Türk Kültür Tarihi” ansiklopedisinde Bahaddin Ögel tarafından ifade edilmiş olan pek çok bilgi bulunmaktadır. İlk olarak Türk devletlerinde aynı mehter takımında olduğu gibi nevbet vurulduğu bilinmektedir. Sabahları “uyanma nevbeti” şeklinde kullanılmış olduğu eserde yer almaktadır. Hatta “Bulut kükredi, vurdu nevbet tuğu” cümlesi Kutadgu Bilig’de yer almaktadır. “Bu devletin ihtişam ve kutsallığını gösteren, sembolik bir sözdür.” Bu bağlamda nevbetin “bulutlar ve davullarla” ilişkilendirilmiş olması “Türk düşüncesinin” dikkate değer bir örneği olarak ortaya çıkmaktadır. Türk devletlerinde nevbetin devlet görkemiyle ilişkilendirildiği de bu cümleden anlaşılmaktadır (Ögel, 1991, s. 16).

“Eski Türk Devletleri” sembolleri arasında en önde gelen işaretler “Savaş alameti” olarak görülmektedir. “Savaş alameti” bir “savaş aleti” olarak da sayılmaktadır. Uçlarında “at kuyrukları” bağlı şekilde olan “tuğlar” seferlerde, ordu konumunda bulunan birliklerin yeriyle hareketlerini göstermektedir. Mehter takımının çaldığı “davullar”, ile birlikte orduların hareketlerine “bir düzen” vermişlerdir. Sadece başkomutan olarak kabul edilen padişahın yakınlarında yer alan “hakani kös” yüksek sesiyle orduların hareketlerini de düzenlemişlerdir (Ögel, 1991, s. 19).

Mehter takımı içerisinde kullanılan “tuğ başı kıllarla donatılmış bir gönder” şeklinde bilinmektedir. Bu bilgi doğru olmasına rağmen, “Doğu Türkleri bayraklarının yerine de tuğ” kullanıldığı tarihi kaynaklarda yer almakta olup bunlara “at kıllarıyla süslü olan Tuğlu bayrak” demişlerdir. Yine bu dönemde “davul ve kös de tuğ” ismiyle kaynaklarda görünmektedir. İslamiyet öncesi Türk devletlerindeki durum hakkında eserinde yorumda bulunan Kaşgarlı Mahmut, on birinci yüzyıldaki tuğ sözünü, Arapça’da geçen -mehter takımında da kullanılan- “kös ve tabl” diğer bir deyişle “kös ve davul” olarak yorumlamıştır. Eski dönemlerde “Tuğ vuruldu yani Nevbet vuruldu”

ifadesi kullanılmıştır (Ögel, 1991, s. 19). Bu ifade “savaş alameti olan kös ya da davul vuruldu” anlamına gelmektedir (Ögel, 1991, s. 20).

“Yusuf Has Hacib” “Buğra Han’ın” hakan olmasından söz ederken, ilk olarak nevbet davuluyla sancağından şu şekilde bahsetmiştir;

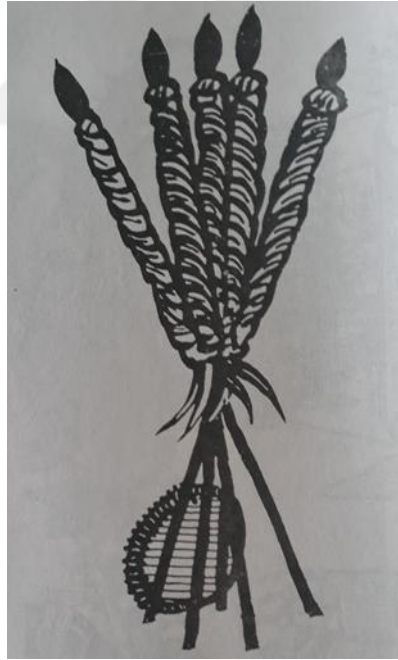
Bulut kükredi, nevbet davulunu vurdu,
Şimşek çaktı, hakanlık sancağını çekti,
Ulu Tavgaç Buğra Han acunu tuttu
Adın kutlasın, (Tanrı) iki cihanı versin!..

Türk devletlerinde Mehterin kullanmış olduğu “Nevbet davulunun” işlevine bakıldığında ilk olarak “Nevbetin uyandırma” olarak geçtiğinden bahsetmek gerekmektedir. Bu bağlamda nasıl ki İslam dini kapsamında Nevbet beş vakte karşılık olarak kullanılmışsa, “Çağatay Türk Kültür çevresinde” dahi “nakkareler vakti” denildiğinde “sabah” diğer bir deyişle “uyandırma vakti” anlaşılmaktadır (Ögel, 1991, s. 22).

Diğer yandan Çin minyatürlerine bakıldığında da konuyla ilgili bilgi edinmek mümkün olmaktadır. Bazı Çin minyatürlerinde “Hun otağları” gösterilmiştir. “Otağların önünde beş sancak ve davul” bulunmaktadır. O dönemde alınan bilgiler bağlamında, sancakların yürüyüşe çıkıldıktan sonra açıldığı fotoğraflarda görünmektedir. Yine bu dönemde “sancak nevbeti borucular ve davulcular” tarafından çalınmıştır. Gündüzleri gerçekleştirildiği bilinen nevbetin kesin saatleri bilinmemektedir. Davul bu dönemde devleti temsil etmekte olup hem otağların hem de sanacakların yanlarında davul bulundurulmuştur (Ögel, 1991, s. 23).



Resim 1. Bir Hun Otağında, Bayraklar ve Davul¹



Resim 2 Hunlarda Bayrak ile Davul²

¹ Ögel, Bahaeddin; Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991, s. 24.

² Ögel, Bahaeddin; Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991, s. 25.



Resim 3. Hunlarda Sancak Nevbeti³



Resim 4. Türk Zengilrine Ait Saray Mehteri⁴

³ Ögel, Bahaeddin; Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991, s. 26.

⁴ Ögel, Bahaeddin; Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991, s. 28.

Genel olarak Türk tarihine bakıldığında “ordu ve devlet” mehterlerinin birbirinden ayrılmasının zor olduğu ortaya çıkmaktadır. “Halk ordu, orduysa halk” olarak kabul edilmiştir. Diğer yandan, “devlet de ordu ve orduysa devlet” anlamına gelmektedir. Hakan ordunun başkomutanı vazifesini yerine getirmiştir. “Ordu hakanın öz ve en değerli varlığıdır ve büyük akınlara hakanların katılması zorunludur”. Bu dönemde mehter “bir şenlik aleti değil, kutlu” bir yapı olarak görülmüştür. Bunun yanı sıra bayrak ve mehter birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak kabul edilmiştir (Ögel, 1991, s. 33).

Göktürk Devleti geleneğinin sonrasında Uzak doğu bölgesinde kurulmuş olan “Proto-Moğol” kökenine sahip, “Hitay devleti” benzeri imparatorluk olarak adlandırılan devlet yapılanmalarında mehter tarzı yapılanmalara rastlanmıştır. Bunun yanı sıra, “İlhanlı Devletinde tuğ-ı mübarek diğer bir deyişle mübarek tuğ ya da sancaktır.” Fakat “kös ya da büyük davul köhürge-i hassa” diğer bir ifadeyle “saltanat kösü” veya “büyük davul” şeklinde isimlendirilmiştir (Ögel, 1991, s. 34).

Cengiz Han döneminde de mehter takımı benzeri kurumları olduğu şu cümlelerden anlaşılmaktadır;

Ta uzaklardan görülebilen tuğumu (veya bayrağı), saçıldım; kara öküz derisinden yapılmış keskin sesli davulumu çaldım! Ondan sonra kılıcından oklarından ve zırhlarından söz açıyordu. Bu bir çeşit, bayrak ve davulla başlayan bir savaşıydı gibiydi. Çingiz Han’ın yasası şöyledir. Tuğ ve davul (tug kö’ürge), gece nöbetçileri kebte’-ül tarafından korunmalıdır (Ögel, 1991, s. 39).



Resim 5. Babür Devleti'nde Fil Kösü⁵

Tıpkı Osmanlı Mehterinde olduğu gibi eski Türk devletlerinde “ilk konaktan akına çıkılırken mehterin vurulması” geleneği bulunmaktadır. Zaten eski Türklerde “mehter, kös ve davul demek aslında akın ve sefer” demek olarak görülmüştür. Eski dönemlerden Osmanlı’ya da bir bakıma aktarılmış olan bu gelenek bağlamında, Osmanlıda da nevbet savaş alameti olarak görülmüştür (Ögel, 1991, s. 98). Diğer yandan savaş dönemlerinde “hakanlık otağı kurulup tuğ ya da bayrak dikildikten sonra, mehter vuruluşu Karahanlı devletinde” görülmüş olan gelenekler arasındadır. Karahanlıların yanı sıra, Hunlarla ilgili Çinli kaynaklardan edinilen bilgilere göre, “otağın önünde bayraklar ve bayrakların altında da nevbet vurulmaktadır”. Yürüyüş esnasında da Osmanlı Devleti’nde olduğu gibi “mehter bayrakların arkasında çalınıyordu (Ögel, 1991, s. 99). Eski Türklerdeki savaş mehterleri “davul ve boru bakımından” barış dönemindekine göre “nevbet mehterlerine” göre çok daha büyük boyuttadırlar. Savaşların boyutları davulların ve mehterlerin sayılarıyla ölçülmektedir. Dede Korkut kitaplarından da anlaşılacağı üzere “kös, davul ve borular” savaşlarda ön planda kullanılmaktadır. Göktürklerde, “Osmanlı ve Selçukluda” olduğu gibi “kös ve mehter protokolü” oldukça görkemli ve göz alıcı biçimde organize edilmiştir (Ögel, 1991, s. 100).

İbn-i Haldun tarafından ifade edildiği üzere, “ilk Müslümanlarda ne boru ne de davul” bulunmamaktadır. Asıl gerçek olan eski Türklerdeki askeri ve ordu geleneklerinin

⁵ Ögel, Bahaeddin; Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991, s. 29

İslamiyet sonrasında da kullanılmaya devam edildiğidir. Davul bunun en belirgin örneği olarak kabul edilmektedir (Ögel, 1991, s. 101).

“Davul ve mehterin yağmalanması” konusunda da bahsedilecek olursa, bu konuda Oğuz Destanında bile ifadeler bulunmakta olup, “Davul ve mehterin düşman eline geçmesinin bir felaket” olarak yorumlandığı bilinmektedir (Ögel, 1991, s. 116). Yas ve ölüm dönemlerinde de mehter Türk devletlerinde oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Eski geleneklere göre “nevetin durması, bir yas ve cenazeyi” göstermektedir (Ögel, 1991, s. 117). Harezmşah devletinde “Tekeş’in öldüğünü öğrenen Gazne hâkimi Gıyaseddin sarayın kapısında günde üç defa vurdurduğu nevetini yas işareti olarak, durdurmuştur (Ögel, 1991, s. 118)”.

Bunun yanı sıra, Türklerde “atlı oyunlar ve yarışlar” için de bir mehter takımı bulunmaktadır. Çünkü bu yarış ve oyunların davulsuz, zurnasız yani şenlik olmadan gerçekleştirilemeyeceği düşüncesi yaygındır. “

Anadolu’da ki cirit oyunlarında köroğlu olarak isimlendirilmiş olan hızlı tempolu bir hava, davul ve zurnayla vurulmuştur. Kırgız-Türk kültür çevrelerinde atlılar için ayrı mehter marşları bestelenmiştir. Kör Ozon ya da Kör Ozan bu marşlardan birinin ismi olarak bilinmektedir (Ögel, 1991, s. 150).



Resim 6. Oyun Mehterleri⁶

⁶ Ögel, Bahaeddin; Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991, s. 151.



Resim 7. Atışlarda Askeri Mehter⁷

Eski dönemde köslerden bahsedilecek olursa Dede Korkut eserinde şu şekilde bahsetmiştir; “Cemi begler indi. Kazan’ın konur atın çekdiler, bindi. Borı çalındı, kös uruldu. Gece ve gündüz demediler, yortma oldu. Aruz’a ve taş Oğuz belgelerine haber oldu, Kazan geldi, dediler”. Burada bahsedilen kazanın “kös” olduğu sonraki dönemlerde ortaya konmuştur (Ögel, 1991, s. 162).

Genel olarak “savaş için vurulan kösler” şu şekilde sıralanmaktadır;

Kös-i rihlet: Bu deyim yaygın olarak konak yerinin bozulması veya konaktan çıkış sırasında çalınan kös demektir. Mana olarak bu deyim, yas veya ölüm haberi için de söylenirdi.

Kös-i gaza: Ordu birliklerinin toplanmaları ve akın için yola çıkmaları sırasında çalınan, kös demektir. Bu mukaddes bir savaş ilanıdır. İslamiyetten önceki Türklerde de görülen bir gelenektir.

Tabl-ı cengi, tabl-ı saf: Bunlar, savaş için vurulan davullardır. Tabl-ı saf, mana bakımından, ordunun savaşta saf düzeninde, sıraya girmesini hatırlatan, bir deyim gibidir. Ancak anlamı daha geniştir (Ögel, 1991, s. 165).

⁷ Ögel, Bahaeddin; Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991, s. 152.

“Oğuzname” içerisinde “hakanlık davulundan” bahsedildiğini ifade eden kaynaklar bulunmaktadır; “Arslan Han ölünce, çevresindekiler (Arslan Han’ın) kös davulu ile bayrağını (alem) alıp gittiler (Oğuz destanı, 69 akt. Ögel, 1991, s. 166).” Burada “kös davulu için “kus tabl” ifadesi de kullanılmıştır. Diğer yandan, “Manas Destan’ında” yer alan “Manas han” ile ilgili ifadeler de davullardan bahsetmektedir; “Manas’ın ordusunda kullanılan davullar fil derisi ile yapılmıştır. Bu davullara bir sinek bile konsa, bütün konak veya ordugah, çın çın öterdi. Bir serçe dokunsa gök gürültüsü gibi inlerdi (İnan, Makaleler, 158 akt. Ögel, 1991, s. 166).

Mehter takımı içerisinde bulunan “nakkarelerin” eski Türk devletlerinde de kullanılmış olduğu çeşitli kaynaklarda yer almaktadır. Genel olarak nakkare diğer bir deyişle “çift bakır dipli davul” bir ritim aleti şeklinde kullanılmıştır. Bu alet “sancak ve sancak törenlerinde” kullanılmış olup, davulun yerini tutmamıştır. Çünkü “Kutadgu Bilig”de ifade edildiği gibi, “bulut gürledi, hakanlık davulunu (tuğunu) çaldı.” “Mısır Türk Sultanlığında” da mehter takımı olduğu ve bu mehter takımı içerisinde bulunan müzik aletleri şu şekilde sıralanmıştır; “40 çift kös veya kazanlı davul, 4 davul (tabl), 4 boru veya burgu, 20 trampet veya davulcuk (nakir)”. Bu sıralamadan da anlaşıldığı üzere “davul ve nakkareler” ayrı kategoride tutulmuştur. Diğer bir ifadeyle “büyük kazanlı davullar”, “nakkare” ismiyle anılmamıştır (Ögel, 1991, s. 241).

Farmer’ın ifadeleri bağlamında, “nakkarelerin” eski ismi, “debdebe, dabdab ya da dabdaba”dır. Bu da aslında bir çeşit davul olarak bilinmektedir. “Katır kösleri” üzerine yüklenmiş olan “orta boy çift nakkareler” olduğu kaynaklarda yer almaktadır. Ayrıca, “deve ve fil kösleri” de “çift büyük” ve “orta boy” “nakkareler” görünümünde yapılmıştır. “Çağatay Türk kültür çevresinde Radlof’a göre nakkare kelimesinin iki farklı manası bulunmaktadır; Nakkare hem davul ve hem de tencereli veya kazanlı davullar için söylenen bir sözdür (Wörterbuch, 3: 637, akt. Ögel, 1991, s. 245).

Bir başka mehter çalgısı olan tefin de eski Türk devletlerinde kullanılmış olduğu çeşitli kaynaklarda yer almaktadır. “Dumru” ya da “tümürüg” tefin karşılığı olarak ilk olarak kullanılmış olan Türk sözcükleridir (Ögel, 1991, s. 277).

Doğu Türkistan Uygur defleriyle Özbek defleri arasından pek çok benzerlik bulunmaktadır. Bu ikisinin de halkaları içtendir. Bu Türkler deflerine bazı yerlerde “dap” yani “def”, bazı bölgelerde de Özbekler de olduğu gibi “doyra” yani “daire” demişlerdir. Doğu Özbek kültür çevresinden Tacikistan defleri de aynı grup ve sınıftandır. Bunlar da içten halkalı yapılmış olup zil gibi sesler vermektedirler (Ögel, 1991, s. 280).

Azerbaycan Türk kültür çevresinde iki farklı tür def bulunmaktadır; ilki pullu zilli defler olmak üzere bunlara def, dyaf, gaval da demişlerdir. Deri ağaçtan bir kasnak üzerine geçirilmiştir. Kasnakta delinen deliklere, madenden yapılmış ziller geçirilmiştir. Genişliği, 30-45 cm aralığındadır. Küçük defler de bulunmakta olup bunlar ritm sazıdır. Azerbaycan edebiyatına bakıldığında, bu deflerin 12. Yüzyıldan Nizami'den beri gelmiş olduğu ortaya çıkmaktadır. Def çalan hanendeler, sazadelere eşlik etmiştir. Diğer def türüyse halkalı defler olmak üzere, Özbek Türk kültür çevresindeki deflerle tamamen aynıdır.

Bunun yanı sıra, 13. Yüzyılda Türklerin bölgesinde “pullu defler” de bulunmaktadır. “Pullu ya da zilli olan bu defler bugünkü defler gibi kasnak delinerek pullar bir çiviyle kasnağın yarığına iliştilerle yapılmıştır” (Ögel, 1991, s. 281).

Türklerde “çan, çeng” sözcükleri kullanılmakta olup, “Türk mehter musikisinde” kullanılan “zil ya da çalparanın” Arap müziğinde karşılığı “sanctır”. Kaşgarlı Mahmud ise konuyla ilgili Türklerde “sanc” karşılığı “çang veya çengdir” demiştir. “Çang Uygur Türklerinde” bugün ifade edilmiş olduğu gibi “çan” anlamında kullanılmıştır (Ögel, 1991, s. 303). Diğer yandan “büyük çan” ile “küçük çingirakların” birbirlerinden ayrı olarak ele alınması gerekmektedir. Çünkü “Uygur Türkleri” tarafından “büyük çanlara” “ulug çang” diğer bir deyişle “ulu çan” denmiş olup bu çanın sesi “at dağı” olarak isimlendirilmiş olan dağdaki herkes tarafından duyulmaktadır. İslam dini sonrasında ise Karahanlı devletinde yine aynı anlam ve anlayış devam ettirilmiş olup, Müslüman olduklarından dolayı çan kullanmamışlardır. “Mısır Türk kültürü” çevresiyle “Osmanlı Türk kültür” çevrelerinde “zilin” anlamı “çeng” şeklinde devam ettirilmiş olup Osmanlı mehterindeyse bu anlayış “sanc” olan Arapça sözcük kullanılarak sürdürülmüştür. Bu bağlamda bu enstrümana ait Türk kültürünün neredeyse hiç bozulmadan devam ettirildiği görülmektedir (Ögel, 1991, s. 304).

“Orta Asya’ da” ki “hanlar” ile “beylerin” yanlarında bulunmuş olan mehter takımları olduğu bilinmektedir. Bu dönemde mehter takımının en önde gelen enstrümanı nefesli sazlar arasında sayılan zurnadır. Bunun yanı sıra bas sesleri çıkarmak için “kerenay” isimli “uzun ve hantal borular” kullanılmıştır. “Tibet kökenli” olduğu düşünülen bu borular çoğunlukla “şehir ve han mehterleri” arasında kullanılmıştır (Ögel, 1991, s. 331). Bilindiği üzere İslam dini öncesindeki Türk devletlerinde kullanılan mehter çalgılarının başında “davul” gelmekte olup “devlet, hakanlık ve vezirlik” sembolü olarak da boru kullanılmıştır.

Göktürk Devletinde Kağanlara ve vezirlere 4 davul, 2 davul sembol olarak verilmiştir. Aslında tuğ ve bayrak da bunlardan ayrılmamıştır. Bu yüzden kös, davul ve bayrak birliği kurulmuştur. Osmanlı mehterinde de durum tamamen aynıdır. Birkaç asırlık miras olan

“Türk ordu gelenekleri” temel alındığında çalgıların yalnızca eğlence için çalınmadığı da ortaya çıkmaktadır. “Mehter, ordu ve toplumu düzene sokan bir işaret veya sesle verilen bir emirdir (Ögel, 1991, s. 332).

Türklerin “burguy” dedikleri Kaşgarlı Mahmud’a göre “üflenerek çalınan boruyu ifade etmektedir. Fakat bu boru “kaval ya da düdük” şeklinde değildir. Bu yüzden “Brockelman” bunu bir anlamda “trompet” olarak kabul etmiştir (Ögel, 1991, s. 333). Diğer yandan “bırgı, pırgı, abırgı” gibi sözcükler de boruyu ifade etmek için kullanılmış olup çoğunlukla bu isimler av borularına verilmiştir. Aynı şekilde bu borular da mehter boruları gibi düdük ya da kaval biçiminde değildir (Ögel, 1991, s. 334).

Ayrıca Göktürkler “atanmalarında bayrak, davul ve boruyu” atanmış kişiye vermişlerdir. Kişilere verilen davul ve boruların sayılarının rütbelere bağlı olarak değiştiğini de ifade etmek önemlidir. Timurlu devletlerinde “belgelerbegi” unvanı olan kişiye “bir nakkare ve bir de boru” verilmiştir. Bu çalgılar “beylerbeyilik emmareleri” sayılmıştır. Burada nakkareden kastın “kös” ya da “köhürge” olduğu düşünülmektedir. Çünkü ordu komutanları tarafından “kös yani büyük kazan davul” kullanıldığı bilinmektedir. “Kabile cemaat beylerine de sadece boru yani burgu” verilmiştir (Ögel, 1991, s. 335).

Hıta Devleti Göktürk ve Uygur devletlerinin çok fazla etkisinde kalmıştır. Çünkü 400 sene gibi uzun bir müddet onların himayesinde yaşamıştır. Boruların savaşlarda nasıl kullanıldığına dair bu millettan kalan bir belgede şunlar ifade edilmiştir “Davullara üç kez vurma, hareket geçmek için bir işaret idi. Boru sesi duyan ordu ise hemen dururdu. Ordu, gündüz ise bayraklarla idare edilirdi” (Wittfogel, Liao Society, 530 akt. Ögel, 1991, s. 336).

Timur devletinde savaşlarda “hücum boruları” kullanıldığı tarihi kaynaklarda yer almakta olup bunların “kösler ve davullarla” birlikte kullanıldığı da bilinmektedir. Literatürde şu şekilde yer almaktadır; “Timur, savaş başlangıcında burgu, yani boru çaldırıyordu: (Burgu zedend). Bunun yanı sıra büyük kösler köhürge, davullar da hücum mehterine katılıyordu (Ögel, 1991, s. 337).”

Selçuklu döneminde ise Alparslan’ın “pirinçten yapılmış bir boruyu” ordusu içinde kullandığı bilinmektedir. Hatta Evliya Çelebi pirinç boruların Osmanlı mehterinde de kullanılmış olduğu ifade etmektedir. Zaman içerisinde İngiliz vb. borular Türk yapımı pirinç boruların yerini almıştır (Ögel, 1991, s. 338).

Dede Korkut hikayelerinde de borulardan bahsetmektedir. O'na göre “borular savaş başlarken ya da savaşla birlikte” çalınmıştır. Boruların çalınmasının ardından da şöyle denilmiştir “Ol gün cilasun beg erenler, döne döne savaştı.” Bunun yanı sıra Dede Korkut “burması altun tunç borular” ifadesiyle de borulardan bahsetmiştir (Ögel, 1991, s. 341).

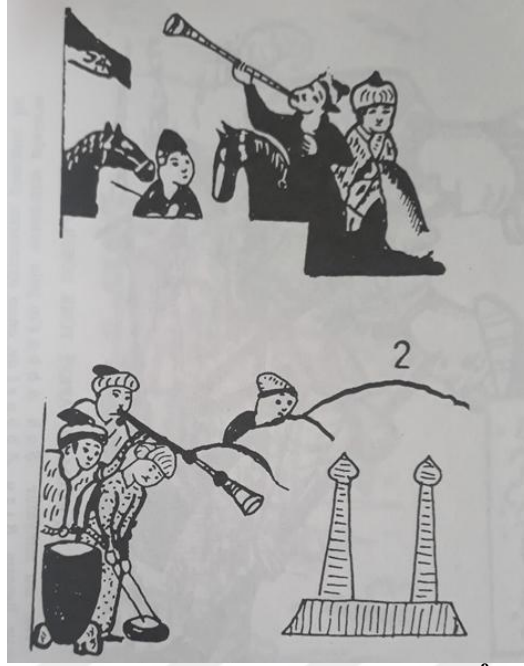
Kullanılmış olan borular da “çift borular, düz savaş boruları, burmalı borular” şeklinde farklılaşmakta olup “boruların püskülleri” de bulunmaktadır. Mehter takımlarında birden çok borucu olduğundan onların belli bir diziliş düzeni de bulunmaktadır. Sağ tarafta “düz borular” sol tarafta “burmalı borular” savaş sahnesinde yer almıştır. Özellikle burmalı boruların tutuş şekli diğer borularla aynı olsa bile ağız kısmı biraz daha geniş ve keskindir. Bu boruların üzerinde “iki kaytan ve üç püskül” bulunmakta olup hiçbir şey eklenmemiş sade borular da bulunmaktadır (Ögel, 1991, s. 347).

Diğer yandan, “oyun ve yarış mehterlerinde” de boru kullanılmış olduğu bilinmektedir. Özellikle Timur döneminde “çift borucular” kullanılmıştır. Borucunun “tipik bir Timur şapkası” takmış olduğu da bilgiler arasında yer almaktadır. Bir diğer boru tipi de bu kısımda kullanılmış olan “boğumlu polo mehter borusudur” (Ögel, 1991, s. 351).



Resim 8. Düz, Uzun ve Çift Savaş Boruları⁸

⁸ Ögel, Bahaeddin; Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991, s. 359.



Resim 9. Türk Savaş ve Polo Boruları⁹

Bir diğer enstrüman olan “zurna” da eski Türklerde çok fazla kullanılmış olan bir mehter müzik aletidir. “Zurna sipsili bir boru” olarak tarif edilmiştir. “Bir boru olması zurnayı kaval ve düdüklerden ayıran bir özelliktir”. “Sipsi ağızda ses çıkaran bir kamış parçası olup bunu boru ya da düdüğe takarak” bir müzik aleti oluşturulmuştur (Ögel, 1991, s. 396). Zurna dünya üzerinde pek çok kültürde ve bölgeden kullanılmış olan bir enstrümandır. Özbekler, Azeriler, Ruslar, Kazak Kırgız Türkleri, Moğollar ve daha birçok kavim zurnayı benimsemiştir. Türk kültür çevresinde pek çok zurna çeşidi bulunmaktadır;

1.“Acemi Zurna” Evliya Çelebi bu zurnayla ilgili şunları söylemiştir “Neferat 90. Osmanlı zurnası şeklindedir. Amma kolu kalın, sadası dahi kalındır, İran Türk kültür çevresine aittir (Ögel, 1991, s. 410).”

2.“Arabi Zurna” Mekke ve Medine’ye gönderilen surre alaylarında çalındığı bilinmektedir. Fakat bunlar aslında Şam ve Mısır zurnalarıdır. Evliya Çelebi bunlarla ilgili şu cümleleri kurmaktadır; “Neferat 55. Şam’da Ali Nad telifidir. Şam’da ve Mısır’da mahmil-i şerifile çalınır, bu tören zurnası olmakla birlikte Mısır Türk kültür çevresine aittir.”

⁹ Ögel, Bahaeddin; Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991, s. 360.

3.“Asafi Zurna” ile ilgili Evliya Çelebi şöyle demiştir; “Basra Hakimi Tayyar Muhammed Paşa ağası, Asaf ağa telif etti”.

4.“Sazende-i Balabancıyan” “Balaban” ismiyle de anılan bu zurna çeşidi çoğunlukla “Azerbaycan ve İçasya’da” görülmüştür. “Balaban” Fars dilinde “yüksek ses” anlamına gelmektedir. Gazimihal bu zurnayı “mey’e” benzetmiştir. “Harezm bölgesinde” oldukça yaygın olduğu bilinmektedir. Bu zurna için Evliya Çelebi de şunları söylemiştir; “Bu saz Şiraz’da telif olup, Osmanlı’da çoktur. Amma zurna gibi kalaklı değildir. Bu nedenle bu zurna türünün mey olması kuvvetle muhtemeldir.”

5.“Cura Zurna” ile ilgili Evliya Çelebi şu cümleleri kurmuştur; “Neferat 200. Cemşid’in telifidir. Al-i Osman’da ve gayrı düvelde dahi çalınır. Küçük biraz da az sesli bir zurna türüdür.” Cura kelimesi “orta vasat” anlamına gelmektedir.

6.“Kaba Zurna” ya yönelik Evliya Çelebi şunlardan bahsetmiştir; “neferat 100. Müellifleri Cemşid’dir. Al-i Osman ve Tatar Han alaylarında çalınır. Bir agreb-i garayib kaba zurnadır. Kırım Türk çevresinde ait olduğu bilinmektedir (Ögel, 1991, s. 412).

7.“Sazende-i Nagarakıcıyan” bunu zurnalar arasında göstermiş olan Evliya Çelebi şu şekilde ifade etmektedir; “Neferat 100. Bu Arabistan’da Haris-i Yemeni telifidir. Yine Arabistan kahvelerinde çalınır.” Arap zurnası ya da borusu olmakla birlikte Azerbaycan ve İçasya da çalındığı bilinmektedir.

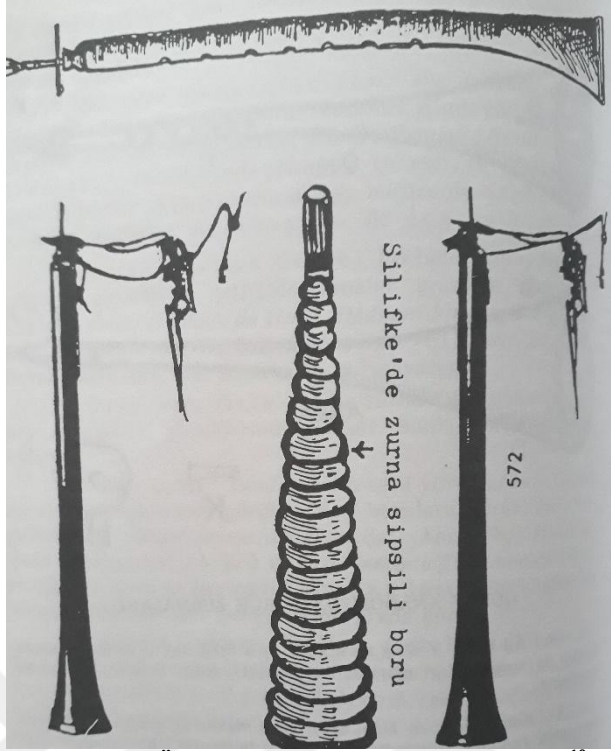
8.“Nefir” ile ilgili Evliya Çelebi şunları söylemiştir; “Neferat ondur. İsfahan’da Huda Dadnam bir kimesne peydasıdır.

9.“Orta veya Orta Kaba Zurna” Anadolu Yörüklerinde kullanılmış olup orta sesli bir zurna çeşididir.

10.“Baz Zurna” kalın sesli zurnalar arasında yer almaktadırlar. “Güney Anadolu Yörükleri” tarafından kullanılmış olup “üçer şeytan deliği” bulunmaktadır.

11.“Şihabi Zurna” Evliya Çelebi’ye göre bu bir Fas zurnası olup Anadolu zurnalarına çok benzemektedir. “Neferat 40. Mağrip zeminde Şeyh Şıhab telif edip, Fes vilayetinde çalınır.”

12.“Tümkaba Zurna” Güney Anadolu Yörüklerinin kullandığı bu zurna türü sesi en kaba olan zurnalardan sayılmıştır. Az kullanılıp az çalınan bir zurna türüdür (Ögel, 1991, s. 412).



Resim 10. Özbek ve Doğu Türkistan Zurnaları¹⁰



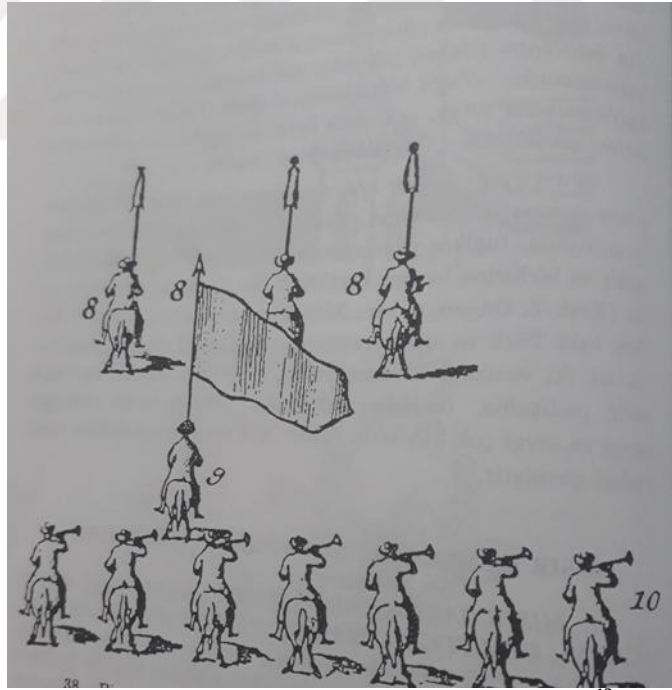
Resim 11. Mohaç Seferinde Bayrak ve Mehter Birliği¹¹

¹⁰ Ögel, Bahaeddin; Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991, s. 413.

¹¹ Ögel, Bahaeddin; Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991, s. 415.

Eski Türk’lerde Tuğ, bayrak ve davul oldukça önemlidir. Hatta eski kaynakların hemen hepsinde bu konulardan özel olarak bahsedilmektedir. Örneğin ünlü tarihçi Taberi Türk’lerden şu şekilde bahsetmiştir; “Bayraklı (tuğlu) bir Türk askeri ileriye doğru geliyor ve davulunu çalıyor”, ayrıca “tukati Türk” tabirini Taberi kullanmıştır (Ögel, 199, s. 92).

Hunlarda ise “kuyruklu tuğun bir bölgenin idaresi kendisine verilmiş prensin veya başkomutanın, otağının önünde dikilmiş olduğu” bilinmektedir. Hatta literatürde “M.Ö. 124 yılında Hun ve Çin askerlerinin Hunların bir tuğu veya bayrağı altında göğüs göğse çarpıştıkları” yer almaktadır. “Göktürk ve Uygur” döneminde, “Uygur hakanının veya başkomutanın otağının” anlamı Çin dilinde “karanlık” olan bir “Ya-ch’ang” kelimesiyle ifade edildiği bilinmektedir. Çinli kaynaklarda bu söz şu şekilde açıklanmaktadır; “tuğlu veya bayraklı otağ”. “Mısır’daki Memlük-Türk geleneği” bağlamında “calıs ordunun en önünde giden bayraktar anlamına gelmekte olup, calıs hem Tuğ-bayrak hem de öncü” anlamına gelmektedir (Ögel, 1991, s. 97).



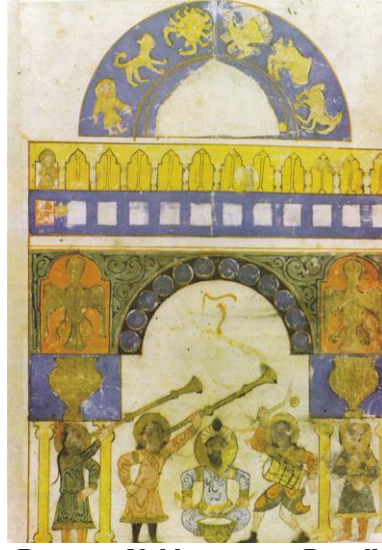
Resim 12. Türk Mehter Takımı ve Bayrakları¹²

Eski dönemlerden bugüne erişen belgelerde, eski Türk hakanları dokuz sayısını uğurlu gördükleri için, Türkmen kağanlarının tören takımlarında dokuzar çalgıdan (her

¹² Ögel, Bahaeddin; Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991, s. 98.

çalgıdan dokuz tane bulunması) oluşan musiki takımlarının olduğu da kaynaklarda bulunan bilgiler arasındadır. Mehter geleneği Anadolu'ya Oğuz Türkleri aracılığıyla ulaşmıştır. “Dede Korkut” hikayelerinde de düğün ve savaşın anlatıldığı kısımlarda bu geleneğin örnekleriyle karşılaşmak olasıdır. “Anadolu Selçuklu Devleti'nin” yıkılması sonrasında kurulmuş olan beylikler bünyesinde de mehter geleneği sürdürülmüştür. “Anadolu Selçuklu Sultanı II. Gıyaseddin Mesud'un”, “Osman Bey'e” 1289 senesinde bağımsızlık fermanıyla beraber, hakimiyeti simgeleyen “berat, tuğ, bayrak, boru, zil, davul ve nakkare” gönderdiği kaynaklarda yer almaktadır (Bkz. Resim 13). “Avrupa'yı Titreten Musiki Mehter” adlı eserinde Necmeddin Şahiner, mehterin Osmanlı Devleti'ne geçişinin bu tarihi olayla birlikte başladığını ifade etmiştir (Şahiner, 2007, s.18). Selçuklu Devleti'nde ki “Tablhane-i Hakani” isimli musiki takımı, Osmanlı'da “Tabl-ı Al-i Osmanî” ismiyle örgütlü hale gelmiştir. Osmanlı Devleti'nde padişahların mehterlerineyse, “Mehterân-ı Tabl-ı Alem-i Hâssa” ismi verilmiştir (Türkmen, 2009, s. 9).

Osmanlı'da ki mehter geleneği “Osman Gazi” döneminde başlamış olup hem savaşlarda hem de devlet törenlerinde pek çok nedene bağlı olarak çalgı grubu şeklinde kullanılmıştır. Araştırma ve tarih eserlerinde “Fatih Sultan Mehmet” dönemine dek konuyla ilgili aydınlatıcı hiçbir belge bulunamamıştır. Fatih döneminde teşkilat ile ilgili büyük bir ilerleme olduğu ilgili belgelerde de yer almaktadır. Zaman içerisinde padişahlığın genişlemesiyle mehterhanenin ülkenin pek çok yerine kurulup geliştirildiği de elde edilen bilgiler arasındadır.



Resim 13. Selçuklu Dönemine Ait Boruzen, Nakkarezen ve Davulbazı Betimleyen Bir Minyatür¹³

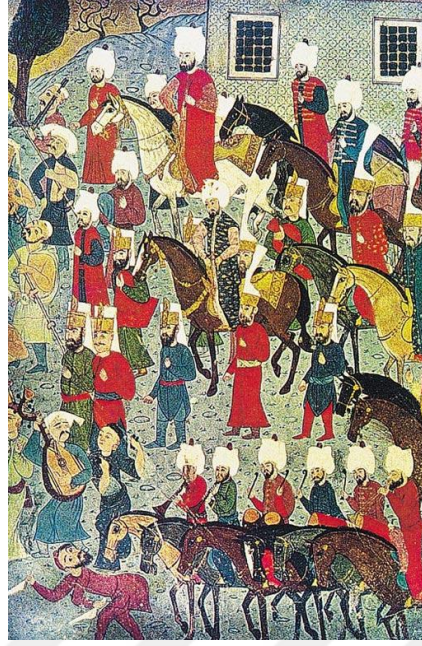


Resim 14. XVIII. Yüzyıl, III. Ahmet Devrinde Mehter Takımı¹⁴

Osmanlı'nın Avrupa'ya adım atmasıyla beraber, uzun süreli devam eden savaşlar esnasında, Türk askeri ordusunun bandosu olarak mehter, Avrupa'da da tanınmış ve dikkatleri çekmiştir. Kıyafetleri sazları ve besteleriyle Avrupa'da çok fazla sevilen Türk mehterhanesi ilk olarak "Prusya, Rusya ve Avusturya" ülkelerini sonrasındaysa diğer Avrupa ülkelerinin ordularında da kurulmuş olup onlar da Türk marşlarını kendi bandolarında çalmışlardır. Zaman içerisinde Avrupa Devletleri kendi ordularının bandolarındaki musiki aletlerini değiştirerek bugünün Avrupa askeri bando takımına ulaşmışlardır (Uluçay, 1943, s.10).

¹³ Pars Tuğlacı, Mehterhane'den Bando'ya, Cem yayınevi, İstanbul, 1986, s. 6.

¹⁴ Pars Tuğlacı, Mehterhane'den Bando'ya, Cem yayınevi, İstanbul, 1986, s. 17.



Resim 15. Viyana'ya Atanan Osmanlı Elçilerinin Mehter Takımı Eşliğinde Kente Girişi, 1582.¹⁵

“Alla Turca” şeklinde isimlendirilen Türk stili bu müziğin aslında mehter müziğinin bir benzeri olduğu ve Avrupa ülkelerinde bu tarza benzer çeşitli müzikler bestelendiği de bilinmektedir. “Alman besteci Beethoven” (1770-1827) mehter müziğinin etkisi altında kalarak “9. Senfonisinin son kısmını “mehterin kösü, davulu ve zurnasıyla” seslendirmiştir. Bununla birlikte Brahms’ın 4. senfonisi, Haydn’ın Askerî Senfonisi, Rossini’nin William Tell’ini ve Wagner’in Tannhouser’ini” de mehterden esinlenen besteler arasında saymak mümkün olmaktadır. Ünlü besteci Mozart’ın büyük piyano sonatının K.331 kısmının ismiyse “Rondo Alla Turca” şeklindedir (Bkz. Resim 16). Ayrıca, Mozart en ünlü bestesi “Türk Marşını” ise, mehteran tarafından seslendirilen “Cenk Marşından” uyarlamıştır. Ayrıca ünlü bestekar “Christoph Willibald von Gluck” (1714-1787) “Viyana Saray Orkestrasını” yönetmiş olduğu senelerde mehter müziğinin eserlerini de çokça yapmıştır (Koçu, 1971, s. 17).

¹⁵ <http://www.istanbulmehter.com/index.php>



Resim 16. Mozart'ın Büyük Piyano Sonatının K. 331 Bölüm Başlığı¹⁶

Osmanlı'nın kurulmuş olduğu günden beri asırlar boyunca Türk ordusunun savaşlarda yanında bulunmuş, askerleri yüreklendirerek düşmanları sindirerek Osmanlı'nın önde gelen sembolü halini almış olan mehter takımı, bağlı olduğu “Yeniçeri Ocağı'nın” 1826 senesinde tarihte “Vak'ayı Hayriye” ismiyle bilinen olayla “II. Mahmud” tarafından katılması sonucunda itibarını kaybederek yok oluş sürecine girmiştir. II. Mahmud sonrasında tahta çıkan padişahlar arasında mehter takımıyla ilgilenenler olmadığı için, tarihe şan ve şeref vermiş olan bu tarihi takım, elinde bulunan eserleriyle birlikte tarihin tozlu sayfalarına gömülmüştür. Zaman içerisinde mehter takımının repertuarında yer alan eserlerin pek çoğu unutulup yok olmuştur.

Bunların dışından Avrupalı gezginler de mehter takımını yakından incelemiş ve görüşleri kapsamında eserler ortaya koymuşlardır. Bunlar şu şekildedir;

Bertrandon de la Broquiere: Kendisi Fransa'da ki Toulouse kenti yakınlarındaki “La Broquiere” bölgesinin sahibi bir asilzade olarak bilinmektedir. Çok fazla seyahat etmiş olan Broquiere, Osmanlı topraklarında da bulunmuştur. Türklerin savaşçı bir ırk olduğundan ve mehter takımından da eserlerinde bahsetmiştir.

Hünkârın (II. Murad) Rumeli Beylerbeyinin kızına düğün için gönderdiği hediyeleri, paşalardan birinin eşi ve otuz civarında bayan naklediyordu. Önlerinde yürüyen on iki ya da on üç erkek, iki çalgıcı ozan ve bir borazan, bir büyük davul ve on üç çift kadar da genç uşak vardı ve hepsi de bir büyük gürültü ve şamata yaparak yürüyorlardı (Broquiere, 2000, s. 251).

¹⁶ <http://www.demokratforum.com/showthread.php?t=12166>

Osmanlı Devleti'nde padişahın ailesiyle devlet erkanı çalışanlarının düğünlerinden çeyizlerin taşındığı sırada, çoğunlukla mehter takımlarının görev aldığı da bu kaynaklardan edinilen bilgiler arasındadır. Hatta mehter takımı tarafından çalınan müziklerle birlikte adeta düğünün ilanı yapılmakla birlikte, gönderilen çeyizin büyük olması da evlenen paşa ya da padişahın gücünü simgelemektedir.

Diğer yandan Osmanlı'nın İstanbul'un fethinden önce onları tanımış olan Broquiere, onlardaki savaşçı ruh ile savaş taktikleri üzerine incelemelerde bulunmuş olup Avrupalı askerlerin Türk askerleriyle savaştığı esnada göz önünde bulundurmaları gerekli olan taktikleri içeren bir "el kitabı" hazırlamıştır. Bu kitapta mehtere yönelikte şu sözler geçmektedir;

Türklerin ordularını hazırlamaları için iki ya da üç gün onlara yeterlidir. Savaşa hazır olduklarında ve Hristiyanların gelmekte olduklarını ve nerede bulunduklarını öğrendiklerinde, ansızın harekete geçerler ve şöyle yaparlar: Bir Hristiyan ordugâhındaki birliklerden yüz silahlı adam, on bin Türk'ten daha fazla gürültü çıkardığı için, davul çalarlar ve bu davul oldukça büyük olurdu(kös); davul sesi duyulunca, ilk olarak harekete geçmesi gerekenler yürüyüşe başlarlar, geri kalanlar düzgün sıralar halinde aynı yönde yürümek üzere hazır beklerdi (Broquiere,2000, s. 267).

Bunun dışından Osmanlı'nın savaşta ortaya koyduğu taktiklerden oldukça etkilenmiş olan Broquiere,

Türkler kaçarken de çok iyi ok atabiliyorlardı. Ayrıca Türklerden her biri eyerlerinin kayışlarına bağlanmış olarak bir borazan taşıyorlardı ve kendilerini takip edenlerin darmadağın olduklarını görünce bu birliği yöneten kişi veya kişiler borazanı üç kez çalıyorlardı. Herkes kendi borazanını diğerinin peşi sıra çalınca borazan sesleri birbirini izleyen feryatlar gibi ortalığa yayılıyor, düşmanlarda bu kargaşalık içinde kolaylıkla tuzağa düşüyorlardı (Broquiere,2000, s. 269)

şeklinde ifade etmiştir.

Giovan Antonio Menavino: 1501 senesindeki seyahati esnasında, Adriyatik Denizi'ndeyken korsan saldırısıyla esir düşüp, Osmanlı sarayına esir olarak satılmış olan "Menavino" "Sultan II. Beyazıd" koruması altında sarayda on sene geçirmiştir. Bu süre zarfından edindiği gözlemleri kaleme alan "Menavino" mehter takımı ile ilgili oldukça önemli gözlemlerini bütün dünyayla paylaşmıştır. O'nun eserlerinde şu cümleler yer almaktadır;

Padişahın borucuları ve diğer çalcıları yüz elli kişi kadardır. Günde sekiz akçe maaş alırlar. On beşi sarayın yanındaki bir kulede, on beşi de şehrin bir başka köşesinde dururlar. Bunlar gece saat ikide borazan, zurna ve davul çalarlar. Çaldıktan sonra şehre kimse gidemez. Eğer subaşı birinin gittiğini tespit ederse hapse atar. Bir kere de gün doğmadan bir saat önce

çalgılar çalınır. Çalgıcıların bir kısmı Pera’da kalır. Diğerleri padişaha refakat etmek üzere savaşa giderler. Davullar(kös) öylesine büyüktür ki bir deve bir davuldan fazlasını taşıyamaz. Her bir davul iki kişi tarafında iki topuzla çalınır. Davul çalınırken bütün her yer titrer gibi olur (Menavino, 2011, s. 101).

Diğer yandan seferler sırasında mehter takımının orduları nasıl düzene sokmuş olduğunu da Menavino şu şekilde ifade etmektedir; “Beyazıt’ın adamları derhal bayrakları açtılar ve silah başına çağırın boruları çaldırarak birlikleri nizama sokmaya başladılar. Selim de aynı şeyi yaptı (Menavino, 2011, s. 127).”

Salomon Schweigger: 1577 senesinde Viyana’dan yola çıkıp Edirne’yi geçerek İstanbul’a ulaşan Schweigger, Türk ordularının Hristiyanlara karşı kazandığı zaferlerinin nedenleri üzerinde araştırmalar yapmıştır. Bu zaferlerde mehter takımının rolünü eserlerinde uzun uzun ifade etmiştir. Bu bağlamda düşüncelerini şu cümlelerle ifade etmektedir;

Türklerin kahramanları, savaşları ve kazandıkları zaferler hakkında pek çok destan ve şarkının bulunduğunu, bunların uyak ve söylem bakımından sanat değeri taşıdığını çok kişiden duydum. Ama ben birden fazla ezgi işittiğimi hatırlamıyorum. Bence sözünü ettiğim çalgıları da savaş müziği olarak hep aynı ezgiyi çalmaktadır. Bu ezgiyi hiçbir çeşitleme yapmaksızın seslendirirler, her alet aynı melodiyi çalar, sadece triole veya fug yerine tempo hızlanır (Schweigger,2004, s. 209).



Resim 17. Vak'ayı Hayriye: Yeniçeri Ocağı'nın Kaldırılması, 16 Haziran 1826.¹⁷

Ahmet Tezbaşar tarafından yazılan eserden mehter takımının, 1914 senesinde “Celal Esat Arseven ve Askeri Müze Müdürü Ahmet Muhtar Paşa” tarafından ikinci kez açılmış olduğu, 1935 senesinde dönemin “Milli Savunma Bakanı Zekai Apaydın” tarafindansa aslıyla kıyaslandığında yeterli olmadığı esasıyla kapatıldığı, 1953

¹⁷ Pars Tuğlacı, Mehterhane'den Bando'ya, Cem yayınevi, İstanbul, 1986, 20 s.

senesinde “Genelkurmay Başkanı Nuri Yamut” tarafından oluşturulan girişimlerle mehter takımının “altı katlı” şekilde üçünü kez kurulduğu, 24 Haziran 1968 tarihinde “Askeri Müze Müdürü Albay Sabahattin Doras’ın” teklifi ve Genelkurmay Başkanlığının onayıyla “dokuz katlı” şekle dönüştürüldüğü bilgileri edinilmektedir (Tezbaşar, 1975, s. 28-34).

1.2. MEHTER TEŞKİLÂTI

Osmanlı Devleti öncesinde hem Hunlarda hem de Göktürklerde mehter takımı benzeri gruplardan bahsetmek mümkündür. İlk olarak Hunlara bakıldığında, “dini törenlerde, eğlencelerde, savaşlarda, çalışma esnasında, doğum ve ad verme törenlerinde, aşk maceralarında müzik” onlar için oldukça önemli bir yer tutmaktadır (Hey’et, 1996, s. 85). İlk zamanlar yalnızca tapınmaya bir araç olarak kullanılan müzik, zaman içerisinde kendi bünyesinden gelişmiş ve ayrılmıştır. Çin kaynaklarında bugünün “Türk Halk Müziği, Türk Askeri Müziği ve Dini Müzik geleneklerinin” Hun devletlerine dayandığı ifade edilmektedir (Anadol, 2007, s. 623).

“Kopuz” enstrümanı çalmış olan ozanlarla “Türk Halk Müziği” temelleri atılırken, “tuğ takımlarıyla” da mehter takımı askeri müziği ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu müzik türünün o dönemlerde ortaya çıktığı pek çok kaynaktaki “ikonografik resimler” ile ortaya çıkarılmıştır. Sümer ve Mısır devletlerinde “boru” ve “iri davulların” askeri müzik amacıyla kullanılmış olduğu kaynaklarda yer alıyor olsa dahi, “davul, zurna, boru ve zil” benzeri aletlerin takım olarak kullanıldığı ve bunların hem orduda hem de resmî törenlerde çalındığı ilk devletlerin Orta Asya Türk devletleri olduğu literatür ile kanıtlanmış durumdadır. Bu bağlamda bugünkü mehter takımının temeli olarak kabul edilen ilk askeri müzik topluluğu Hunlar tarafından kurulmuştur (Gazimihal, 1955, s. 1).

Çinli kaynaklarda, M.Ö. III. Yüzyıl döneminde “Orta Asya Türklerinde” “askeri müzik” olduğu bilgisi bulunmaktadır. O dönemin müziğinin etkilerinin devam eden asırlarda da sürdüğü yine aynı kaynaklarda yer almaktadır (Kamacioğlu, 2004, s. 450). Hun devleti dönemindeki “askeri müzik”, “tuğ takımları” ile gerçekleştirilmiştir. Mehter takımının da kökenini oluşturan “tuğ takımı” Hun devletinde “bayrak (sancak) ile davul, boru ve zilden” oluşmuştur (Erendil, 1992, s. 15; Anadol, 2007, s. 623). Hunlardaki askeri müzik hem askeri hem de resmî törenler esnasında yürüyüş ve seferlerde kullanılmıştır.

Savaş esnasında Hunların haykırılarıyla davul seslerinin birbirine karışmış olduğu ve bu seslerin de düşman askerini korkuttuğu pek çok kaynakta yer almaktadır (Erendil, 1992, s. 15).

Hunların yanı sıra Göktürk devletinde de mehter takımının bulunduğu ve hem gök ayinlerinde hem de farklı törenlerde kullanıldığı kaynaklardan anlaşılmaktadır. Buradaki mehter takımının karşılığı aslında o dönemde “Türk askeri müziği” yapan bir “tuğ takımının” olmasıdır. Dikkate değer siyasal anlamları da bünyesinde taşıyan “tuğ takımı” Göktürklerde “küvürk (kös), tomruk (davul), ceng (zil)” benzeri sazların bir arada kullanılmasını ifade etmektedir (Göher Vural, 2011, s. 88).

Kuruluş süreci Orta Asya dönemine dek uzanan Mehter Takımı’nın Osmanlı’da kurulması Selçuklu Sultan’ının Osman Gazi’ye hakimiyeti simgeleyen “tabl ve alem” göndermesiyle başlamış olduğu fikri kabul edilmiştir. Selçuklu Sultan’ı tarafından Osman Gazi’ye gönderilen hediyeler arasında “tuğ, alem, tabl, ve nakkarenin” de bulunduğu tarih eserlerinde yer almaktadır. Saltanat sancaklarının korunması görevini yerine getiren alemdarlarla müziği temsil ettiği düşünülen tabl (davul) Osmanlı Devleti’nin ilk “Mehterân-ı Tabl-ı Alem” ismiyle kurulmuş olan teşkilatını oluşturmaktadır. Osmanlı Devleti’nde ilk olarak padişah olmak kaydıyla, pek çok devlet yönetici, kıdemlerine bağlı olarak mehter takımı bulundurmuş olmakla birlikte, bütün mehterlerin bağlı bulunduğu yapı padişahın mehteri olan “Mehterân-ı Tabl-ı Alem-i Hâssa” olarak düzenlenmiştir. Padişahların mehter takımları başlangıçta dokuz, sonra da on iki katlı olacak şekilde düzenlenmiştir. Vezir-i azamın dokuz, diğer vezirlerin, yeniçeri ağazı, defterdar, beylerbeylerinin, devamlı elçiliklerin, sancak beylerinin ve yörük beylerinin kıdemlerine bağlı olacak şekilde azalan bir yapı gösteren mehterhaneleri olduğu bilinmektedir. Diğer yandan, yeni kurulmuş olan kale ve oluşturulmuş olan sancaklara mehter gönderilmiş olduğu ve mehterin sazandelerinin (mehter sazlarını çalan mehteranların) padişahın emriyle atandığıysa elde edilen bilgiler arasında yer almaktadır (Türkmen, 2009, s. 25).

Mehter yapılanmasına iki farklı mehterhane bağlı şekilde görülmektedir. Bunlardan ilki, resmi teşkilat bünyesinde yer alan “çalıcı mehterler”, diğeryse “esnaf mehterleridir”. “Mehterân-ı Tabl-ı Alem-i” ya da “yeniçeri mehteri” şeklinde isimlendirilen resmi mehter, saltanat sancaklarının korunması ile görevli bir memur olan “alemdarlar” ile

mehterhaneden oluşmuştur. Ayrıca, “saltanat sancakları” da emir-i aleme bağlı olan “alemdarlar” tarafından taşınmaktadır. Bunların arasında yer alan “alem mehterleri” bir bölük şeklinde olmakla birlikte, “Alemdaran-ı Hassa” ismiyle bilinip, otuz ile kırk arasındadırlar. Mehterhane takımıysa altı farklı bölükten oluşmakla birlikte ortalama altmış üç kişiden oluşmaktadır. Mehteran sayısının 16. yüzyılda 200, 17. yüzyılın ilk zamanlarındaysa 228 kişiye yükseldiği kayıtlar arasında yer almaktadır. 16. yüzyılın son dönemlerine dek savaş sırasında çavuşların önünde “emir-i alem” ile padişahın diğer bayraklarını taşımakla görevli altı alemdarın da yürüdükleri bilinmektedir (Şahiner, 2007, s. 21).

Nevbethane sonrasında mehter takımına geçildiği dönemin 15. Yüzyılın son dönemiyle 16. Yüzyılın ilk yarısı olduğu düşünülmeyle birlikte, mehter takımı “çalıcı mehterler ve esnaf mehterleri” olmak üzere iki kısma ayrılmaktadır. “Tabl ü Alem veya Yeniçeri Mehteri olarak da adlandırılan resmi mehterler başta padişah olmak üzere vezir-i azam, vezirler, defterdar, sancakbeyi gibi üst kademe devlet erkânına tâbi olurlardı. Esnaf mehterleri ise her yerleşim yerinde olabilen sivil halk tarafından oluşturulmuş mehterlerdi. (Şahiner, 2007, s. 20-21).

Fatih Sultan Mehmet tarafından fethin gerçekleştiği gün mehter takımının buradaki rolü şu şekilde ifade edilmiştir;

Topların ağzından çıkan duman tüm gökyüzünü sardı. Sonra bir kara duman şehri istila etti. Yer yerinden oynadı. Sanki o devrin atom bombası kullanılmıştı. Toplar atılırken Okmeydanı'na dolmuş binlerce bilgin, hep bir ağızdan tekbir getirmeye başladılar. Yüzlerce davul ve zurnanın seslerinden gök inliyordu. Osmanlı ordusuyla beraber, mehter de savaş meydanında idi. Fatih, İstanbul surlarının önüne geldiği zaman, 300 kişilik mehter takımında 100 zurna, 70 davul durmadan cenk havası çalıyor, kalp ve ruhları çüş-u huşura getiriyordu. Okmeydanı'ndaki ikinci bir mehter de Haliç surlarına hücum eden kıtaların harp şevkini arttırıyordu (Şahiner, 2007, s. 19).

“Esnaf mehterleriyse” şenliklerde ve düğünlerde mehter sazları çalıp müzik yaparak halkın eğlenmesini sağlayan esnaflara verilmiş olan isim olarak tarihte yer almıştır. Esnaf mehterleri bu görevi yerine getirirken bahşiş ya da ücret almaktadır. Ayrıca, Mehteran-ı Tabl-ı Alem-i Hâssa Mehterbaşısı'na tabi olan bu mehter takımı da teşkilatta bulunan diğer mehter takımları gibi savaş dönemlerinde, “Tabl-ı Alem teşkilatının” vermiş olduğu emirleri yerine getirmekle yükümlüdür. Osmanlı'da “Mehterhane Teşkilatı'ndan” sorumlu olan kişiye “emir-i alem” dendiği ve bu kişinin bir devlet memuru olduğu bilinmektedir. Mehter teşkilatının hiyerarşik yapılanmasına

bakıldığında ise, “emir-i alem” sonrasında, mehterhane ve onun başındaki kişi olan “mehterbaşı”, mehterhanenin en üst rütbeli subayı sayıldığı ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, mehter takımının da kendi içerisinde bölükleri bulunmaktadır. Bu bölüklerin sayılarını ise bölükte çalışan sazların çeşitleri belirlemektedir. Her bölümün başında “ağa” olarak isimlendirilen bir kişi bulunmakla birlikte, mehterhane içerisinde davulcu başı da “baş mehter ağa” şeklinde isimlendirilmiştir. Bu kişi mehter içerisinde ikinci üst rütbeli subay sayılmaktadır. “Baş mehter ağa” müzik bakımından mehter başına, yönetim bakımından ise “emir-i aleme” bağlı şekilde çalışmıştır (Tuğlacı, 1986, s. 36).

Bütün bunların yanı sıra tarihsel anlamda mehter takımı şu şekilde evrelerden geçmiştir. İlk olarak 15. Yüzyılda Fatih Sultan Mehmet döneminde mehter takımının durumu incelendiğinde;

Yüzlerce davul ve zurnanın seslerinden gök inliyordu. Osmanlı ordusuyla beraber, mehter de savaş meydanında idi. Fatih, İstanbul surlarının önüne geldiği zaman, 300 kişilik mehter takımında 100 zurna, 70 davul durmadan cenk havası çalıyor, “kalp ve ruhları” çüş u huşura getiriyordu. Okmeydanı’ndaki ikinci bir mehter de Haliç surlarına hücum eden kıtaların harp şevkini arttırıyordu” ifadeleri karşımıza çıkmaktadır (Vural, 2011, s. 5).

Fatih Sultan Mehmet tarafından 1453 senesinde kurulmuş olan mehter takımı aynı zamanda fetih içinde yapılmış olan hazırlıklar kapsamında oldukça önemi bir yere sahiptir. Bu dönemden başlamak üzere mehterhanenin sayısı bilhassa sefer dönemlerinde arttırılmış olup “esnaf mehterleri” de mehterbaşının isteği üzerine pek çok savaşa katılmıştır. Bunun yanı sıra yine Fatih döneminde çıkarılmış olan bir fermanla hem yatsı hem de seher vakitlerinde mehter takımı nevbet vurmuş olup nevbet vuran mehter takımı üyelerinin 40 kişi oldukları da kaynaklarda yer almaktadır (Gazimihal, 1957).

Saray bünyesinde yer alan mehter takımının 1525 senesinde kadrosu şu şekilde yapılandırılmıştır;

44 nakkarezen, 19 davulzen, 23 zurnazen, 19 boruzen, 20 zilci ve 52 şakirdan ile 177 kişidir”. 1541 senesindeyse, mehter takımının sayısı 237 kişiye çıkarılmıştır. 1566 senesine gelindiğindeyse sayı azaltılmış olup, “43 nakkarezen, 30 davulzen, 44 zurnazen, 27 boruzen, 15 zilci ve 35 şakirdan olmak üzere 194 kişi” mehter takımını oluşturmuştur (Konyalı, 1943).

Diğer yandan, 1572 senesinde “12. mühime defterinin 600. sayfasında o günkü Tabl-u Alem Mehterlerinin sayısının 177 olduğu” not edilmiştir ve yine bu dönemde “emir-i

alem Celal Ağa'nın" talebi üzerine sayının artırılması istenmiş olup bu talebe cevap olarak sayı 200'e yükseltilmiştir (akt. Uzunçarşılı, 1977, s. 108). 17. Yüzyılın son kısmında yaşadığı bilinen Evliya Çelebi ise, padişahın "on iki katlı mehterhanesinin" olduğunu ifade etmiştir (Evliya Çelebi, 1969). Bunun yanı sıra yine bu dönemde "karhane" şeklinde isimlendirilmiş mehterhane bünyesinde bir bina olduğundan ve burada 300 müzik icrasının bulunduğu da eserinde bahsetmektedir. Bahsi geçen mehter takımı binası İstanbul'un "Demirkapı" semtinde bulunmakta olup ismi "Karhanei Azim" olarak Evliya Çelebi'nin çalışmasında yer almıştır. Burada bir de "kule-i azim" bulunmakta olup mehter takımı "nevbet" olarak isimlendirilmiş olan konserlerini burada vermektedir (Evliya Çelebi, 1969, s. 621).

1602 senesindeyse mehter takımı kadrosu şu şekilde literatüre geçmiştir;

25 nakkarezen, 42 davulzen, 37 zurnazen, 22 boruzen, 22 zilci ve 82 şakirdan olmak üzere toplam 230 nefer" (Mad, 7373). Diğer yandan "Ayni Efendi" tarafından yazılmış olan eserde 1609 senesinde sefere çıkıldığında "Cemaat-i Mehteran-i Alem'in" sayısının 228 olduğu belirtilmiştir (Konyalı, 1943, s. 55).

"IV. Mehmed (1648-1687)" dönemindeyse "mehteran-ı alem-i hassa" sayısı 102 olarak bilinmektedir (Gazimihal, 1955, s. 15). "1740-1755" senelerindeyse "mehteran-i tabl-u alem" bünyesinde bulunan "mevacib defterinden" mehterhaneden 73 nefer olduğu bilgisi edinilmektedir (Uluçay, 1951, s. 20). 1755 ve 1776 yıllarındaki maaş defterlerine göre mehterhane bünyesinde "on altı zurnacı, sekiz nakkareci, yedi zilci, on iki borucu, dört veya beş köscü" çalıştığı bilgisine ulaşılmaktadır (Uzunçarşılı, 1977, s. 144). Bu bağlamda bir başka bilgiye göre padişahlara ait olan mehter takımlarında "on altı zurna, on altı davul, on bir boru, sekiz nakkare, yedi zil, ve dört kös" bulunduğu ve bu sayısının savaş zamanında iki katına çıkarıldığı ortaya çıkmaktadır (Uzunçarşılı, 197, s. 277).

Diğer yandan bugünün "büyükşehir belediyeleri, kent veya ilçe belediyeleri, dernekler, organizasyon kuruluşları ve şahıslar olmak üzere çok sayıda kurum, kuruluş ve kişi, mehter takımları kurmakta" ve pek çok etkinlik yapmaktadırlar. "Açılışlar, törenler, kutlamalar, şenlikler, resmi ve özel toplantılar vb." pek çok etkinlikte mehter takımı bir gösteri topluluğu şeklinde yerini almaktadır. Bu bağlamda bugünün mehter takımlarının geçmişte olduğu gibi özel besteler icra eden dikkate değer uygulama ya da araştırmanın bir ürünü olmadıkları ortadadır.

Türkiye’de bugün hala varlık gösteren mehter takımları şu şekilde sıralanmaktadır;

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Mehter Takımı, Ankara Büyükşehir Belediyesi Mehter Takımı, Bursa Büyükşehir Belediyesi Mehter Takımı, Konya Büyükşehir Belediyesi Mehter Takımı, Kayseri Büyükşehir Belediyesi Mehter Takımı, Sakarya Büyükşehir Belediyesi Mehter Takımı, Trabzon Belediyesi Mehter Takımı, Denizli Belediyesi Mehter Takımı, Manisa Belediyesi Mehter Takımı, Çorum Belediyesi Mehter Takımı, Çanakkale Belediyesi Mehter Takımı, Elazığ Belediyesi Mehter Takımı, Malatya Belediyesi Mehter Takımı, Bilecik Belediyesi Mehter Takımı, Yalova Belediyesi Mehter Takımı, Kırıkkale Belediyesi Mehter Takımı, Gaziosmanpaşa Belediyesi Mehter Takımı, Fatih Belediyesi Mehter Takımı, Eyüp Belediyesi Mehter Takımı, Üsküdar Belediyesi Mehter Takımı, Gebze Belediyesi Mehter Takımı, İnegöl Belediyesi Mehter Takımı, İznik Belediyesi Mehter Takımı, Gediz Belediyesi Mehter Takımı, Yakutiye Belediyesi Mehter Takımı, Torbalı Belediyesi Mehter Takımı, Sorgun Belediyesi Mehter Takımı, Turhal Belediyesi Mehter Takımı, Elmalı Belediyesi Mehter Takımı, Akşehir Belediyesi Mehter Takımı, Karaman Belediyesi Mehter Takımı, Zile Belediyesi Mehter Takımı, Osmaniye Belediyesi Mehter Takımı, Bafra Belediyesi Mehter Takımı, Tavşanlı Arslanbey Mehter Takımı, Fetih Mehter Takımı, İstanbul Mehter-Osman Sak Organizasyon, Turgutlu As Mehter Takımı, Turgutlu Has Mehter Takımı, Düzce Belediyesi “Çocuk Mehter Takımı”, Mehter 1453 Çocuk Mehter Takımı, İstanbul İl MEMd Kaynaştırma Öğrenci Mehter Takımı, Kütahya Mehter Derneği, Estergon Mehter Takımı, Isparta Tarihi Mehter Turizm Kültür ve Folklor Derneği, SAEM Organizasyon Mehter Takımı.

1.2.1. Emîr-i Alem

“Emir-i alem” görevi, Osmanlı Devleti’nin kuruluşundan itibaren ortaya çıkmış olup, mehter teşkilatının başı olarak bilinen ve oldukça eski dönemlerden beri kullanılan bir memurluk birimi olarak bilinmektedir. “Emir-i alem diğer bir deyişle “Mehteran-ı Tabl-ı Alem” saltanat sancakları ile mehterhane takımını da bünyesine alan teşkilatın en üst amiri olarak görev yapan “emir-i alem”, sarayın yapılanmasında da dikkate değer görevler üstlenmiştir. Ayrıca “emir-i alem” saray teşkilatının “birun ağaları” arasında görülmüştür. Bu şekilde isimlendirilen bu ağalar padişahların atlarının yanından yürüme ayrıcalığına sahip olduklarından dolayı, “üzengi ağaları” şeklinde de adlandırılmışlardır. Emir-i alem, Mehteran-ı Tabl-ı Alem’de idari bakımdan önemli bir sorumluluğu üzerinde taşımakla birlikte, mehter takımının bölüklerine yapılacak olan atamaları da yerine getirmede görev almıştır. Bununla birlikte literatürde emir-i alemin “Çorbacıbaşı”, “Mehteran Bölük Komutanı”, “Mir-i alem”, “Sancak Muhafızı” tabirleriyle de anıldığı ifade edilmektedir (Sanal, 1964, s. 9).

Padişahlar sefere çıktıkları zaman saltanat sancakları emir-i aleminin sorumluluğunda ilerlemiş olup “ak alemin” taşıyarak sancakların önünde yürüme görevini de yine yerine getirmiştir. Diğer yandan, yine sefer zamanı tuğların ve sancak-ı şerifin çıkarıldığı

merasimde de emir-i alem dikkate değer görevler almıştır. Emir-i alemler tarafından yerine getirilen bir diğer önemli görev ise “vezir, beylerbeyi, sancak beylerinin” atanma törenlerinin yapılmasıydı. Bir sancak beyinin yeri boşaldığı zaman sicilleri takip eden emir-i alem, ortaya çıkan bu durumu yetkili kişiye bildirerek boşalan sancağa yeni birinin atanmasını sağlayıp bu durumu da emir-i aleme duyurmuştur. Ayrıca sancakbeyinin İstanbul’da olduğu durumda emir-i alem onun evine bir mehter takımı gönderip, sancak beyliğinin ilan edilmesini sağlamıştır. Yeni atanan sancakbeyi yeni görev yerini emir-i alemden öğrendikten sonra, birlikte divanda sadrazamın huzurunda yemin edip paşanın elini öper ve emir-i aleme hediye verirdi. Diğer yandan tayini gerçekleştirilen beylerbeyi ve vezirlere “tuğ ve sancaklarını” gönderme görevi ile bunların ölümlerinde zamanında verilmiş olan “tuğ ve sancakların” geri alınarak hazineye teslim edilme görevini yine emir-i alemler yerine getirmiştir (Türkmen, 2009, s. 27).

“Kapıcıbaşılık, çavuşbaşılık ve şıkar ağalıkları” için emir-i alemlik yükselme kademelerinden biri şeklinde görülmüştür. Bunun yanı sıra, kendi kurumları içerisinde “mehteran-ı alembaşılar” da yükseldiklerin de emir- alem olarak görev yapmışlardır. Bu mevkii deki kişiler bazı dönemlerde, vezirlik payesi verilerek eyaletlere de gönderilmiştir. Üstelik II. Bayazid ve Yavuz Sultan Selim dönemlerinden 1641 senesine dek, yeniçeri ağalıklarına yapılan tayinlerde emir-i alemler “emir-i ahur, silahdar, kapıcıbaşı gibi birûn ağaları” arasında bile bulunmuşlardır. Fakat padişahların seferlere gitmeyi bırakmasının ardından emir-i alemlerin de sefer esnasında sancak taşıma görevleri son bulmuştur. Emir-i alem makamıysa 1832 senesinde ahırların muhafızı manasına gelen “emir-i ahura” olarak çalışanlara devir edilmiştir (e-tarih.org).

1.2.2. Mehterbaşı Ağa

Mehter teşkilatının en üst rütbeli subayı olan “Mehterbaşı ağa”, protokol açısında da emir-i aleme bağlı olarak görev yapmıştır. Ayrıca mehter takımının fiili olarak başı kabul edilen mehterbaşı ağasının II. Sultan Bayezid’in padişahlığı döneminde, “nakkarezen” olduğu literatürde yer almaktadır. Diğer yandan, 19. yüzyılda mehterbaşı ile zurnazenbaşı birleşmiş şekilde görev almıştır. Kaynaklarda mehterbaşı, “ser-

mehteran”, “ser-mehteran-ı tabl ü’alem-i hassa” isimleriyle de geçmektedir (Sanal, 1964, s. 10).

Mehterbaşı, mehterhanenin günümüz tabiriyle orkestra şefi ve müzik eğitiminden, mehterhaneye alınan yeni kişilerin eğitilmelerine kadar, bir şefin görevli olduğu her şeyi yerine getirmekteydi. Mehter sazlarından bir tanesini çok iyi derecede çalabilmek mehterbaşı olmak için yeterli sayılmıştır. Osmanlı Devleti’ndeki formel ve in formel tüm mehter takımları mehterbaşının sorumluluğuna bırakılmıştır. Bununla birlikte, mehterbaşı işini layıkıyla yerine getirmeyenlerin işlerine son verme, vefat edenlerin yerlerine kimlerin işe alınacağına karar verme gibi yetkileri de elinde bulundurmıştır. Karar verdikten sonra kararları emir-i aleme bildirip gereğinin yapılmasını sağlama da görevleri arasında yer almıştır (Bkz. Resim 18 ve 19). Ayrıca, mehter müziğinin yapılacağı alana geldiği zaman mehterbaşı yere kadar eğilerek selam verip, “vezir iç oğlan çavuşu” şeklinde isimlendirilen mehteranla, hilal şeklinde konser biçimi almış olan mehter takımının tam orta kısmında yerini alarak “felik” ismi verilen bir asayla mehter takımını yönetmiştir (Türkmen, 2009, s. 19-20)



Resim 18. XVII. Yüzyıl Mehter Başı¹⁸



Resim 19. XVII. Yüzyıl Mehter Başı¹⁹

¹⁸ Pars Tuğlacı, Mehterhane'den Bando'ya, Cem yayınevi, İstanbul, 1986, 37 s.

¹⁹ Pars Tuğlacı, Mehterhane'den Bando'ya, Cem yayınevi, İstanbul, 1986, 37 s.

1.2.3. Baş Mehter Ağa

Mehter takımının kendi içerisinde bölüklere ayrılıp her bölümün başında bir bölüm ağası bulunması gerektiği, mehter teşkilatlanmasının incelenmesi esnasında yukarı kısımda belirtilmiştir. “Baş mehter ağa” ise bütün bu bahsedilen “bölükbaşı” ağalarından” sorumlu olarak görev yapmıştır ve bu ağalar “davulcu alemdar ağalar” arasında seçilmiştir. Mehter takımında mehter başı ağasından sonra en yetkili olan kişi baş mehter ağa olarak bilinmektedir. Davulcu başı olarak da isimlendirilen baş mehter ağa, bununla beraber zurnazen başı olan mehterbaşına yardımcı şeklinde de hizmet etmiştir. Müzik bakımından mehterbaşına, yönetim bakımından ise emir-i aleme bağlı şekilde görevini yerine getirmiştir. Hem mehterbaşı ağası hem de baş mehter ağasının yetkili olmasının sebebiyse, çalmış olduğu sazların mehter takımlarında ezgileri tam anlamıyla çalabilen konumda olmaları olarak bilinmektedir (Üngör, 1965, s. 12).

“Tabl ve alem mehterhanesi” bünyesinde “yedi bölüm” bulunmakta olup bunlar “Surnaycılar, davulcular, (kösçüler davulcular ile beraber bir bölüktü) nakkareciler, nefirciler, zilciler ve alemdarlar” şeklinde isimlendirilmişlerdir. Bu bölüklerinin her birinin başında bölümün sorumlu ağası bulunmakta olup tarihi kaynaklarda isimleri “ser bölüm” şeklinde geçmektedir. Kendilerinin bölüklerinde düzen ve dirliğin yerine getirilmesi görevini yerine getirmiş olan bölüm ağaları aynı zamanda eksilen personel ve onların teminlerini de mehterbaşı ağaya bildirme görevini yerine getirmişlerdir. Bununla birlikte usta mehterler ile bölüm ağaları, mehterhane içerisinde yer alan ve teşkilatın geleceğini oluşturan öğrencilerin bulunduğu “şakirt mehterlerin” yetiştirilmesi sorumluluğunu ifa etmişlerdir (TSMA, D. 9623).

Mehterhane bünyesindeki “bölüm ağaları” “emir-i alem” vasıtasıyla padişaha arz edilmelerinin ardından atanmıştır. Bir bölüm ağası yeri boşaldığında yerine aynı bölükteki en kıdemli mehterhane üyesi seçilmiştir (2 Numaralı Mühimme Defteri, 1182. Hüküm). Normalde yedi bölükten oluşmuş olan mehter takımının sekizinci bölümü de aslında kösçülere ait olmasına rağmen, kösçülerin sayıları az olduğundan davulcularda aynı bölükte yer almışlardır.

Tarihi kaynaklarda yer alan mehter teşkilatı bünyesindeki diğer bölükler şu şekildedir;

Surnaylar (Zurnazenler): “Surnayzen” şeklinde isimlendirilmiş olan “zurnacılar”, 1525 senesine ait bir saray belgesinde isimleri “sur-nâze-nân” şeklinde de görülmektedir. On altıncı yüzyıl belgelerinin hiçbirinde “zurnacı” olarak isimleri kullanılmamıştır. Mehter teşkilatı içerisinde, başlarında “zurnacı-başının” bulunduğu bölük bu bölüğü ifade etmektedir. Mehter müziği içerisinde zurna, diğer enstrümanları da yönlendirdiği için oldukça önemli bir çalgı olarak görülmektedir. Bununla birlikte, bu bölüğün başında bulunan “zurnacı-başı” “mehter-başının” yardımcı olarak da görev yapmıştır. “Mehter-başının” boşalan görevlerine de “zurnacı-başının” tayin edildiği kaynaklarda yer almaktadır (2 Numaralı Mühimme Defteri, 589. Hüküm).

1525 senesindeki “mevacip defterinden” bu bölükteki “zurnacı-başı” maaşının “25129 akçe” olduğu anlaşılmaktadır. Mehterhanenin diğer bölüklerindeki ağaların maaşlarıyla bu kıyaslandığı zaman arada önemli bir farklılık olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu durum “zurnacı-başının” diğer bölük ağalarından daha yukarı bir konumda olduğunun bir bakıma ispatı niteliğindedir. “Zurnacılar bölümündeki” yeteneği olan bireyler arasından seçilmiş olan “zurnacı-başı” mehter takımı içerisinde oldukça önemli bir konumu ifade etmektedir. Kaynaklara göre “zurnacılar” farklı tarihlerde farklı sayılara sahip olmuştur. “1525” yılına ait bir arşiv belgesinde “sayıları 23130”, “1566” senesinde ait “mehteran-ı alem mevacip defterinde 43 kişi131” ve “1595 senesindeyse bu bölümde sadece 44 kişi bulunmaktadır (MAD. 7357).”

Zurnacılar bölümünde 8 kişi de zurnayla ilgili eğitim alan “şakirt zurnacı” olarak bulunmuştur (MAD. 17870). “Zurnacı” mehterhane üyelerinin boşalttığı yerler “şakirt zurnacılar” ile doldurulmuştur. Zurnacılar bölümündeki “şakirt zurnacılar”, ilk olarak bölükteki zurnacıların çocukları ya da acemi ocağından alınmıştır. 1525 ile 1555 seneleri arasında “Zurnacı-başı” “25135” akçe maaş almıştır. Bunun dışında, bölük içerisinde bulunan usta zurnacılar da 1525 senesinde “20136 akçe”, 1555 senesindeyse “15 akçe” maaş almışlardır (MAD. 16763).

“Zurnacı-başının” boşalttığı yer için usta zurnacılar arasından seçim yapılmıştır. Genel olarak zurnacılar “25 akçe ile 2 akçe arasında” değişiklik gösterecek şekilde maaş almışlardır (MAD. 16763). Terfi eden ya da görevlerinden alınan “zurnacı-başının” yeri, yine aynı bölükteki usta zurnacılarla doldurulmuştur. Mehter takımı, bu seçim işlemlerini “mühürlü tezkire” ile padişaha bildirmiştir. Tezkireye karşılık gelen padişah

buyruğuyla yeni “zurnacı-başı” atamaları yapılmıştır (2 Numaralı Mühimme Defteri, 607. Hüküm).

Tablzenler/ Davulcular: Mehter takımının baş enstrümanlarından birisi davul olarak kabul edilmiştir. “Davulcu başı” davul çalan bölük başında bulunmaktadır. Osmanlı’nın bazı dönemlerinde davulcuların sayıları azalırken bazı dönemlerinde de artış göstermiştir. 1525 senesinde “19140 kişi”, “1566” senesinin bir döneminde “30141 kişiyken” aniden aynı sene sayıları “20142 kişiye” azaltılmıştır. “1595” senesindeyse “32 ile 60 kişi” arasında sayılarında değişiklik olmuştur. Maaşları “17 akçe ile 2 akçe” arasında değişiklik gösteren davulcu maaşına karşılık, “davulcu-başı” 1525 senesinde “12144 akçe”, 1565 senesinde “11145 akçe”, 1595 senesinde ise “17146 akçe” almıştır. Bununla birlikte “davulcu ustaları 17146 akçe” maaş alırken şakirtler ise “2 akçe” almışlardır (MAD. 7357).

Köszenler (Köscüler): Mehterhane bünyesindeki bilinen en büyük enstrüman olan “kös” vuran kişilere “köszen” ismi verilmiştir. Kössenler mehter takımı üyelerini gösteren devlet arşiv kayıtlarından ayrı bir bölük içerisinde olarak yer almamıştır. “Davulcular bölüğü” içerisinde bulunan “kös” çalanların başında bulunan “köszen” “12148 akçe” maaş almışlardır. Köş çalanların maaşları “12 ile 2 akçe” arasında değişiklik göstermiştir (TSMA, D. 9623).

Nakkarazenler: Mehter takımı bünyesinden “nakkare” çalan “nakkarecilerin” sayısı farklı zamanlarda azalmış ve artmıştır. Nakkarecilerin sayılarının bu şekilde değişmesi savaşlara katılmış olmaları, seferlerde şehit olmaları ya da farklı görevlere geçirilmiş olmaları neden gösterilmektedir. Mehter takımının en kalabalık bölüklerinden biri olan “Nakkareciler bölüğü”, “Kanuni Sultan Süleyman” devrinde, 1525 yılında sayıları “44149 kişiyken”, 1566 senesinde sayıları “43150 ile 35151 kişi” arasında değişmektedir. Bu tarihten sonra yaklaşık kırk sene sonrasında 1595 senesindeyse bu bölüğün sayısı ciddi olarak azalmış olup sayıları “33 ile 16 kişi” civarında değişiklik göstermiştir. Tarihi kaynaklara göre, bu dönemde “nakkarezenlerin” savaşa katıldığı bilinmektedir (MAD. 7357).

Maaşları yüksek “Nakkareciler bölüğünde” “ser-bölük” 1525 senesinde “16153, 1566 senesindeyse “15154” akçe maaş almışlardır. 1525 senesinde işe yeni başlamış olan düşük kademeli “nakkarezen 7155 akçe” 1566 senesinde “2 akçe” almışlardır. 1595

senesindeyse bölük ağalarının maaşları “7 akçe” artışla “22156 akçe” olarak yükselmiştir. 1595 senesinde “nakkarezen maaşları” “22 akçeyle 2 akçe” arasında değişiklik göstermektedir. 1555 senesinde şehit olmuş olan “nakkarezen maaşı” 4 akçe olarak kaynaklarda yer almıştır. “Mehterbaşı ve mehterhane kâtibinin maaşları da nakkareciler” bölümü içinde kayıtlı bulunmuştur (2 Numaralı Mühimme Defteri, 2022. Hüküm).

Nefirciyan: “Nefir” üflemiş olan “nefirî” ya da “nefirciyanların” mehter takımı bünyesindeki sayılarının artışı ve azalması oldukça az görünmektedir. “Nefirciyan bölümü” mehter takımının bölüklerinden birisi olarak bilinmektedir. 1525 senesinde “19158 kişi”, 1566 senesinde “27159 ile 25160 kişi arasında”, 1595 senesindeyse “34 ile 23 kişi arasında” bölük sayıları tarihi kaynaklarda yer almıştır (MAD. 7357).

“Nefirciyanların” maaşları yüksek olmamakla birlikte, mehter takımının en düşük maaşları bu bölüğe verilmiştir. Bölük içerisinde “ser-bölük 1525’te 14,5162 akçe, 1566’da 10,5163 akçe, 1595’te 17164 akçe” almış olup maaşları “17 ile 2 akçe arasında” değişiklik göstermiştir (TMSA, D. 9623).

Zilzenler: Mehterhane bünyesinde “zil vuran sanatçılar zilciyan” ya da “zilci” olarak isimlendirilmektedir. On altıncı yüzyıl belgeleri içerisinde adları kimi zaman “zenciciyan” kimi zaman “zincirciyan” şeklinde yer almaktadır. “Zilcilerin” sayılarının çok fazla artıp azalmadığı görülmektedir. Bu bölük mehter takımının kalabalık bölükleri arasında sayılmaktadır. “Zilciler bölümünün sayıları 1525’te 20165 kişi, 1566’da 15166 ile 16167 kişi” aralığında değişmektedir. 1595 senesindeyse sayılarının “40 ile 26 kişi arasında” değişiklik göstermektedir. Bu bölük içerisinde “ser-bölüğün maaşı, 1525’te 17169 akçe, 1566’da 16170 akçe, 1595’te 21171 akçe” aralarında değişmektedir (MAD. 7357).

Alemdarlar: Mehter takımı bünyesinde müzikle uğraşan mehter takımı üyeleriyle sancak taşıyan mehterler bir arada bulunmaktadır. “Alem mehterleri” mehter takımı içerisinde bir bölük olarak bilinmektedir. Mehter takımı “alem mehterleri” bölümünün bu kısımda bulunması yüzünden adını, “alem” olmak üzere bunlar arasından almıştır. “Alem, iki toprağı ayıran sınır, yollara konulan mil, minare, sancak, sancak emir nişanı olduğu gibi bir kavim veya cemaatin namına da” denmektedir (Sami, 1999, s. 947).

Bununla birlikte “alemler” bireyleri bir hale getiren “tek bayrak altında toplayan” simgeler olarak da bilinmektedir (Tezcan ve Tezcan, 1992, s. 3).

Osmanlı ordusu bünyesinde saltanat bayraklarını taşıma görevini yerine getirmiş olan “alemdarlar” mehter takımı içerisinde yer alan bir bölük olarak varlık göstermiştir. Seferler esnasında “saltanat sancakları” padişahların arkalarında bulunmuş olup, devlet bünyesinde “sancak alemleri” sancakların tepelerinde bulunduğu için padişahları temsil etmiştir. Bu nedenle bunlar gümüş ya da altın gibi değerli madenlerden yapılmış olup yapıldıkları esnada dikkate değer kuyumcu gibi bir işçilik uygulanmıştır (Tezcan ve Tezcan, 1992, s. 5).

Savaşlara padişahlar da katıldığında saltanata sancakları orduyla birlikte götürülmüştür. Bütün saltanat sancaklarının başında “alem” bulunmakla birlikte, bunlar “emir-i alem” tarafından denetlenmiştir. Sancakların önünde yürüyen “Emir-i alem” aynı zamanda “ak alem” olarak isimlendirilmiş olan beyaz sancağı taşıma görevini de yerine getirmiştir. Padişahlar savaşlara orduyla birlikte katılmayıp kendilerinin yerine serdar tayin ettiği dönemlerde “emir-i alem” sancak taşımazdı (Uzunçarşılı, 1998, s. 388).

1525 senesinde mehterhane içerisindeki “alemdarlar bölüğü 10176 kişi”, 1565 senesinin ilk döneminde “15177” ikinci yarısında “17178 kişi” olarak artmışlardır. 1595 senesindeyse “23 ile 10179 kişi arasında” sayılarında değişiklik olmuştur. Diğer yandan bu bölük, mehter takımı bölükleri arasında en yüksek maaş verilen bölük olarak bilinmektedir. 1525 senesinde “24 ile 2180 akçe”, 1566 senesinde “25 ile 2181 akçe arası”, 1595 senesindeyse “32 ile 2182 akçe arasında” maaşları değişiklik göstermiştir. En fazla maaşı alan kişi bölük başıdır. Ayrıca bölüğün içindeki “sancaktar 1525 yılında 12183 akçe 1565 yılında 11184 akçe” maaş almıştır. Osmanlı’da “kapıkulu” şeklinde de isimlendirilmiş olan yeniçerilerin içerisinde yer almış olan alemdarların dışında “eyalet ordusu” şeklinde isimlendirilmiş olan “Beylerbeyine” bağlı ordunun içerisinde de “alemdar bölüğü” bulunmaktadır (12 Numaralı Mühime Defteri, (978–979/ 1570–1572), II, Ankara 1996, 70).

1.3. MEHTER TEŞKİLÂTININ GELİŞİM VE DEĞİŞİMİ

Milattan önceki yüzyıllara ve Orta Asya dönemine dek ortaya çıkış zamanı uzanan mehter teşkilatının tam anlamıyla değişim ve gelişim göstermesi Osmanlı İmparatorluğu döneminde gerçekleşmiştir. Bazı belge ve tarihler, 16. yüzyıl ve sonrasında mehter teşkilatlarına yönelik olarak günümüze çeşitli bilgiler aktarabilmektedir. Bu belgelerden 16. yüzyılda ordunun bir parçası şeklinde kabul edilen mehter teşkilatının kurumsal hale gelmiş belirli bir sistem içerisinde ele alındığı anlaşılmaktadır.

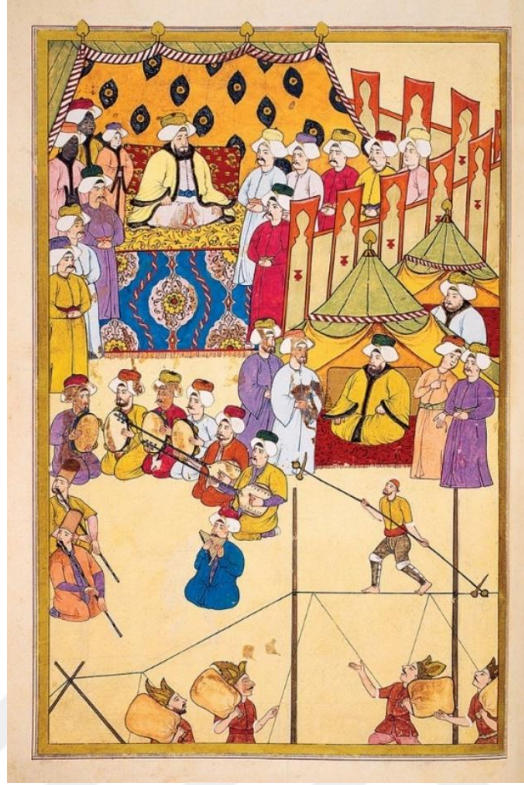
Sultan I. Murad döneminde (1360-1389), yeniçeri birliklerinin de ortaya çıkmasıyla gelişmiş olan Osmanlı Mehter Teşkilatı, zaman içerisinde yeniçeri askerlerine yardımcı olan bir askeri kurum halini almıştır. Bu dönemde mehteran seçimi devşirme düzenine bağlı şekilde gerçekleştirilip, yeniçeri askerlerinde olduğu şekilde Kapıkulu Ocağı'na bağlı olarak yapılmıştır. Diğer yandan, mehter takımı yeniçeri askerlerinin önemli bir parçası şeklinde kabul edilse dahi, askeri birliğin ayrılmaz bir parçası olarak görülmemiştir. Mehter teşkilatının yalnızca sefer dönemi değil aynı zamanda barış dönemlerinde de belirli sosyal sorumluluk ve görevlerinin olması, teşkilatın tamamen Yeniçeri Ocağı'na bağlı oluşunun önüne geçmiştir. Her zaman mehterin görev alanları yeniçerilerden daha fazla ve farklı olmuştur. Osmanlı Devleti'nin askeri ordusu gibi oldukça eski bir tarihe sahip olan mehterhaneye sahip olma hakkı, devletin kanunnameleriyle belirlenmiştir. Bu bağlamda, padişahlık içerisinde “vezir-i azamların, defterdarların, kubbe altı vezirlerinin, beylerbeylerinin, sancak beylerinin, Boğdan beylerinin ve yörük beylerinin” kendilerine özel mehterhaneleri meydana getirilmiştir. Diğer yandan, Rumeli’de ve Anadolu’da yer alan pek çok kale, sancak ve palangalarda çapına bağlı olarak kat sayılarında değişiklik olan mehter takımları oluşturulmuştur.

Mehterin devlet kademesindeki görevlerinin ve yerinin belirlenmesi adına değişik dönemlerde farklı kanunnameler oluşturulmuştur. Bu bağlamda mehter takımının ilk defa saray içerisinde gerçekleştirilen törenlerde, elçilerin kabullerinde, namaz vakitlerinde, nevbetlerde, divan toplantılarında padişaha eşlik etme görevi Osman Gazi döneminde oluşturulan bir kanunname içerisinde yer almaktadır. Bunun dışında Fatih Sultan Mehmet’in hazırlamış olduğu kanunnameyle de mehterin görev sahası daha fazla genişletilmiş olup “nevbethaneler” kurulmuştur. Fatih Sultan Mehmet sonrasındaki dönemde askeri mehterin sayısı daha da yükseltilmiş olup, tam anlamıyla şekillenmenin

oluşumu ise 17. yüzyıl dönemine rastlamaktadır. Hatta bu dönemde mehterin kuruluş görkemi en yüksek seviyelere erişmiştir. Bu yüzyılda mehter teşkilatı Osmanlı'nın çeşitli yerlerinde kurulmuş olmakla birlikte daha da mükemmel bir hale gelmiştir. Diğer yandan genel anlamda nizam ve kanunla ilgili olarak Fatih Sultan Mehmet tarafından koyulmuş olan kanunnamenin dışına çok fazla çıkılmamıştır. 1826 yılında Padişah II. Mahmut döneminde Yeniçeri Ocağı kaldırılarak, Bektaşiliğin yasak hale getirilmesiyle mehter yapılanmasının da bir bakıma ortadan kalktığı kaynaklarda belirtilmektedir. “Vak’a-i Hayriyye” şeklinde isimlendirilen bu yenilik hareketleriyle eski yapıların varlıkları son bularak yenilerinin oluşturulması adına girişimlerde bulunulmuştur (Tezbaşar, 1975, s. 48).

1.4. MEHTER TEŞKİLÂTININ GÖREVLERİ

Osmanlı Devleti'nin örgütlü hale gelişiyle paralel şekilde ilerleyen mehterhane ifadesi, varlığını devam ettirdiği süreçte siyasi iktidarın egemenliğini simgelemekle birlikte, kendisine verilen pek çok görevi de aynı zamanda yerine getirmiştir. Mehterin görevlerini iki başlık şeklinde ifade etmek konunun daha net anlaşılması için çalışma kapsamında gerekli görülmektedir. İlk başlık, mehter teşkilatının padişahın haşmetini ve gücünü yapmış olduğu müzikle ifade etmek suretiyle hem tören hem de askeri kısımlardaki görevleri yerine getirmesini kapsamaktadır. Diğeriyse, teşkilatın manevi amaçları dahilinde, bireylerin gönüllerinin gereksinim duyduğu manevi gıdayı verme işini yerine getirmesidir. Bahsi geçen bu görevler, günlük hayatın haricinde, olağanüstü seferberlik dönemlerinde de devam ettirilmiştir. Bir bakıma Türklüğün felsefi açıdan bir akımı niteliğinde kabul edilen mehter teşkilatı, kimi zaman Osmanlı için büyük bir sevinç müjdeleyicisi, kimi zaman da olumsuz bir haberin temsilcisi olarak görev yapmıştır.



Resim 20. Levnî'nin Surnâme'sinde 1720 Şenliklerinde Sâzendeleri Tasvir Eden Minyatür²⁰



Resim 21. Saltanat Sencakları, Tuğ ve Mehter Yan yana²¹

²⁰ <https://islamansiklopedisi.org.tr/osmanlilar>

²¹ TSMK, H. 1523-205b

Cenk meydanlarında mehter takımının çalmış olduğu köşklerin ve davulların, gök gürültüsüne benzeyen sesi tüfek, top ve kılıç gibi etkili olduğu için Osmanlı ordusu kaçınılmaz başarıya ulaşmada mehterin her daim desteğini almıştır. Osmanlı Ordusu sefere çıkarken, mehterin müziği ile yoluna devam etmiş olup bu durum da ordu için neşe ve moral kaynağı sağlamıştır. Savaş halindeki ordunun savaşa ara verdiği zamanlarda, otakların önlerinde ve padişah sancağının altında, ikindi divanı toplanıp ikindi ezanı okuduktan sonra nevbet bir diğer deyişle mehterin müziği çalınmıştır. Bu sırada çavuşlar bir kısımda dururken diğer kısımda kapıcılar icra sonrası dua ederken mehter takımı da sağa ve sola selamını vererek huzurdan ayrılmıştır. Cenk meydanında mehter takımı gece ve gündüz ayırmadan nevbet görevini yerine getirmiştir. Sefer sırasında hükümdarın ya da ser askerin yanı başında durarak, çalmış olduğu mehter müziğiyle sefer süresince düşmanı sindirip korkutan mehter, Osmanlı ordusuna da her daim cesaret ve güç vermiştir. Mehter bu görevini gece boyunca da devam ettirdiği için, ordugahı korumakla görevli olan askerlerini uyumamasına yardımcı olmuştur (Tezbaşar, 1975, s. 42).

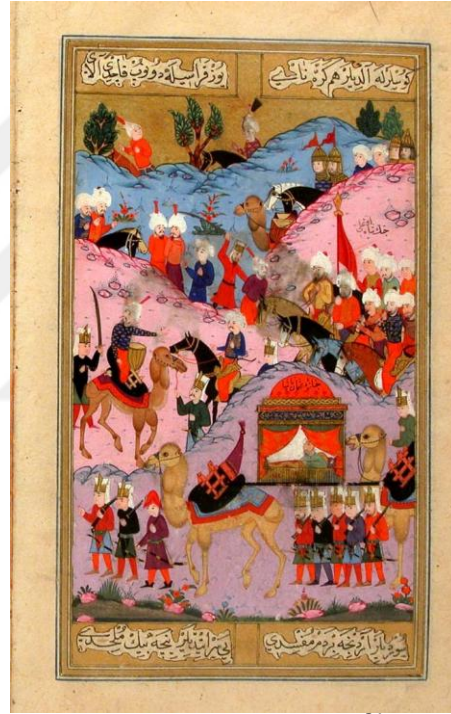


Resim 22. İstanbul'un Fethinde Mehter²²

²² <http://www.cocuk-mehter.com/anasayfalar/Turkce/tarih.htm>



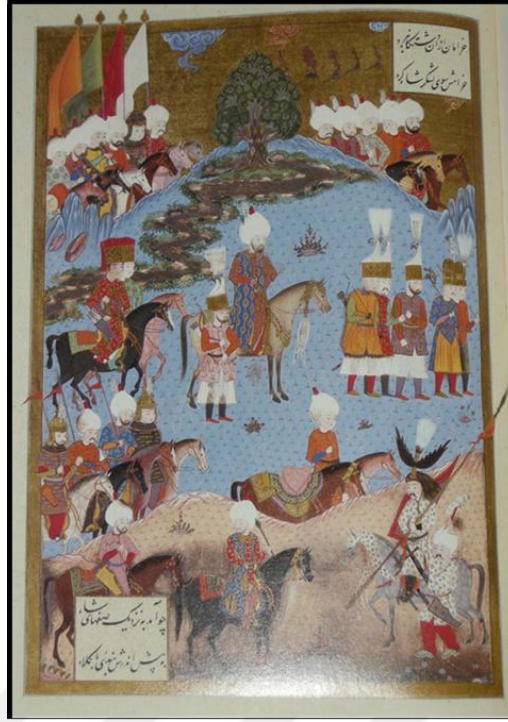
Resim 23. İcra Sırasında Mehter²³



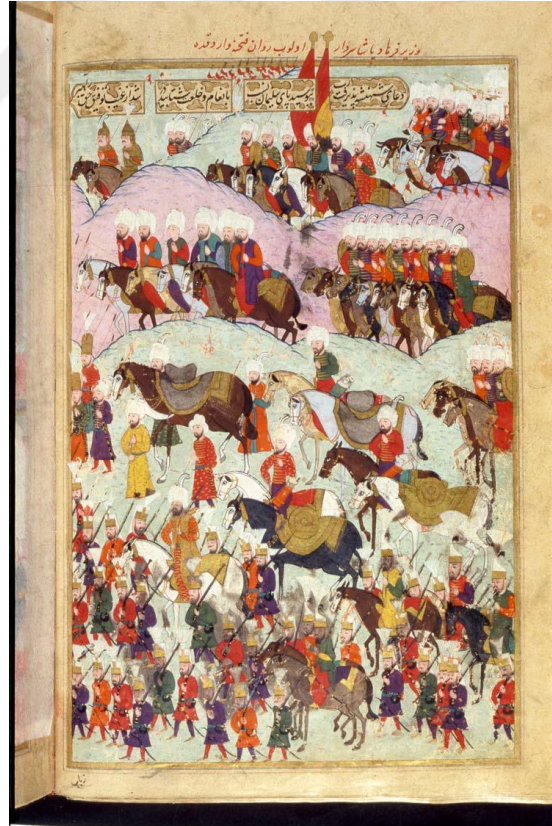
Resim 24. Vezir Mehteri²⁴

²³ TSMK, B. 200-51a

²⁴ Secâ'atnâme, s. 282



Resim 25. Saltanat Sancakları ve Mehter Takımı²⁵



Resim 26. Vezir Ferhat Paşa'nın Revan Seferi Esnasında Önde Saltanat Sancakları Ardından Mehter Takımının Yürüyüşü²⁶

²⁵ Esin Atıl, Süleymanname, s. 226

²⁶ TSMA, B200-92b



Resim 27. Tabl ve Alem Mehterlerinin Kullandıkları Müzik Aletleri. Kös, Davul, Zurna ve Boru²⁷

“Türk Musiki Kültürünün Anlamları” isimli eserinde, Etno-müzikolog ve sanat tarihçisi olan Eugenia Popescu sefer esnasında davulların gök gürültüsüne benzeyen seslerinin düşman askerlerini korkudan titrettiğinden bahsetmekle birlikte, Avrupalı tarihçilerin davulun etkisini, bireylerin yüreklerine korku verebilecek olağanüstü güçlerin Hristiyan askerlerin sırtına davul tokmakları ile vurulmasına benzetildiğini de eklemiştir. Aynı eserde Popescu, mehter takımının savaş süresince hiç ara vermeden çalmaya devam ettiğini, sıklıkla da “Yektir Allah” ve “Allahu Ekber” nidalarını söylediklerinden bahsetmiştir. Yazar, Osmanlı geleneğinde bulunan inanca göre, mehter takımı sustuğunda askerlerin bunu talihsizliğe yorduklarını, fakat mehterin seferden bir gün önce nevbet vurmasının da zafer göstergesi olduğu düşüncesini kabul ettiklerini de kitabında belirtmiştir (Popescu-Judet, 1998, s. 68-69).

²⁷ TSMK, B. 200-45a



Resim 28. Yavuz Sultan Selim döneminde yapılan savaşlardan birini tasvir eden minyatur.²⁸



Resim 29. Saltanat Sancakları ve At Üstünde Mehter Takımı²⁹

Mehter teşkilatı, barış dönemlerinde de padişahın huzurunda düzenli şekilde müziklerini gerçekleştirmişlerdir. Resmî törenlerde padişaha eşlik etmiş, dua ve ezgileriyle her daim padişahın mutlak iktidarını halk ile paylaşmışlardır. Padişah takta çıktığında, kılıç kuşanma törenlerinde, sarayda yapılan kabul ve özel törenlerde, yabancı devletlerin elçilerini karşılama törenlerinde, bayramlarda, zafer kutlamalarında, şehzadelerin şerefine verilen ziyafetlerde mehter takımı her daim nevbet vurmuş ve mehter havaları icra etmiştir. Osmanlı sosyal yapısının da ayrılmaz bir parçası olan mehter takımı, Osmanlı ahalisine has gelenekler arasında olan evlilik törenleri, sünnet düğünleri, güreş müsabakaları vb. etkinliklerde de halk ile bütünleşmek suretiyle ahalinin ayrılmaz dikkate değer bir parçası konumunu korumuştur. Diğer yandan, namaz vakitleri sonrasında nevbet vurması mehter takımının icra etmiş olduğu bir başka görev olarak bilinmektedir. Bilhassa ikindi ve yatsı namazları sonrasında günde iki kez vurulan nevbetlerden ilki akşam yemeğinin ikincisiyse yatma vaktinin geldiğini ifade etmiştir (Popescu-Judet, 1998, s. 63). Bununla birlikte Fatih Sultan Mehmet'in Demirkapı da kurdurmuş olduğu padişah mehterhanesinde, yatsı ve seher vakitlerinde olmak kaydıysa

²⁸ <http://www.istanbulmehter.com/index.php>

²⁹ TSMK, Süleymanname, H. 1517-21b

iki kez nevbet vurulduğu, yatsıdan sonra vurulan nevbet sonrasında ise padişaha dua edildiği bilinmektedir (Tezbaşar, 1975, s. 38).

1.5. MEHTER TEŞKİLÂTININ ÖNEMİ

Mehter takımı, Osmanlı tarihinde devletin hükümranlık, egemenlik sembolü şeklinde önemli bir yere sahip olmuştur. Genel olarak Türkler arasında mehter, sancak kadar kutsal görölmüş olup hem savaş hem de barış dönemlerinde mehter müziği padişahlardan yurttaşlara kadar toplumun bütün kademelerinde hitap etmiş, simgesel anlamda da Türklüğün felsefi bir akımı halini almıştır. Bu bağlamda mehter takımı, padişahın egemenlik fikrini musiki diline çevirme gibi önemli bir işi yerine getiren kilit bir noktada görölmektedir. Bu görevini yerine getirirken mehter gücünü toplumda bulunan güçten alır ki, bir bakıma mehter halkın da bir yansımasını oluşturur. Bununla birlikte böyle bir konuma sahip olduğu için mehter aynı zamanda sarayla toplum arasında dikkate değer bir bütünleştirici rol de oynamıştır. Özetle, mehter takımının, padişahlığın sahip olduğu gücün simgesel bir boyutu olduğunu da söylemek mümkündür.

Mehter, sahip olduğu bu dikkate değer görev ve rollerinden dolayı sarayda gerçekleştirilen bütün resmi etkinlikler esnasında padişaha ve saraya yakın durduğu için pek çok meslek grubunun da arasında yer alan öncelik tartışmalarının hedefi konumunda bulunmuştur. “Mehterhane” isimli eserinde Reşat Ekrem Koçu, IV. Murat döneminde yapılmış olan esnaf alayı esnasında kimlerin daha önce geçmesi gerektiğine yönelik mimarbaşıyla mehterbaşı arasında çıkmış olan bir tartışmanın hikayesini Evliya Çelebi’nin Seyahatname adlı eserinin ilk cildinden alıntılarla şu şekilde aktarmaktadır:

Mimarların mı, mehterlerin mi, önce geçmesi gerektiğine bir karar verilemez. Mehterbaşı ile mimarbaşı IV. Murat’ın huzuruna çıkarlar. Mimarbaşı:

‘Padişahım! Biz Habib-i Neccar köçekleriyiz. Mehterler pirsiz esnaf olup Cemşid sanatını tutmuş bir alay deccal kavmidir. Biz padişahımıza saraylar, selâtin camileri, türbeler bina ederiz, kalaları tamir ederiz, köprüler yaparız. İslam ordusunda lüzumumuz, hizmetimiz vardır, elbet mehterlerden evvel geçeriz der.

Bunun üzerine mehterbaşı söz alır ve mehter takımının özel görevini ve ilkelerini kısaca söyle anlatır.

Padişahım! Hangi bir tarafa gitseniz, mehabet, şevket, salabet ve şöhratiniz için, dost ve düşmana karşı tabl, kudüm, nefir döverek gitmemiz lazımdır. Cenk meydanlarında gazileri cenge salmak için köslere biz tokmak çalarız ve askeri şevke getirip biz kaldırırsınız. Padişahımız, bir şeye üzülse huzurunda on iki makam, yirmi dört şube, yirmi dört usul, kırk sekiz tertip musiki faslı edip padişahımızı neşelendiririz. Eski Hükema ‘Saz, söz ve hanende, âdemin gönlüne safa verir’ demişler. Biz de ruha gıda verir esnafız. Mimarbaşının esnafı, Rum, Ermeni Çingenelerdir; löküncüler ve su yolcularıdır; Lagımcılar ve necisciler dahi vardır. Biz bu esnafı üzerimize geçirmeyiz padişahım!... Bahususki nerede Resulullah (a.s.m) alemi olsa, orada tabl-i Al-i Osman bulunmak gerektir.

Bunun üzerine Sultan IV. Murat, mehterin mimarlardan evvel geçmesini irade buyurur.(Koçu, 1971, s. 3).

Osmanlı padişahlarının şanlı ve şereflerinin ayrılmayan bir kısmı şeklinde olan mehter takımının, tarihte büyük saygıya mazhar olup, el üstünde tutulduğunu, kanunlar ile imtiyaz ve önceliklere sahip olduğu görülmektedir. Askeri ve orduyu temsil eden her şeyin bir bakıma kutsal olarak görüldüğü Osmanlı tarihinde, mehter sazlarının düşman eline geçmesi, mehteran ve ordu için talihsiz ve utanç verici bir durum şeklinde düşünülmektedir. Sefer dönemlerine mehterin sazları, düşman eline geçerse bu durumun aslında sembolik olarak Osmanlı ordusunun yenilgisini gösteren bir ibare olduğuna tarih araştırmalarında da yer verilmiştir.

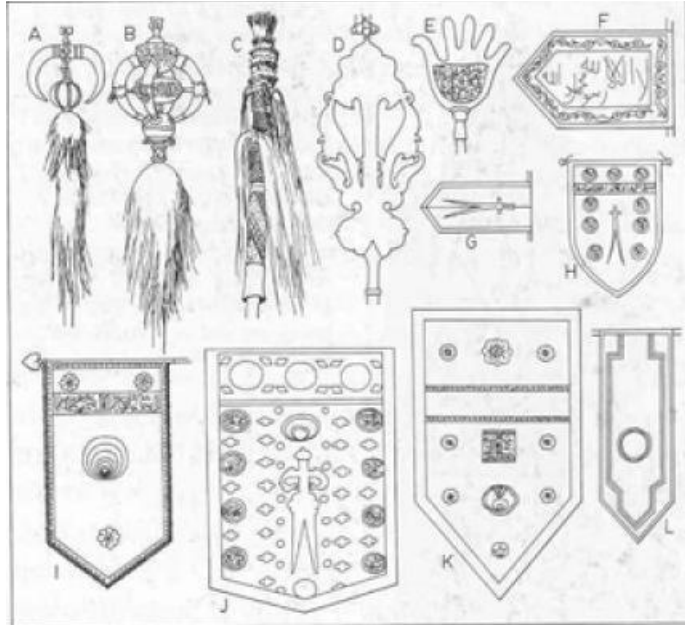
1.6. MEHTER SANCAK VE TUĞLARI

Sancak, ordu tarafından onur simgesi şeklinde görülen bayrak için verilen bir isim şeklinde görülmektedir. Diğer yandan tuğ ise, Osmanlı Devleti döneminde padişahlık, vezirlik, beylerbeylik, sancak beyliği vb. askeri memuriyet ve görevlerin bir sembolü şeklinde değerlendirilmiştir. “Divanü Lûgat-İt-Türk” isimli çalışmasının III. Cildinde Kaşgarlı Mahmut, tuğ ile sancağı bütünleşik olarak ifade etmiş olup, tuğların en çok dokuz adet olabileceğinin altını çizerek dokuz sayısının uğurlu görüldüğünü de ifade etmiştir (Kaşgarlı Mahmut, 1985, s. 127). Diğer yandan sancak benzeri olarak tuğda bir toprak parçasında bulunan askeri ve siyasi nüfusu temsil etmektedir. Tuğ, üzerinde atkuyruğu kılından püsküller bulunan bir semboldür (Bkz. Resim 30). Osmanlı Devleti’nde adeti farklılaşmakla beraber sultanların yedi, sadrazamların beş, vezirlerin üç, beylerbeylerinin iki, sancak beylerininse birer tuğunun olduğu bilinmektedir. “Türk Askerî Muzıkaları” isimli eserinde Mahmut R. Gazimihâl, 17. yüzyıl Türk-Alman savaşları esnasında, Osmanlı Devleti’nin orduları tarafından kullanılmış olduğu düşünülen, bir çeşit sancağın üst kısmında ayrıca birer demet atkuyruğu ile orta

kısmında dümbelek asılı olan Osmanlı tuğunu tabir etmiştir (Gazimihal, 1955, s. 2) (Bkz. Resim 31).



Resim 30. XVIII. Yüzyıla Ait Tuğ³⁰



Resim 31. Osmanlı Sancağı ve Tuğ Şekilleri³¹

³⁰ Hilmi Aydın, Sultanların Silahları, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2007, 112 s.

³¹ <http://mumsema.net/osmanli-devleti/190580-yeniceriler-hakkinda-genisbilgiler.html>

Osmanlı Devleti tarafından kullanılan ilk sancak, Selçuklu Padişahı II. Gıyaseddin Mesud tarafından Osman Gazi'ye gönderilen ak sancak olarak bilinmektedir. Büyük Selçuklu Padişahı, Osman Gazi'ye ak sancak dışında, emirlik göstergesiyle egemenlik sembolü olarak görülen tuğ, davul ile adalet ve doğruluğu simgeleyen nakkare de göndermiş olduğu ilgili literatürde yer almaktadır. Bununla birlikte Osmanlı Devleti'nin ordusunda, bazı dönemlerde her askeri birliğin ayrı sancaklara sahip olmakla birlikte, sultanın, veliaht şehzadenin, orduda üst seviyede görevli kimselerin de kendilerine ait sancaklara sahip olduğu bilinmektedir. Bu sancaklarının her birinin renk ve şekilleri birbirinden farklı olmakla birlikte en önemli ve kutsal sayılan “Sancak-ı Şerif” dir. Bugün hala devam ettirilen temsili mehter takımlarındaysa, hakimiyet ve bağımsızlığı simgeleyen ak sancak, devleti simgeleyen üç hilalli al sancak ve Müslümanlığı simgeleyen üç hilalli yeşil sancak kullanılmaktadır (Türkmen, 2009, s. 33) (Bkz. Resim 32)



Resim 32. Sancakları Taşıyan Alemdarlar³²

Mehter teşkilatında bulunan sazende bir diğer ismiyle mehter sazı çalan mehteranlar ile hanendeler yani şarkı söyleyen mehteranlar musiki yapan mehteri ifade ederken, mehter takımının devleti simgeleme işlevini de yerine getirerek alemleri taşıyan ve koruyan yani Mehteran-ı Tabl-ı Alem-i Hassa ismini veren esas öğelerden biri de alem bölükleridir. Alem bölüğü dendiğinde, sancak ve tuğların taşınmasına görev alan kişiler akla gelmektedir (Türkmen, 2009, s. 49)..

³² <http://www.kibris1974.com/mehter-takimi-hakkinda-genel-bilgiler-genelkurmay-baskanligi-saygilarimizla-t73300.html?p=106045>

2. BÖLÜM

MEHTER TAKIMI VE GİYSİLERİ

2.1. MEHTERAN GELENEKSEL GİYSİLERİ

Kelime anlamı olarak kıyafet, “bir şeyin dış görünüşü, zahiri, bir kimsenin giydiklerinin bütünü” şeklinde ifade edilmektedir (Yeğin vd. 1999, s. 518). Etimolojik köken olarak da “kayf kökünden türemiş iz sürme ve inceleme anlamlarının yanı sıra giyim kuşam ve insan hatları anlamına da gelmektedir (Seyyid Lokman Çelebi, 1998, s. 17).

Bütün bu tanımlar bağlamında kıyafetler incelenirken bir bireyin başından ayaklarına dek giymiş olduğu bütün parçaların bir bütün şeklinde ele alınması gerektiği ortaya çıkmaktadır. Çünkü kıyafet yalnızca bir giysi olarak düşünülmemeli mana olarak bünyesinde pek çok şeyi barındırdığı her daim hesaba katılmalıdır. Osmanlı ile ilgili yapılmış olan çalışmaları sonrasında literatürde kıyafetlerin önemi şu şekilde aktarılmaktadır;

Giyim ve kuşam, bir toplumun içinde yaşadığı coğrafi koşulların, kültürel ve ekonomik özelliklerinin, sahip olduğu değer yargılarının, gelenek ve göreneklerinin en önemli ve doğal göstergelerinden biridir. Osmanlı Devleti giyim ve kuşamı, çok uluslu yapısının doğal bir sonucu olarak sosyal, ekonomik, dini bir ayrıştırma aracı ve kimlik belirleyici bir unsur olarak ele almıştır. Dolayısıyla kılık ve kıyafet, kişinin dinini, mesleğini, sahip olduğu statü ve hatta ait olduğu sosyal grubu gösteren bir araç haline gelmiştir (Aysal, 2011, s. 3).

Osmanlı Devleti bünyesinde mehter takımının kıyafetleriyle ilgili edinilen bilgilerin kaynaklarının en önemlilerinden biri olan “Gazimihal’in Türk Askeri Muzıkları Tarihi” eserinde şu bilgilere yer vermiştir;

Altında “padişah davulcusu” yazılı mehterde davulun kasnağı al kumaş kaplı olduğu gibi, boyun gaytanı da aynı renktedir. Sırtındaki koyu çuha “biniş” gümüşü işlemelerle süslüdür. Zurnacının binişi al, işlemeler yine gümüşüdür. Altındaki entari de gümüşüdür. “Borazan başı”nın mavi binişi koyu işlemelidir. Yüksek yumurtamsı köşer al kumaşkaplı: “kûş başı”nın binişi gümüşü, içliği yeşildir. Sıranın son çifti olan zilci ile nağarazenden birincisinin binişi leylak renkli ve beyaz işlemeli, diğerininki yeşil üzerine beyaz işlemelidir; birincinin içliği al üstüne sırma kemerli, diğerininki leylak renklidir. Nakkârecikler de al kaplı. Başlarında hep dikine dilimli börk, ayaklarında sarı mest pabuçlar var (Gazimihal, 1955, s. 17, 18).

Bu bilgilerin yanı sıra bir diğer önemli eser sahibi Arif Paşa da mehter takımının kıyafetlerine yönelik olarak şunlardan bahsetmektedir;

Mehterbaşı ile kusûr-ı ağavât arkalarına kaput ve yahud çuka biniş giyer ve başlarına destar kavuk sarar ve ayaklarına keزالik çuka çakşır ve sarı mest ve papuç iktisâ ve kusûr-ı neferât dahi başlarına destar kavuk ve arkalarına siyah ve yahud mor veya lacivert çukadan biniş ve ayaklarına çuka yahud bezden dizlik ve kırmızı mest ve papuç giyerler idi (Arif Paşa, 1863, s. 124).

Mehter takımı kıyafetlerine yönelik olarak açıklamalarda bulunan bir diğer isim “Mahmut Şevket” ise eserinde şu cümlelere yer vermiştir;

Mehterhane takımlarından ağalar baş mehter ağasının resimde görüldüğü gibi sırtlarına kırmızı kaput ya da biniş, başlarına kırmızı destar kavuk sarar, bacaklarına kırmızı çuha çaklır, ayaklarına sarı mest ve papuç giyer”, zilzen; “zilzenler ise takımın diğer erleriyle birlikte başlarına Resim 34’te görüldüğü gibi yeşil renkte destar kavuk, sırtlarına mor, lacivert ya da siyah çuhadan biniş, çuha ya da bezden çakşır, ayaklarına da kırmızı mest ya da papuç giyerlerdi”, “mehter takımındaki boruzenler, zilzenlerinki gibi elbise giyerdi”, “Mehter Başı Ağa, mehterhane takımı ağalarına özgü olan, Resim 33’te anlatılan elbiseyi giyerdi (Mahmut Şevket, 1983, s. 69, 70).

Genel olarak hem Osmanlı yeniçerilerinde hem de mehter takımında seçilmiş olan kıyafetler hiyerarşik yapıyı yansıtmaktadır. Kullanılan renkler biçimler, başlıkların küçüklüğü ya da büyüklüğü aslında tamamen bireyin takımın içerisindeki yerini belli etmektedir. Osmanlı’da seçilmiş olan kıyafetler hem geçmişteki Türk boylarından hem de Müslüman milletlerden alınmış olup ortaya karma bir yapı çıkarılmıştır. Müslüman devletlerden biri olan Abbasilerin askeri başlık ve kıyafetlerinden etkilenildiği tarihi kaynaklarda yer almaktadır. Bununla birlikte tahta çıkan padişahlar da mehter takımının kıyafetlerinde bazı değişiklikler yapmışlardır. Fakat genel olarak Osmanlı askerleri için (Mehter takımı da yeniçeri askerleri arasında kabul edilmiştir) savaşlarda düşmana korku vermesi için özel kıyafetler seçmiştir. Renklerin canlı olması da takımın belirginliği, aşık olması ve varlığını simgelemektedir (Mahmut Şevket, 1983)

Mehter teşkilatının giysilerinin hem renk hem de görünüş açısından farklı bir güzellik sunduğu aşıkardır. Mehter takımı bünyesinde bulunan mehteranlar tarafından giyilen geleneksel kıyafetler alt başlıklar halinde izleyen kısımda ifade edilmeye çalışılmıştır.

Mehterbaşı: Mehterbaşı üstüne kırmızı kaput ya da çuhadan dikilmiş olan bir cübbe giymekle birlikte, başlık olarak da pamuklu kumaştan yapılmış olan ve çevresine sarık dolanan kırmızı bir kavuk takmaktadır. Bununla birlikte altına kırmızı çuha şalvarla üstüne giymiş olduğu sarı içliğin üst kısmına da kuşak sarmaktadır. Diğer yandan

geleneksel mehterbaşının sarı renk yemenisi bugünkü ile aynı renktedir (Erendil, 1992, s. 34). (Bkz. Resim 33, 34). Mahmut Şevket Paşa ünlü eserinde, mehterbaşının kıyafetlerinden şu şekilde bahsetmektedir;

Mehterhâne takımlarında ağalar baş mehter ağının resminde görüldüğü üzere arkalarına al kaput veyâhûd çuha biniş giyer ve başlarına al renkte destar kavuk sarar ve bacaklarına kezâlik al çuha çakşır ve ayaklarına sarı mest ve pabuç iktisâ ederlerdi. Baş mehter ağa mehterhâne takımının ikinci zâbiti idi. Takımdan birisinin esnâ-yı terennümde vukû'a getirdiği hata mûmâileyhin işâret-i mahsûsasıyla tashih edilirdi (Mahmut Şevket Paşa, 1325, s. 110).

Bu bağlamda mehterbaşının kıyafetlerinin aslında onun mehterbaşı olduğunun anlaşılması için özel seçildiği ve mehter takımı bünyesindeki hiyerarşik yapıya da gönderme yaptığını söylemek uygun olacaktır.



Resim 33. Günümüz Mehterbaşı Ağa³³

³³ <http://www.kibris1974.com/mehter-takimi-hakkinda-genel-bilgiler-genelkurmay-baskanligi-saygilarimizla-t73300.html?p=106045>



Resim 34 Osmanlı Dönemi Mehterbaşı Ağa³⁴

Zurnazenler: Başlarına mor kavuk, üzerine de ayrıca sarık olarak da bilinen beyaz destar takan zurnazenler, beyaz gömleklerinin beline de kuşak bağlamaktadırlar. Bununla birlikte, kırmızı şalvar, sarı yemeni ve kırmızı cübbeleriyle kıyafetlerini tamamlamaktadırlar (Erendil, 1992, s. 36) (Bkz. Resim 35).



Resim 35. Günümüz Zurnazen Giysileri³⁵

³⁴ Pars Tuğlacı, Mehterhane'den Bando'ya, Cem yayınevi, İstanbul, 1986, s.39.

³⁵ <http://www.hayatinrengi.net/islam-turk-kulturu/20514-mehter-mehterannedir.html>

2.2. MEHTER GELENEKSEL BAŞ GİYSİLERİ

Mehteranın giymiş olduğu başlıkların, aynı mehteranın giysileri gibi malzeme, renk ve görünüş açısından oldukça zengin bir bütünlüğe sahip olduğu söylenebilmektedir. Aslında mehterin hiyerarşik yapılanmasını temsil eden pek çok özelliğe sahip geleneksel mehteran baş giysilerini üç farklı başlık ile ayrıntılı şekilde incelemek mümkün olmaktadır. Bu başlıklar “üsküf”, “börk”, ve “miğfer” olarak isimlendirilmektedir.

2.2.1. Mehter Baş Giysisi “Üsküf”

Mehteranın baş amiri olan ve “emir-i alem” diğer bir ismi de “çorbacıbaşı” şeklinde anılan kişinin kullanmış olduğu başlık “üsküf” olarak bilinmektedir. “Üsküf” ismiyle anılan bu başlık beyaz keçeden üretilmiş olmakla birlikte, başka bir ifadeyle “börk”lerin form bakımından farklı bir şeklidir. Diğer başlıklarla kıyaslandığında form bakımında farklı görülen “üsküfler”, çembere benzer şekilde başa oturan kısmında üç, kaşıklığındaysa üç sıra olmak üzere toplam altı sıra sırma şeride sahiptir. Bu sırma şeritlerin ilk olarak kırmızı kumaşın üzerinde işlenmiş sonrasında keçe üzerinde applike şeklini almış oldukları görülmektedir. Ortalama 45 cm yüksekliğe sahip olan üsküfler, arka kısma doğru sarkan uzantının tam olarak baş kısmına oturan çembere dokunmuş olduğu noktadan birleştirilmesiyle yapılmıştır. Mehter teşkilatının önemli bir simgesi olan üsküf, olmazsa olmaz bir baş giysisidir (Bkz. Resim 36, 37).



Resim 36. Üsküf Başlığı³⁶



Resim 37. Çorbacıbaşı Başlığı "Üsküf"³⁷

2.2.2. Mehter Baş Giysisi “Börk”

Genel olarak Türk tarihinde şapka dikkate değer bir yere sahip olmakla birlikte şapka kullanımı Orta Asya dönemine dek uzanmaktadır. Kaşgarlı Mahmud’un “Divanü Lügati’t-Türk Dizini” isimli eserini inceleyen Besim Atalay, başlık olarak “börk”, kelimesine ve bunun “sukarlaç”, “kıdılığ”, “kuturma” ve “kıymaç” isimleriyle kullanılan dört farklı şekli olduğunu ortaya koymuştur (Atalay, 1991, s. 108). Aynı eserde, börk üretimi için gereken kalıbın, kağıt ya da çamurdan yapılmış olduğu, kalıplara göre kesilmiş olan keçe ve ipek örtülerden börk elde edildiği, imece usulüyle yapılan börklerin dikişlerinin de ayrı bir uzmanlık alanı olduğu bilgileri yer almaktadır (Mahmut, 1985, s. 361).

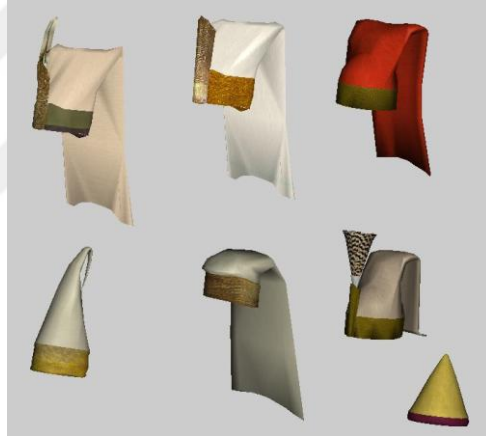
Orta Asya bölgesinde yaşamış olan Türk’lerin arasında oldukça yaygın şekilde kullanılmış olan börk, Selçuklu Türkleri döneminde de kullanılmış olan baş giysileri arasında önemini korumuş olup, bununla birlikte Osmanlı’nın kuruluşu sonrasında 1826 senesine dek kullanılmaya devam etmiştir. Osmanlı Devleti’nin ilk hükümdarlarından olan Orhan Bey döneminde (1326-1360) Osmanlı ordusunda da kullanılmaya başlanmış olan börk, padişah Yıldırım Beyazıt dönemindeyse (1389-1402) yeniçeri askerlerinin resmi başlığı haline gelmiştir. Yeniçeri teşkilatının önemli bir parçasını oluşturan

³⁶ <http://www.osmanlikostumleri.com/kavuklar/yeniceriy/3.html>

³⁷ <http://www.istanbulmehter.com/foto-albuem/5-Mehter%20minyat%C3%BCr>

mehteranın da bilhassa sancak ve tuğ taşıyan mehter teşkilatı üyelerinin keçeden yapılmış olan börkü kullandıkları tarihi kaynaklarda yer almaktadır.

Börk denilen bu başlık üst tarafında arka kısma doğru kıvrılarak ense kısmını kapatan “yatırma” ismi verilen bir parçaya sahiptir. Başa geçirilen çember şeklinde olan keçenin altında yer alan üç şerit şeklinde parlak sarı sırmayla işlenmiştir. Bu işlenmiş olan sırmaların hemen üst kısmında “kaşıklık” veya “tüylük” şeklinde isimlendirilen tarafın başlamış olduğu görülmektedir. “Kaşıklık” olarak isimlendirilen kısmın kırmızı kumaş ve sırma ile işlenmiş olmasının yanı sıra eski dönemlerde sarı tenekeden yapılmış olduğu da bilinmektedir. Savaş döneminde veya günlük hayatta yeniçeri askerleri arasında oldukça önemli görülen “Kaşık Yoldaşlığı”nı simgelesin diye şapkanın kaşıklık kısmına bir kaşık konulmuş olduğu, alay ve törenlerdeyse kıdem ve rütbeye bağlı olacak şekilde sorguç veya tüy de yerleştirildiğinden de bahsedilmektedir (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986, s. 1890) (Bkz. Resim 38).



Resim 38. Börk Çeşitleri³⁸

Börk şeklinde isimlendirilen bu başlık, toplumun iç yapısında var olan değişiklikleri gözle görülür renk ve biçimde ifade etmiş olup, bu başlıkta yapılmış olan en küçük değişiklik aslında toplumun içinde bulunduğu maddi ve manevi değişkenleri yansıtmaktadır. Bununla birlikte börkün üst kısmında var olan sarıklar ve süslemeler de kişilerin mesleklerini ve toplumdaki konumlarını göstermesi bakımından önemli görülmüştür.

³⁸ forums.taleworlds.net

2.2.3. Mehter Baş Giysisi “Miğfer”

Genel olarak “miğferler” savaş esnasında askerlerin “baş, ense, burun, kulak” vb. yüzleri ve boyunlarındaki hayati kısımların korunması için yapılmış olan başlıklardır. Oldukça eski zamanlardan beri Türk orduları tarafından kullanılmış olan miğferler Türk dilinde “davula”, “dobulga”, “olpak”, “tabulga”, “tulga”, “aşık”, “ışık”, “yelme”, “zırh”, “başlık” şeklinde de isimlendirilmiştir (Aydın, 2007, s. 105). Mehter teşkilatında da miğferler askerler tarafından kullanılan bir başlık çeşidi olarak görülmüş olup miğferler “peçeli ve siperlikli” olarak ikiye ayrılmıştır.

Peçeli miğferler: 15. Yüzyıldan başlamak suretiyle 16. Yüzyılın ikinci yarısına de kullanılmış olan bu miğfer türü, diyagonal ya da dik şekildeki yivlerle bezeli şişkin bir gövdeyle ince uzun bir tepeliğe sahip olacak şekilde yapılmıştır. Bu tip miğferlerin ön kısımlarında gözlere oturacak şekilde iki nokta şeklinde görmeyi sağlayan oyuklar bulunmaktadır. Özellikle burnu darbelere karşı korumak için de uç kısmı alem şeklide olan burun siperliği de bu miğfer türünde yer almıştır. Peçeli miğferlerin ağız kısımlarına tutturulmuş olan ve omuz hizasına dek inebilen ön kısmı açık, çelik halkalarla örülmüş olan parça ise “peçelik” olarak isimlendirilmiştir (Bkz. Resim 39, 40). Peçelikli miğferler aşağıda yer alan bölümlere sahiptir:

1. Miğferin ağız kısmı, baş kısmına geçirilmiş olan kısımdır. Ön tarafında görebilmeyi sağlamak için gözler için iki delik vardır.
2. Miğferin gövde tarafı, ağız kısmından tepelik kısmına dek olan bu bölüm kimi zaman dik ve diyagonal yivler ile, kıymetli taşlar ve yazıyla bezenmiş şekildedir.
3. Bu miğferlerde tepelik denen kısım, miğferin alt kısmından yukarı doğru çıkan ve gövdenin yuvarlak yapısını tamamen kapatan ince, uzun bir parça şeklindedir. Bu kısım, bu tarz miğferlerin göze daha zarif görünmesini sağlamak için yapılmıştır.

4. Miğferlerdeki burun siperliği denen kısım da burnu korumak için yapılmış olup, bu kısım aşağı yukarı rahat hareket etme özelliğine de sahiptir. Çoğunlukla miğferin bu kısmı kakma ve altın yıldızla bezeli şekildedir.

5. Miğferi takan kişilerin rütbelerine bağlı olarak miğferdeki sorguçların sayı ve şekilleri değişiklik göstermektedir. Kimi zaman kuş tüyü şeklinde de olabilen sorguçlar, çoğunlukla madeni şekilde, boy olarak 10-15 cm civarında, ince bir boru şeklinde olmakla birlikte tepeliğe doğru genişlemektedirler (www.yorturkvakfi.com.)



**Resim 39. XVII. Yüzyıl Ortaları,
Osmanlı Peçeli Tombak Miğfer⁴⁰**



Resim 40. Peçeli Miğfer Çeşitleri³⁹

Siperlikli miğferler: Bu tarz miğferlerin 16. Yüzyılın ikinci yarısına dek kullanıldığı tarihi kaynaklarda yer almaktadır. Siperlikli miğferlerde tepelik kısmı haricindeki bütün parçaların peçeli miğferlerdekilere benzediğini söylemek doğru olacaktır. Bu tip miğferlerin tepelik kısımları basık, gövde kısımlarıysa konik şekilde olmakla birlikte, siperlikli miğferler çoğunlukla dört kısımdan oluşmaktadır. Bu kısımlar; ağız, gövde, tepelik ve burun şeklinde sıralanmaktadır (Çoruhlu ve diğ. 1993, s. 42-43). Ayrıca, bu tip miğferlerde peçelikli miğferler ile aynı özelliklere sahiptir. Bunların dışında siperlikli miğferlerin dört farklı kısmı daha bulunmaktadır:

1. Bu miğferlerde bulunan alın siperliği kısmı, miğferi taşıyan bireyi hem güneşten hem de alına gelecek herhangi bir darbeden korunabilmesi adına tasarlanmıştır.

³⁹ forums.taleworlds.net

⁴⁰ http://www.e-tarih.org/sayfam.php?m=silah&sorgu=120

2. Kulaklık siperliği kısmıysa, kulakların korunması amacıyla yapılmış olan bu kısım, miğferlere özel menteşeler yardımıyla tutturulmuş şekildedir.
3. Siperlikli miđferlerde bulunan esneklik siperliđi, miđferi kullanan askerlerin ensesini korumak için oluřturulmuř olup peçelikli miđferlerde bulunan peçeliđin yerine gećmektedir.
4. Bu miğferlerde yer alan tuđ yuvası kısmıysa, yuvarlak bir boru şeklinde olup ić kısmı boř şekildedir (Aydın, 2007, s. 112).

Miğferlerin ilk dönemlerde yapımlarında elik ve demir kullanılmış olup sonraki dönemlerdeyse bakırdan yapılmışlardır. Bakırın bulunması ve daha kolay işlendiğinin keşfedilmesi sayesinde miğferlerin yapımında da kullanılmaya başlanmıştır. Dövme tekniği kullanılmak suretiyle şekillendirilen miğferler, tek parça olarak yapılabildiği gibi, parçalı şekilde yapılp birleştirilerek de yapılmaktadır. 16. yüzyıl döneminde peçelikli miğferler yerini siperlikli miğferlere bırakmıştır. Genel olarak miğferlerdeki klasik şekil devam ettirilmekle birlikte, miğferlerdeki süslemelerde değişme ve farklılaşmalar ortaya çıkmıştır. Sslemelerdeki değişim ayrıntılı şekillere evirilmış olup geometrik karaktere sahip ve stilize süslemeler yerine daha natürel ve doğanın yansıtıldığı iek süslemeler tercih edilmeye başlanmıştır. Öncelikle daha fazla ayet ve fetih dualarının bulunduğu miğferlerde yazıların karakterleri de değişerek daha çok sls ve celi sülüs hatlar kullanılmıştır (zkan, 2001, s. 5-6).

3. BÖLÜM

MEHTER TAKIMI MÜZİĞİ, ÇALGILARI VE SUNUŞ ADABI

3.1. MEHTER MÜZİĞİ TANIMI VE MAKAMLARI

Genel bir tanımla mehter müziği, klasik Türk müziğinde yer alan makam ve usullerle gerçekleştirilen, tek sese sahip bir müzik şekilde ifade edilebilecektir. Mehter musikisinde “ahlâki, revani, saf” gibi fasıl müziğinde neredeyse hiç kullanılmamış olan usullere yer verilmiş olduğu, bunların pek çoğunun o usulde bestelenmiş olan eserlerin şekillerini oluşturmuş olduğu da görülmektedir. Diğer yandan mehter takımının repertuarında serhat türkülerinin yanı sıra acem, bayati, buselik, çargâh, evc, gülüzar, hüseyini, irak, kürdi, mahur, muhayyer, neva, nihavent, nikriz, pençgâh, rast, rehatülervah, revani, saba, segâh, sümbüle, tahir, uşşak, uzal, zirgüleli hicaz vb. makamlarda kullanılmıştır (Budak, 2006, s. 54). Bunun yanı sıra, semai gibi şekillerin bulunduğu ve bu şekilleri de mehter takımında görevli olan müzisyenlerin yapmış olduğu tarihi kaynaklarda yer almaktadır. Bu formun örneklerinden bugüne erişen 16. yüzyıldaki besteciler arasında Nefiri Behram, Emir-i Hac, Hasan Can ve II. Gazi Giray’dan bahsetmek önemlidir. Bu dönemden kalma eserlerin pek çoğunun notaları da 17. Yüzyılda yazılmıştır. Bu dönemin bestekarları arasında, Zurnazen Edirneli Dağı Ahmet Çelebi, Zurnazenbaşı İbrahim Ağa, Müstakim Ağa, Ham mali ve Şah Murad’ın isimlerini söylemek mümkündür. Bunların yanı sıra 18. Yüzyılın en önemli mehter bestekarıysa Hızır Ağa olarak bilinmektedir. Ayrıca 16 ve 17. Yüzyılda yapılmış olan bestelerin pek çoğu peşrevdir. Bu çalışmalar Ali Ufki Bey tarafından derlenmiş olan Mecmua-i Saz ve Kandemiroğlu Edvarı ismiyle de bilinen “Kitabı İlmi’l-Musiki ala Vechi’l-Hurufat” vasıtasıyla bugüne dek ulaşmıştır (Türkmen, 2009, s. 96). Diğer yandan, 17. Yüzyılda icra edildiği tarihi kaynaklarda yer alan bestekarlarının kim olduğu bilinmeyen eserlerin de önemli bir kısmı 16. Yüzyılda bestelenmiş olarak bilinmektedir. 16. Yüzyıl döneminde yaşamış olan “Hasan Can, Şah-kulu Nefiri Behram, Emir-i Hac, Gazi Giray Han vb.” bestekarların arasındki mehter bestekarları Nefir-i Behram ve Emir-i Hac olarak bilinmektedir. “Hasan Can ve Kırım Hanı Gazi

Giray Han” mehter takımı üyesi olmadıkları halde eserleri mehterhane içerisinde icra edilmiştir.

Mehteran müziğinin kendine has olmasının en dikkate değer sebepleri arasında, bestekar ve müzisyenlerin mehter takımı içerisinde yetişmiş olması, mehter sazlarının yerli halk tarafından yalnızca bu eserlere yönelik olarak özel şekilde yapılmış olması ve bestelerin hemen hepsinin halk ezgilerinden ve halk müziği türlerinden türetilmiş olması yer almaktadır. Mehter musikisi, Türk müziğinin farklı kurumları ile sürekli olarak ilişki içerisinde bulunmuş olup, din müziğinden Türk Halk Müziğine dek bütün müzik formları ile etkileşim ve iletişim kurmuştur. Etnomüzikolog ve sanat tarihçisi olan Eugenia Popescu-Judetzu mehter müziğine yönelik yapmış olduğu çalışmalarda şu yorumu bizzat yapmıştır;

Mehter musikisinin dağarcığı daha çok peşrevler ile semâilerden oluşuyordu; genellikle düyek usulüyle bestelenmiş olan peşrevler ile semâiler geleneksel askerî yürüyüş ezgilerinin çekirdeğini meydana getiriyordu. Ceng-i harbî mehterin yarattığı özel bir beste şekliydi. Mehter takımı askerî yürüyüş havaları dışında, bayramlarda şenliklerde, serhat boylarında yaşayan halkı eğlendirmek için ilahiler, halk türküleri, oyun havaları da çalar, okurdu. Dağarcığındaki eserlerin çeşitliliği mehter musikisinin toplumun bütün tabakalarında yaygın bir biçimde sevildiği gerçeği yansıtır. Mehter musikisi, aslında, şehir ezgileri ile halk türkülerini aynı tiyatro olgusu içinde hem sanat musikisi eserleriyle hem de askerî yürüyüş havalarıyla bütünleştiriyordu. Geniş anlamda düşünülürse, mehter musikisi kültürü zamanla Türk musikisinin ana malzemesi için bir kaynak olmuş, böylece Türk ulusal musikisinin taşıdığı kimliğin biçimlenmesine son derecede önemli bir katkıda bulunmuştur. (Popescu-Judetzu, 1998, s. 66-67).

Eugenia Popescu-Judetzu tarafından yapılmış olan bu yorum mehter müziğinin Türk ulusal müziğinin çekirdek yapısını oluşturduğunu, bu yapıdan beslenmek suretiyle yapılan beste ve müziklerin aslında Türk müziğine zengin katkılarda bulunmuş olduğu yorumunu yapmak mümkün olacaktır.

3.2. MEHTER MÜZİĞİ SUNULUŞ ADABI

Mehterin hem müziği hem de bu müziğin sunuluş şeklinin kendisine has pek çok karakteristik özellikleri bulunmaktadır. Mehter müziğinin ve mehter takımının gücünü Türklerin gelenek ve göreneklerinin yanı sıra toplumsal yapısından almış olması mehterin kültürünün, sunuluş şeklinin de temelini oluşturmasına yol açmıştır. Mehterin, karmaşık yapısıyla oluşturulmuş pek çok anlamın biriktirilmesi sonrasında ortaya çıkan potansiyelin kendi içerisinde de bir tutarlılık göstermiş olduğunu ifade etmek mümkün

görülmektedir. Mehterin sahip olduğu özelliklerinin hepsinin kendisine has anlam ve önemi bulunmaktadır. Mehterin yapmış olduğu gösterilerin hepsi hem düzen hem de içerik bakımından çok yönlüdür. Bununla beraber bu gösteriler hem birleştirici hem de resmi bir sunulum tarzını da bünyesinde taşımaktadır.



Resim 41. Savaştan Dönen Ordunun Önünde Yürüyen Mehter, ayrıntı (Schwigger, 1571-1575).⁴¹

3.2.1. Mehter Nevbet Adabı

Kelime anlamı olarak “Nevbet” mehter takımının musiki esnasında uygulamış olduğu bir sanat şekli olarak ortaya çıkmaktadır. Bir diğer ismi de “devre” olan nöbet duruşu için nakkarezenbaşı ağanın meydana çıkıp sofyan usulü ile üç kere nakkareye vurmasıyla mehter takımı nevbet nizamına davet edilmiş olmaktadır. Yarım daire şekli oluşturmuş olan mehter takımının tam orta kısmında “kösler” bulunmaktadır. “Kös” Türk bayrağında var olan yıldızı, diğer mehter üyelerinin de oluşturmuş olduğu hilal şekli de yine Türk bayrağında yer alan hilali temsil etmektedir. Sağ baş kısmında “çorbacıbaşı” onun hemen yanında zırhlı muhafız ile devleti temsil etmek için al sancak yer almakla beraber, tuğların bir kısmı ve sırasıyla okuyucu çevgenler, zurnazenler, boruzenler, nakkarezenler, zilzenler ve davul çalan mehter üyeleri yarım daireyi takip etmektedirler. Hilalin sol ucundaysa tuğların geri kalanlarıyla İslam dinini temsil eden

⁴¹ Aksoy, B. Yabancı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki. İstanbul: Pan Yayınları, 2003, s.49.

yeşil sancak bulunmaktadır. Ayrıca bağımsızlığı temsil eden ak sancak kösle beraber hilalin tam ortasında yerini almıştır.



Resim 42. XIX. Yüzyıl Ortaları, Mehter Takımı Nevbet Vururken⁴²



Resim 43. Günümüz Mehter Takımının Dolmabahçe Sarayı Önündeki Konseri⁴³

⁴² Pars Tuğlacı, Mehterhane'den Bando'ya, Cem yayınevi, İstanbul, 1986, s. 65.

⁴³ <http://de.wikipedia.org/wiki/Mehterh%C3%A2ne>



Resim 44. Mehter Takımının Osmanlı'da Diziliş Düzeni⁴⁴

Mehter takımının konserine başlamasının öncesinde baş mehter ağa davuluna vurarak “gülbankçıya” işaret vermektedir. Çoğunlukla “çevganiler” arasından seçilmiş olan “gülbankçı” bir adım öne çıkarak, baş kesip bir süre beklemesinin ardından yüksek sesle: “Vakt-i sürur-u safâ, mehterbaşı! Hey! Hey!” şeklinde bağırmaktadır. Bu olay sonrasında üç kez baş kesip, selam verdikten sonra yerine dönmektir. Sonrasında mehterbaşı ortaya gelerek elini göğsüne götürüp hafif bir şekilde eğildikten sonra: “Merhaba ey mehteran!” şeklinde selam vermektedir. Bu selama yanıt olarak mehter takımının bütün üyeleri de ellerini sağ göğüslerine götürerek “Merhaba, mehterbaşı!” demektedirler. Karşılıklı şekilde selam verilip alındıktan sonra mehterbaşı, “Has dur! ve “Nevbete selâm” komutuyla mehteranı hazır ol şekline sokmaktadır. Ardından mehterbaşı ağa, “der faslı...” şeklinde başlayarak icra edilecek müziği takdim ettikten sonra “Haydi ya Allah!” komutuyla da konser başlamaktadır. Mehterin konseri bitirmesinin ardından da “Gülbank” ismi verilen mehter duası yapıldıktan sonra konserin yapıldığı alan peşrev çalınmak suretiyle terk edilmektedir.

⁴⁴ <https://www.neoldu.com/osmanlida-mehter-1234h.htm>



Resim 45. Günümüz Askeri Müze Mehter Konseri Düzeni⁴⁵

Osmanlı Devleti bünyesinde mehter, “örf ve adetler” üzerine yapılmıştır. Genel olarak İslam geleneğine bakıldığında da “Nevbet kültürünün” olduğu görülmektedir. Fakat “Resm-i Osmani” denildiği için bunun Türk geleneksel yapısıyla bir ilişkisi de bulunmaktadır. Osmanlı’da padişah otağının ön kısmında çalınmış olan nevbet sıralaması şu şekildedir; “Badelasır Kanun-kadim Osmani üzere, Otağ-ı hümayun perdeleri açılıp, Nevbet-i Cihanbani çalınip, Dua okunduktan sonra herkes dağılıyor” (Ögel, 1991, s. 17). Bu nevbet sıralaması savaş zamanında yapılanın bir örneğini oluşturmaktadır. Sefere çıkılmasının öncesinde vurulan nevbetler ise “sefere huruç” ya da “gazaya davet” şekillerinde isimlendirilmiştir. Bunun yanı sıra, “İkindi zamanı” önemli görüldüğünden dolayı Osmanlı’da “İkindi Nevbeti” de bulunmaktadır. Buna “konak nevbeti” de denmiştir. Bu nevbet sarayda çalınmıştır. Bu nevbetin sırası şu şekildedir;

1. “İkindi ezanından sonra, otağ önünde nevbet vurulur”,
2. “Çavuşlar bir tarafta, kapıcılar diğer tarafta saf tutarak dururlar”,
3. “Nevbetten sonra, dua edilirdi. Selam verilirdi. (Bundan sonra herkes dağılırdı),”
4. “(Herkes gittikten sonra), otağın perdeleri açılırdı”.

Bunun dışında bir başka vesikanın da ifadeleri şu şekildedir;

1. Mehter takımı, her gün ikindi zamanı,
2. Padişah seferdeyse, Otağının önünde,
3. Değilse sarayının belirli bir yerinde çalar,

⁴⁵ <http://www.kibris1974.com/mehter-takimi-hakkinda-genel-bilgiler-genelkurmay-baskanligi-saygilarimizla-t73300.html?p=106045>

4. Bundan sonra dua edilir ve böylece nevbet merasimi sona ererdi (Ögel, 1991, s. 18).

Savaşlara çıkan mehter takımının gerçekleştirdiği üç farklı nevbet türü bulunmaktadır;

1. “Sefere çıkışta : “sefere huruç”, “gazaya davet” için,
2. Seferde, “otağın önünde çalınan nevbet”,
3. Barış döneminde ya da padişah sarayda olduğunda saray içi nevbeti: Bu nevbet çoğunlukla ikindi ezanından sonra yapılan ikindi divanı sırasında çalınmıştır. Doğal olarak bu konuyla ilgili bilgiler, daha da çoğaltılabilir. Ancak bunlar, bizim bulabildiğimiz Türk gelenekleridir.

Nevbetin yanı sıra Osmanlı için oldukça önemli olan savaş dönemlerinde “Tuğlara verilen 12 koç kurbanı” ile bir bakıma savaş için ilk tören gerçekleştirilmiş sayılmaktadır (Ögel, 1991, s. 97). Bu kısımda “ilk konaktan akına çıkılırken mehter vurulması” da savaş zamanında mutlaka yerine getirilen bir diğer adettir.

3.2.2. Mehter Diziliş ve Yürüyüş Adabı

Mehter takımının yürüyüş düzeni de aynı konser düzeninde olduğu gibi çeşitli kendine özgü özellikleri bünyesinde barındırmaktadır. Mehter takımının yürüyüş düzeni de tıpkı konser düzeninde olduğu gibi belli başlı özellikleri bünyesinde barındırmaktadır. Mehter takımının kendi içerisindeki hiyerarşik yapılanması ile bu özellikler arasında ilişkili bir bağlantı bulunmaktadır. Bu bağlamda, “çorbacıbaşı” ismiyle anılan “üsküf” isimli şapkayı başında taşıyan “mehteran bölük komutanı” yürüyüş sırasında en başında bulunmaktadır. Onun hemen arkasında zırhlı muhafızla beraber devleti temsil eden al sancak, orta kısımda bağımsızlığı temsil eden ak sancak, sağ baş kısımdaysa zırhlı muhafızla İslam dinini temsil eden yeşil sancak yer almaktadır. Sancakların ardındaysa üçerli koldan üç sıra şeklinde dizilmiş en büyük olanı “hücum tuğu” olarak isimlendirilen “dokuz tuğ” bulunmaktadır. Alemdarlar da bu tuğların taşınması görevini yerine getirmektedir. Tuğların sonrasında sıranın orta kısmındaysa “mehterbaşı” yer almaktadır. Mehterbaşının sonrasında sırayla “okuyucu, çevgenler, zurnazenler, boruzenler, nakkarezenler, zilzenler, davulzenler” ve sıranın en sonundaysa at üzerinde “köszen” gelmektedir.

Tamamen kendine has bir yürüyüşe sahip olan mehter takımı, günümüz modern ordusunun yürüyüşünün aksine, yürüyüşe sağ ayak ile başlamaktadır. Bu yürüyüş biçiminin temposu da “Rahim Allah eyisun, Kerim Allah eyusun...” ritmi şeklindedir.

Mehteran her üç adımda bir durmak suretiyle yarım dönüş konumunu aldıktan sonra önce sağa sonra da sola selam vererek yürüyüşüne devam etmektedir. Ahmet Tezbaşar “Mehter Tarihi, Teşkilatı ve Marşları” isimli eserinde, mehteranın günümüzde yürüyüş biçiminin eski dönemde uygulanıp uygulanmadığına yönelik kesin kayıt bulunmadığını, mehteranın günümüz yürüyüş biçimininse 1952 senesinde mehter takımı tekrar kurulurken mehterin sağa sola selam verme biçiminde esinlenilmiş olabileceğini ifade etmiştir (Tezbaşar, 1975, s. 56), (Bkz. Resim 46).



Resim 46. Mehter Takımı Tören Yürüyüşünde⁴⁶

3.3. MEHTER GELENEKSEL ENSTRÜMANLARI

Mehteranın kullanmış olduğu müzikal enstrümanlarının çoğunlukla “saz” sözcüğüyle ifade edildiği tarihte bilinen bir durumdur. Osmanlı mehter takımında kullanılmış olan sazlar, mehterhanenin kuruluş döneminden beri devamlı bir gelişime ve değişikliğe uğramış olup, uzun süre kullanılmış olan mehter takımı sazlarıysa zaman içerisinde klasik hale gelmiştir. Osmanlı mehter teşkilatında, klasik olarak kabul edilen sazlar üç farklı saz grubu başlığı altında ifade edilmektedir:

1. “Nefesli Sazlar”
2. “Vurmalı Sazlar”
3. “Zil ve Çingiraklar”

⁴⁶ www.haberler.com

3.3.1. Mehter Nefesli Sazları

Tarihten bugüne dek bilinen mehter teşkilatında çalınan sazlar iki farklı bölüme sahiptir. Bu bölümlerden ilki zurna ikincisiyse boru şeklindedir. Bu sazlardan başka klasik Osmanlı mehter takımı içerisinde bulunmayan, fakat Enver Paşa tarafından kurulmak istenen mehter takımında var olan bir diğer saz da klarnet olarak bilinmektedir. Buna karşılık klarnetin mehter takımı içerisinde bulunma süresi oldukça kısadır. Bazı çalışmalarda “mehter düdüğü” şeklinde, mehter takımı öğrencilerinin çalışırken kullanmış oldukları bir düdükten bahsedilmektedir. Henry George Farmer “Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları” isimli eserinde mehter düdüğünün Nâsır Tûsî (1210-1273) tarafından bulunmuş olduğunu ifade etmiş olmakla birlikte, sözlerine “bütün mehter takımı bu düdükle ta’lim etmiştir” cümlesini de eklemiştir (Farmer, 1999, s. 23). Bu ifadeler karşılık bu düdüğün şekline dair kaynaklarda kesin bir bilgi bulunmamaktadır.

3.3.1.1. Nefesli Saz “Zurna”

Orta Asya Türklerinin kullanmış olduğu en eski nefesli sazlardan biri olarak bilinen “zurna” ya da bir diğer ismiyle “curna” aynı zamanda mehter takımının da kullanmış olduğu sazlar arasında yer almaktadır. Bu sazın kelime köküne dair pek çok tartışma olsa dahi kelimenin “surnamak” mastar halinden türetilmiş olduğunu kabul eden kişiler çoğunluktadır. Pars Tuğlacı “Mehterhane’den Bandoya” isimli eserinde zurna kelimesinin, eski Sümerlerden bugüne kadar gelmiş bulunduğunu, hatta “Kalmurlar”da “zurr” ismiyle kullanıldığını, sonraki dönemde Azeriler tarafından “sarna ya da sorna” şeklinde isimlendirildiğini, bütün bunlarla birlikte asıl halinin Farsça sernay kelimesinden gelmiş olduğu bilgisini paylaşmaktadır (Tuğlacı, 1986, s. 38).

Zurna bilinen en eski Türk halk enstrümanlarından biridir. Özellikle davulla birlikte çok eski dönemlerden bu yana düğün, Ramazan ve kutlamalardaki yeri ve önemi bugün dahi korunmaktadır. En iyi denilen zurnanın erik ağacından yapıldığı ifade edilmektedir. Diğer yandan zurna kiraz ve zerdali ağaçlarından yapılsa dahi mecbur kalınmadığı sürece kullanılmamakla birlikte öncelik olarak erik ağacından yapılmış olanlar tercih edilmektedir. Hatta kavak ağacından yapılmış olan zurnalar en istenmeyen tür olarak ifade edilmiştir (Gazimihal, 2001, s. 11).

Zurna şekil olarak ağzın yan kısmındaki dar kısımdan başlayarak aşağı kısma doğru genişleyen ağaç maddesinden yapılmış bir boruyu andırmaktadır. Bu müzik aletinin genişleyen kısmına doğru da hafif bir eğrilik görülmekle birlikte, dar uç kısmında kamıştan yapılmış olan “sipsi” eklenmiştir. “Sipsi” denilen kısım 5 ya da 6 cm uzunluğunda olan madenden ince bir boruya eklenmek suretiyle, “ağızlık” olarak isimlendirilen dairesel bir parça ile beraber başlık kısmına yerleştirilmiştir. Diğer yandan bu enstrümanın üzerinde altı tane, alt yan kısımlarındaysa bir tane delik yer almaktadır. Bu sayede sol elle ağzın yakınında yer alan delikleri, sağ elle ise geniş kısımda yer alan delikleri parmak uçları ile açıp kapatmak suretiyle üflemeyle ezgi ortaya çıkmaktadır. Mehter teşkilatının ana sazları arasında yer alan zurna tüm musikiye egemen olan tek saz olarak bilinmektedir. Zurna sayesinde sesten sese kaydırışlar, kısa ve keskin sesler ortaya çıkarmak mümkün olmaktadır. Bu enstrümanın çıkardığı sesin canlı, heybetli, pastoral ve duygu dolu olması onu diğer müzik enstrümanları arasında oldukça farklı bir yere oturtmuştur (Sanal, 1964, s. 67-68), (Bkz. Resim 47).



Resim 47. Nefesli Saz "Zurna"⁴⁷

Osmanlı mehter teşkilatı bünyesinde iki farklı tür zurna bulunmaktadır. Bunlar arasında ilk sırada yer alan, Kırım ve Osmanlı mehter takımlarının çalmış olduğu “kaba zurna” ismiyle bilinen bir çeşittir. Bu tarz zurnaların hem sesleri çok daha kalındır hem de bu enstrümanlar görüntü olarak da daha büyüktür. Diğer zurna türüyse “cura-zurna” olarak

⁴⁷ www.yeniresim.com

anılan ince sesli olan sazdır. Bu zurna türü, nakkare ve davulla beraber çalınmaktadır. Mehter teşkilatında zurnayı çalanlara “zurnazen” denilmekle birlikte “zurnazen” başıysa “ser surnazenân”, “ser surnazen”, “ser zunaî”, ya da “ser zurna” isimleri kullanılarak hitap edildiği tarihi kaynaklarda yer almaktadır. Bunun yanı sıra zurnazen başı mehter teşkilatının “mehterbaşı ağası” olarak da bilinmektedir. Bütün zurnazen çalgıcıları er rütbesine sahiptir. Türk müziği sazları arasında en yüksek icra sanatına uygun olan bu enstrümanın, zurnazen başı İbrahim ağa ve Edirneli Dağı Ahmet Çelebi gibi önemli kişileri bugüne kadar ulaştırmış olan oldukça önemli virtüözler yetiştirmiş olduğu bilinmektedir. Zurnanın Avrupa ülkelerine de oldukça erken dönemlerde geçmiş olduğu ve “Haubois” ismiyle yaygınlık kazandığı görülmektedir. 18. Yüzyılda Avrupa ülkelerinde zurna için “Cornet Turc”, “Cornet des Turcs”, “Corne Turc” isimleri kullanılmış olup, özellikler Macarlar bu enstrüman “Török Sip” ismiyle kullanmışlardır (Tuğlacı, 1986, s. 38) (Bkz. Resim 48)



Resim 48. Zurnazen⁴⁸

3.3.1.2. Nefesli Saz “Boru”

Boru sözcüğü, Orta Asya’nın bilinen en eski Türk dili ve lehçe kelimelerinden “burgu” ya da “borgu” isimleriyle ilk olarak ortaya çıkmıştır. Asıl anlamı “öttürülen boru”

⁴⁸ <http://mehtertakim.blogspot.com/2016/05/mehter-takim-mehter-mehteran-yeniceri.html>

şeklinde yapılan bu nefesli enstrüman, “Borguy” ve “nefir” isimleriyle de bilinmektedir. Boru enstrümanı zurnayla beraber mehter teşkilatının nefesli sazlar kısmında bulunmaktadır. Bu enstrüman, mehter müziği bestelerinde kendine has üslubunu her daim hissettirmiş olduğu halde her zaman zurnayla kıyaslandığında ikinci sırada yer almıştır. Haydar Sanal tarafından yazılmış olan “Mehter Musikisi” eserinde bu enstrümanın, eski Türk Hakanlarından olan Alp Arslan tarafından bulunmuş olduğunun rivayet edilmiş olduğuna yer verilmektedir. Diğer yandan, 12. Yüzyılda Türklerin kullanmış oldukları boru enstrümanlarına “Nay-i Türki” isminin verilmiş olduğu da yine aynı eserde bulunmaktadır (Sanal, 1964, s. 69).

İlk zamanlar boruların tunç madeninden, sonraki dönemlerde Osmanlı dönemindeyse pirinçten yapılmış olduğu tarihi kaynaklarda yer almıştır.

Borunun ağızlığından itibaren düz ve ince olacak şekilde uzanmasının ardından bir boyundan kıvrılmak suretiyle, geriye doğru düz inmekte olup, sonrasında tekrar yukarı doğru kıvrılıp ilk kıvrımın hizasını geçerek ağız kısmı genişleyip açılarak son bulmaktadır (Koçu, 1971, s. 13).

Boru çalındığı esnada sağ el ile kavranarak ağız kısmında dudak hareketleri ile çeşitli ezgiler çıkarılmaktadır. Kırılmış vurgular şeklinde ses çıkarıldığı için boru enstrümanları ile “peşrev” çalışmasının imkânı bulunmamaktadır. Genel olarak bu enstrümanın tiz ve uzun sesler çıkartmak için kullanıldığı bilinmektedir. Pars Tuğlacı tarafından, boru enstrümanının mehter takımından önce Türk orduları arasında işaret verme aracı olarak kullanılmış olduğu özel olarak belirtilmiştir. Ayrıca, boru dünyadaki bütün orkestralarda, müzik gruplarında ve mızıka takımlarında hem tarih boyunca kullanılmış hem de günümüzde de kullanılmaktadır. Mehter teşkilatında boru enstrümanını çalanlar tarafından oluşan mehter takımı üyelerinde “boruzen”, bölükbaşı görevini yerine getiren kişiye de “borucubaşı ağa” ismi verilmiştir. Yeniçeri ocağı içerisinde “Borucubaşı ağa” subay rütbesini, “boruzenler” de er rütbesini taşımaktadır (Tuğlacı, 1986, s. 38-39), (Bkz. Resim 50).



Resim 49. Nefesli Saz "Boru"⁴⁹



Resim 50. Boruzen⁵⁰

Osmanlı mehterinin kullandığı borular ile Selçuklu dönemindekiler arasında benzerlikler bulunmaktadır. “Boru-i Pirang” ismiyle bilinen bir boru Alparslan tarafından orduya eklenmiştir. Diğer boru tipi de “Pirinç mehter borusu”dur. Bu boru tipi uzun süre Osmanlı bünyesinde de kullanılmış olup zamanla Avrupa’dan gelen borular tercih edilmeye başlanmıştır. Bu boruların çeşitleri de şu şekildedir;

Turumpata Borusu: “trompet” şeklindedir. Bazı kaynaklarda “boru durumpata” şeklinde de geçmektedir. Evliya Çelebi’ye göre “Alaman’da Pırak (Prag) kalesinde peyda olup alaylarında çalarlar”. Buradan anlaşıldığı üzere “Bohemya krallığının başkenti olan Prag’da bir ordu bando çalgısı olarak bunlar kullanılmaktadır.

İngiliz Borusu: Evliya Çelebi’ye göre bu saz “pirinçten eğri borudur. Ama içinde pirinçten dilleri vardır. Osmanlıdaki mehterlerin bu boruyu kullanmış oldukları minyatürlerde de görünmektedir. Fakat bunlar “Timur” tarafından kullanılmış olan “burmalı borulardan” farklıdır.

Loturyan Borusu: Evliya Çelebi’ye göre, “Felemenk Loturyan’ında peyda olup, gemilerde nasaralar çalar”.

“Borular mehteri veya Takımı” Evliya Çelebi’nin eserlerinden anlaşıldığı üzere, “Avrupa boruları ya da borucuları yan yana gelip fasıl yapıyor ve konser veriyorlardı (Ögel, 1991, s. 360)”.

⁴⁹ <http://istanbulmehtertakimi.com/MEHTERkiyafeti/boru.html>

⁵⁰ <https://haber.kursistem.com/osmaniida-milli-marslar-ve-hamidiye-marsi.html>

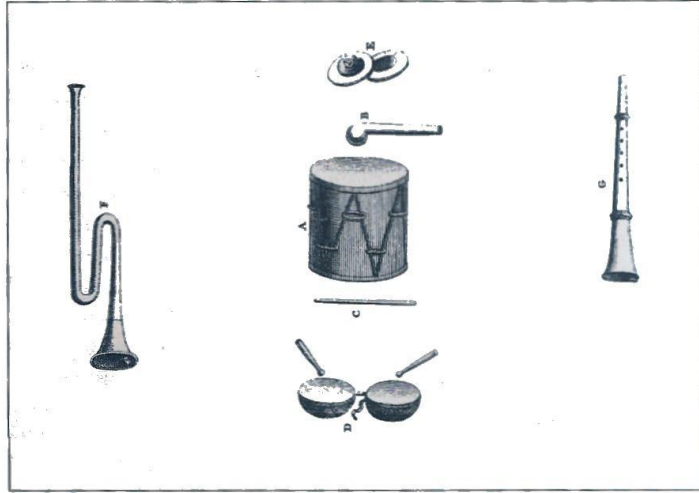


Resim 51. Eski Burmalı Osmanlı Boruları⁵¹

3.3.2. Mehter Vurmalı Sazları

Hem Osmanlı mehter teşkilatında hem de bugünkü mehter takımlarında birkaç küçük farklılığın yanı sıra benzer vurmalı sazlar yer almaktadır. Vurmalı sazlar kısmını beş farklı başlıkta incelemek çalışma kapsamında uygun olmaktadır. Bu beş farklı vurmalı sazları “kös, davul, nakkare, def ve tabılbaz” şeklinde sıralamak mümkündür. Zaman içerisinde her ne kadar mehter takımı vurmalı sazlarından “def ve tabılbaz” bugünün mehter takımları arasında kullanılmasa da diğer sazlar hala kullanılmaya devam etmektedir.

⁵¹ Ögel, Bahaeddin; Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991, s. 361.



Resim 52. Çizimi (1670) Marsigli'ye Ait Mehter Sazları (Boru, Zil, Davul, Nakkare, Zurna)⁵²

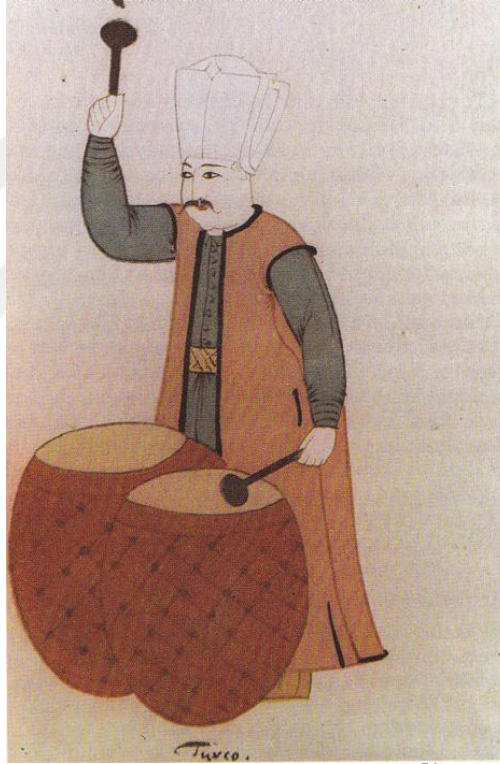
3.3.2.1. Vurmalı Saz “Kös”

Kös bir diğer ismiyle “Kûs” tarihte Çin imparatoru tarafından çalınan bir enstrüman olduğu için aynı zaman bu çalgı “hakanî kûs” ismiyle de anılmaktadır (Farmer, 1999, s. 12-13). Vurmalı sazlar grubunda yer alan bu enstrüman, bugünkü mehter takımları tarafından da kullanılmaktadır. Mehter takımlarının hepsinde çift olacak şekilde kullanılan kösleri çalan mehter takımı üyelerine de “köszen” ya da “kusi” ismi verilmiştir. Kös kelimesi Farsçadaki “kus” kelimesinin Türk dilinde almış olduğu ifade şekli olarak bilinmektedir. Bu enstrüman bazı tarihi kaynaklarda “kus-i şahi, kus, köbürge, tuğ” isimleriyle de kullanılmıştır (Aydın, 2007, s. 159), (Bkz. Resim 53 ve 54).

⁵² www.hayatinrengi.net



Resim 53. Kûs-ı Hâkâmî⁵³



Resim 54. Köszen XVI. Yüzyıl⁵⁴

Kös enstrümanlarının madeni olan tarafları bakırdan yapılmış olup büyük bir kâseye benzeyen kısımlarıysa geçmiş dönemlerde fil, deve ya da aslan derisiyle gerilmek suretiyle yapılmıştır. Bu enstrümanın gerilmiş olan deri kısmı ve kaidesi daire şekline sahiptir. Kaide kısmından sonra genişliği gittikçe artarak üst bölümünde artık en büyük çapa ulaşmaktadır. Eski dönemlerde kös enstrümanı fil ya da develerin üzerinde

⁵³ Pars Tuğlacı, Mehterhane'den Bando'ya, Cem yayınevi, İstanbul, 1986, s. 42.

⁵⁴ Pars Tuğlacı, Mehterhane'den Bando'ya, Cem yayınevi, İstanbul, 1986, s. 41.

taşınmış olup sonrasında katır ve atların üzerlerinde taşınabilecek daha küçük boyutlu kösler yapılmış olduğu tarihi kaynaklarda yer almaktadır. Bu bağlamda kösler taşınmış oldukları hayvanlara göre örneğin fil kösü, deve kösü şeklinde isimlendirilmişlerdir. Henry George Farmer ‘On yedinci Yüzyılda Türk Çalgıları’ isimi eserinde Sultan II. Osman (1286-1326) tarafından Hotin savaşına götürülen 150 fil kösü olduğunu ifade etmektedir (Farmer, 1999, s. 13).

Bu kösler arasında bir tanesi de Askeri Müzede yer alan mehter takımı çalgıları kısmında sergilenmektedir. Köslerin büyüklüklerini anlatmak için bu enstrümanın çalınabilmesi için üç basamaklı merdivenler kullanılmış olduğu söylenmektedir. Özellikle sefere çıkıldığında kösleri taşıyan hayvanların da gazi unvanı almış olduğu ve bu hayvanların bazı haklarının da kanunla sabit hale getirilmiş olduğu kaynaklarda yer almaktadır. Osmanlı Devleti döneminde bu enstrümanın hanedan düğünlerinde, bayramlarda, elçi kabul törenlerinde, savaşlarda, divan toplantılarında, konaklarda, göç sırasında ve fetihlerin ardından çalınmış olduğu ve bütün bunların “beşaret kösü”, “göç kösü”, “nevbethane kösü”, “saf kösü”, “harbi kös” gibi isimlerle isimlendirildiği bilinmektedir. Kös enstrümanı ifade ve etki bakımından mehter takımının en güçlü sazları arasında yel almıştır. Bu enstrümanın çıkarmış olduğu güçlü sesler sayesinde özellikle sefer esnasında düşman moral bakımından zayıflatılmaktadır. Bütün kösler devamlı olarak sancaklarla birlikte taşınmış olup sancakların bulunmadığı ya da gitmediği yerlerde kösler de bulunmamıştır (Tezbaşar, 1975, s. 59).

“Çift kösler ya da çift kazanlı davullar” ise Osmanlı’da mehter takımı bünyesinde ritim aleti olarak kullanılmıştır. Osmanlı’da 1580 senesinde yapılmış olan şenliklerdeki farklı boyutlardaki “dört çift mehter” resmi bunu açık olarak göstermektedir (Ögel, 1991, s. 99).



Resim 55. Batılı Bir Ressamın Gözünden Osmanlı Kösü⁵⁵



Resim 56. Osmanlı Mehterlerinde Kös Nakkare ve Davul Birliği⁵⁶

3.3.2.2. Vurmalı Saz “Davul”

Hem Türkler arasında hem de mehter takımı arasında “davul” kullanılan en eski vurmalı çalgılar arasında yer almaktadır. Diğer yandan bu çalgı, Türkler için yalnızca padişaha hediye edilen bir merasim detayı değil, aynı zamanda padişahın edimsel

⁵⁵ Ögel, Bahaeddin; Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991, s. 175.

⁵⁶ Ögel, Bahaeddin; Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991, s. 177.

hükümrânlığının tam anlamıyla ifadesi olmuş ve padişahlığı da temsil eden bir simge olarak görülmüştür. M.S. 730 ve 736 seneleri arasında dikilmiş olan “Orhun abidelerinde”, Türk hükümdarlarının kazanmış olduğu zaferlerin “köbürge” ismiyle bilinen bir davul eşliğinde kutlanmış olduğu yer almaktadır. Bununla birlikte, Göktürk devletinde olduğu gibi sonraki Türk hükümdarlarının da önlerinde davul vurulmuş olduğu, nevbet çalındığı da pek çok tarihi kaynak da ifade edilmiştir. Davul; “küvrüğ, tuğ, tavul, tavıl, tabl” şekillerinde isimlendirilmiştir (Tezbaşar, 1975, s. 60).

Ağaç, deri ve kaytan olmak üzere davul üç farklı kısımdan oluşmaktadır. Silindir biçimindeki kasnağın iki farklı kısmına gerilmiş olan derilerden ve omuz kısmına asmaya yarayan kaytan ismindeki kayış davulun bütünü oluşturur. Bununla birlikte, davulun çalınabilmesi adına ince değnek ve tokmak denen araçlar kullanılmaktadır. Bu enstrümanın bugünkü halini alabilmesi için yüzyıllar boyunca, onun biçiminde ve yapılış şeklinde pek çok değişikliğin olduğu tarihi kaynaklarda yer almaktadır. Enstrümanın iki yüzü arasında bulunan mesafe ile silindir kasnağın yüksekliği 16. ve 19. Yüzyılları arasında günümüz ölçülerinin oldukça üstündeyken zaman içerisinde bu yükseklik azaltılarak bugünün ölçüleri kullanılmaya başlanmıştır. Usule uygun davul vuruşlarında tokmak “düm”, çubuksa “tek” sesini ortaya çıkartmaktadır (Sanal, 1964, s. 77-79).

Geleneksel musiki için en temel görülen enstrümanlardan olan davul, tarihte çok farklı amaçlar adına da kullanılmıştır. Mehter ve yerel müzik aracılığıyla haberdar etme, ilan, uyarı bu amaçlar arasında en temel görülenler arasında bulunmaktadır. Bilhassa, davul zurnayla beraber oldukça geleneksel bir ikili olarak görüldüğünden dolayı, meydan sazi şeklinde de kullanılmış olmakla birlikte, tek başına da pek çok yerde kullanılmıştır. Davul enstrümanını çalan kişiler de tarihsel süreç içerisinde “tabılzen, tabbal, davulcu” gibi isimler almışlardır. Mehter teşkilatında davul çalan mehter takımı üyelerine “davulzen” ya da “ser tebbal”, davulcu bölümü başına da baş mehter ağa denilmiştir (Bkz. Resim 57 ve 58). Baş mehter ağa mehter takımının ikinci önemli memuriyetine sahip kişi olarak bilinmektedir. Bütün bunların yanı sıra, genel olarak Türk geleneklerinde davul; düğün, cirit oyunu, sahur, at yarışı, güreş, bayram vb. alanlarda tarih boyunca kullanılmış olup günümüzde hala kullanılmaya devam etmektedir. Ayrıca, müjde, güvenlik, yangın, savaş vb. haber verme durumlarında da davul kullanılmış olup, kullanım amaçlarına bağlı şekilde isimlendirilmişlerdir. Bu duruma örnek verilecek olursa, bir kale fethedildiğinde ya da bir savaş kazanıldığında “tabl-ı beşaret” ya da “müjde davulu”, sefer sırasında gece karanlığında askerlerin birbirlerinden uzaklaşmasını engellemek için “tab-ı asayiş”, seferin başladığını haber vermek adına “cenk tabl-ı” ve biten bir seferin ardından divan toplantısını bildirmek için de “cenk-i harbi” isimli davulların çalınmasıdır (Tezbaşar, 1975, s. 62).



Resim 57. Davulzen⁵⁷



Resim 58. XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Davulzen ve Zurnazen⁵⁸

3.3.2.3. Vurmalı Saz “Nakkâre”

Ahmed Vefik Paşa ve Redhouse sözlüğün aktardığına göre, “Osmanlı Türkçesinde Nakkare” sözcüğü çoğunlukla “askeri muzıka” anlamına gelmektedir (Redhouse, 2096, akt. (Ögel, 1991, s. 240). Bilindiği üzere “tabl hane İslam kültüründe mehterhane” karşılığında söylenmiştir. Uzunçarşılı tarafından ifade edildiği üzere mehter sözcüğü Osmanlı’ya “Mısır Türk Sultanlığı” ya da “Memlük-Türk Kültür çevresi” vasıtasıyla ulaşmıştır. “Türk İslam” devletlerinin bazılarında “tabl-hane” sözcüğü “nakkare-hane” sözcüğüyle yer değiştirmek suretiyle kullanılmıştır. Bütün bunların yanı sıra nakkare sözcüğünün asıl olarak “çift tencereli davullar” için söylendiği bilinmektedir (Ögel, 1991, s. 240).

Osmanlı Devleti bünyesindeki ordu mehter takımı içerisinde “küçük boy nakkarelerin” çok kullanılmadığı düşünülmektedir. Fakat “ara ritm aleti” şeklinde 1580 şenliklerinde küçük boy nakkarelerin kullanılmış olduğu resimlerde görülmektedir. Osmanlı’da “hakanlık kösü” olmayan “büyük nakkareler” bulunmuştur (Ögel, 1991, s. 261).

⁵⁷ <https://islamansiklopedisi.org.tr/davul>

⁵⁸ <http://www.angelfire.com/art2/otken/tarih.htm>

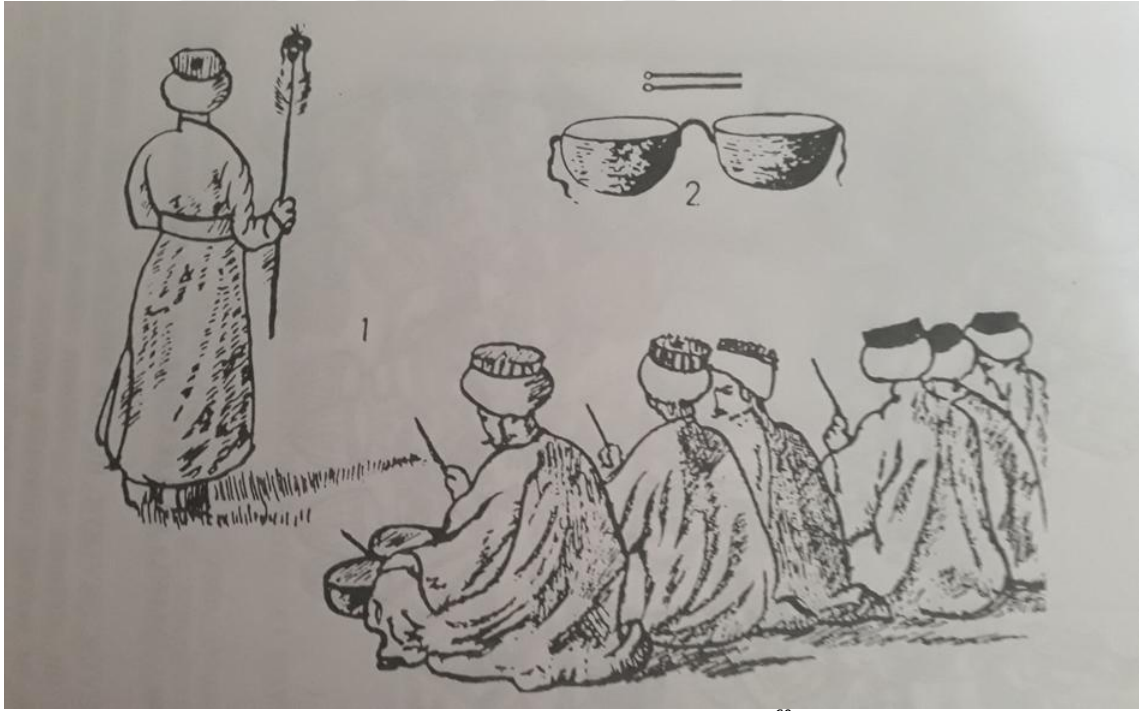
Mehterhanenin vurmali sazları arasında sayılan nakkareler “kudüm” ya da “çifte nara” şeklinde isimlendirilmektedir. Bu enstrüman çeşidinin tekkelerde çalınan türüne “kudüm”, esnaf mehterleri tarafından çalınan türüne “çifte nara” isimleri verilmiştir. İsmi köküne bakıldığında, Arapçadaki “nkr” (vurma) kökünden gelen nakkare, derinliği 10 cm, çapıysa 25-30 cm olan iki bakır kâseden oluşan bir enstrümandır. Bu kaseler birbirlerine bir deri ya da ip yardımıyla bağlanmış olup kaselerin de üzerlerine deri gerilmiştir (Tezbaşar, 1975, s. 63).

Nakkare enstrümanı bir ya da iki değnek yardımıyla vurmak suretiyle çalışmaktadır. Nakkarelerin çift olanları bulunduğu gibi tek olanları da bulunmaktadır. Ayrıca, bu tip enstrümanların seslerine ahenk kazandırabilmek adına iki kaseden biri diğerinden daha küçük olarak yapılmaktadır. Bu vurmali saz çeşidinin büyük olan kasesi sağ el ile, küçük olansa hem sağ hem de sol el ile çalışabilmektedir. Nakkarelerin çalış usulüyle sağ el ile “düm”ler sol el ile de “tek”ler, “düme ve tek”lerse sağ ve sol el yardımıyla gerçekleştirilmektedir (Sanal, 1964, s. 84).

Özellikle atlı mehterhane üyelerinde eğer kısmının önünde, yaya olanlarsa eski dönemde bele bağlanmak suretiyle taşınan nakkare enstrümanı bugün mehter takımının sol kolla omzu arasında tutularak çalınmaktadır. Eski dönemdeki mehterhane üyeleri nakkareleri çaldıkları esnada bağdaş kurarak oturmuşlardır. Ayrıca, nakkareleri çalan mehterhane üyeleri ise “nakkarezen” veya “sernakkarezen” şeklinde isimlendirilmektedir. Nakkare çalan mehter üyeleri görevleri gereği erlik rütbesine sahiptirler. Nakkarezenlerin şefi olan bölükbaşı, subay rütbesinde olup “nakkarezenbaşı ağa” şeklinde isimlendirilmiştir (Bkz. Resim 59 ve 60). Mehter takımının vurmali sazlarından olan nakkare enstrümanının Haçlı Seferleri esnasında Avrupa’ya geçmiş olabileceği bazı tarihi kaynaklarda yer almaktadır. Avrupa ülkeleri nakkareleri “tinbal” ya da “Türkische Trümlein” isimlerini vererek tanımlamışlardır (Tuğlacı, 1986, s. 43).



Resim 59. Nakkarezenler⁵⁹



Resim 60. Nakkare ve Nakkarezenler⁶⁰

⁵⁹ Ögel, Bahaeddin; Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991, s. 261.

⁶⁰ Ögel, Bahaeddin; Türk Kültür Tarihine Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1991, s. 246.

3.3.2.4. Vurmalı Saz “Def”

Tarihi kaynaklara bakıldığında “def” esnaf mehter takımının vurmalı sazları arasında anılmaktadır. Oldukça eski tarihlerden itibaren kullanılmış olan “def”, 7-8 cm genişliğine sahip ağaçtan yuvarlak bir kasnak ile bu ağaç kasnağın bir tarafında gerilmek suretiyle geçirilmiş olan deriden oluşmaktadır. Ses elde edebilmek adına, def kasnağının orta kısmına belli aralıklarla küçük madeni pullar koyulmaktadır. Parmak ile vurulmak ya da sallanmak suretiyle deflerden ses çıkarılmaktadır. Pek çok farklı def çeşidi olmakla birlikte, akort edilebilen deflerin de bulunduğu bilinmektedir. Klasik fasıllarda çalınabilen defler olduğu bilindiği gibi aynı zamanda üflemeli sazlar olarak anılan zurna ve diğer sazlar da deflerle birlikte çalınabilmektedir. Defi sol elle alt kısmında tutarak ve vücuda paralel konuma alarak çalmak çok daha rahat bir şekilde çalabilmeyi sağlamaktadır. Bu esnada sağ el kuvvetli ve serbest vuruşlar ile, defi tutan sol el hafif vuruşlar ile ritim ortaya çıkarmaktadır (Sanal, 1964, s. 86)

3.3.2.5. Vurmalı Saz “Tabılbaz”

Türk boyları arasında “tuvıl” şeklinde isimlendirilen bu enstrümanın sonrasında tekrar Türkler tarafından “tavlumbaz, davulbaz, davlumbaz, tabılbaz, kuş davulu” gibi isimlerle anıldığı tarihi kaynaklarda yer almaktadır. Vurmalı sazlar arasında yer alan “tabılbazın” nakkare enstrümanından farklı çok daha büyük olmasıdır. Bu enstrüman bakır madeninden yapılmış olan gövdesinin üst kısmına ince deve derisi gerilerek yapılmıştır. Eski dönemlerde atların eğrilerine bağlanmak suretiyle tura (tokmak) vurarak çalınmış olduğu bilinen tabılbazın en yaygın olarak kullanılmış olduğu dönem İlhanlı ve Selçuklu Türklerinin dönemidir. Ayrıca pek çok kaynakta bu vurmalı sazın göç, av ve savaşlarda kullanılmış olduğu bilgisi yer almaktadır (<http://www.osmanlimehteri.com/muzikaletleri.htm>). Vurmalı sazlar arasında kabul edilen tabılbaz enstrümanı da davullarda olduğu gibi kullanım amaçlarına bağlı şekilde isimlendirilmişlerdir. “avda tabılbaz”, “göçte tabılbaz”, “savaşta tabılbaz” bu isimler arasında yer almaktadır (Sanal, 1964, s. 85-86).

3.3.3. Ziller ve Çingiraklar

Mehter takımı enstrümanları arasında çingiraklı müzik aletlerinin ve zillerin ayrı bir önemi bulunmaktadır. Bilhassa ziller sayesinde temponun oluşmasının sağlanması ile çınlayan bir sesin ortaya çıkması mehterhane için bu sazların önemli olarak görülmesini sağlamıştır.

3.3.3.1. Mehter Zilleri

“Çenk”, “cenk”, “zenc”, “sanc” ve “zenç” isimleriyle anılan mehter zilleri, eski zamanlarda dövme bakır madeninden yapılmıştır. Henry George Farmer tarafından mehter takımının zilleri, tınlama ve ritim sağlamak için birbirine vurulan pirinç ve bronz iki bakır diskten oluşan savaşlarda kullanılan çalgı çeşitleri şeklinde tanımlanmıştır (Farmer, 1999, s. 7).

Bugünse çoğunlukla ziller kalay ve bakır madenlerinin karışımından yapılmaktadır. Pek çok tarihi kaynakta zillerin yapımı için pirinç ve biraz da altının kullanımından bahsedilmesi de hem dikkat çekici hem de dikkate değerdir. Diğer yandan Türk müziğinin icrasında bir usul vurma enstrümanı olarak görülen zillerin çift şekilde kullanılması tercih edilmektedir. Zillerin kalınlıkları birkaç milimetre civarında olmakla birlikte çapları da 25 ile 35 cm arasında değişiklik gösteren daire biçimindedir. Orta kısımları delik olan zillerin, elle tutulabilmesinin sağlanması için bağları içeri kısımda düğümlenmiş şekildedir (Bkz. Resim 61). Sağ ve sol ellerde birer tane olan zillerin ikisinin aynı anda iki elde de vurulması ile birlikte sesler çıkmaktadır. Tınının süreklilik kazanması için zillerin birbirine vurulmasının ardından birbirlerinden ayrılması gerekmektedir. Zil sesinin tamamen kesilmesi için de zilleri birbiri üzerine kapalı şekilde tutulmaktadır. İki zilin birbirine çarpılması ile ortaya çıkan ses uzun bir titreşim ortaya çıkarmış olduğu için devamlı ve keskindir. Bununla birlikte zillerin ortaya çıkardığı çarpma kuvveti seslerin çok daha tınlamalı ve kuvvetli bir biçimde ortaya çıkmasını sağlamaktadır (http://hakikatarastiricisi.blogcu.com/zil_39202681.html).



Resim 61. Mehter Zili⁶¹

Ziller çalınış biçimlerine bağlı olarak isimlendirilmektedir. Zillerin yere dik olacak şekilde karşılıklı şekilde tutulması ve vuruş anlarında birbirilerini sıyırmak suretiyle kuvvetli tınlamalar vermesi sağlanmaktadır. Zilin bu şekilde çalınmasına “dik çalış” denmektedir. En yaygın zilin çalınış şeklinin de dik çalış olduğu bilinmektedir. Zilin bir diğer çalış şekline de “yatık çalış” denmektedir. Bu çalış şeklinin çoğunlukla at üzerindeyken ya da dik çalış biçimine uygun olamayan yerlerde kullanıldığı çeşitli kaynaklarda yer almaktadır. Zilin yatık çalındığı zamanlarda sağ ya da sol kol destek görevi gördüğü için serbest kalan kol da zili çalma işlemini gerçekleştirebilir. Zilin bu şekilde çalınması esnasında açı tam yatık ya da hafif yatık biçimde olabilmektedir. Zilin bir diğer çalış şekliyse okuyucu mehter takımı üyelerinin parçaların sözlü kısımlarını okuduğu esnada, zilzenler tarafından zilin üst ve alt uç kısımların diğer zilin alt uç kısmına hafif şekilde dokundurmak suretiyle ince tınlar oluşturmak için kullanılmalarıdır. Bunun yapılmasındaki amaç ise okuyucu mehter takımı üyelerini zilin ince tınları sayesinde destekleyerek okunan parçaların daha tesirli olmasını sağlamaktır. Zillerin son çalınış şekliyse “halilevi” ismiyle bilinen tarzıdır. Zillerin bu tarzda çalınışının çoğunlukla tekkelerde kullanıldığı pek çok tarihi kaynaktaki yer almaktadır. Bu çalınış usulünde ziller birbirlerine çarptırıldıktan sonra ayrılmazlar. Zildeki tınlamalar devam ederken ziller tekrar hafif bir şekilde birbirlerine değdirilerek diğer kısımdan da yavaş olarak diğerinin üst kısmından kaydırılmaktadır. Tam bu sırada meydana gelen boğuk zil sesi diğer zilin çalış biçimlerinden çıkan zil seslerinden tamamen farklı şekildedir. İki zil arasındaki temasın kesilmeksizin titreşimin devam ettirilmesi bu biçimdeki çalışın en zor görünen yanıdır. Geçmiş dönemlerde savaş esnasında zillerin özel bir üslupla çalındığı da tarih kaynaklarında yer almaktadır. Bu

⁶¹ <https://islamansiklopedisi.org.tr/mehter>

farklı ve özel çalınış biçimine “ceng-i harbi” yani bir diğer deyişle “savaş zili” denilmiştir. Özel olarak zillerin bu şekilde çalınması savaşların başladığını ve bittiğini haber vermek içindir. Zillerin devamlı şekilde birbirlerine vurulması esnasında bütün mehter takımı “Allah, Allah, Allah” şeklinde bağırarak suretiyle askerleri savaşa teşvik etmişler, onları galeyana getirmişlerdir (Tezbaşar, 1975, s. 68).

Zilleri çalan mehterhane üyelerine “zilzen” ya da “serzinciri”, zilzenlerin başındaki kişiye de “zilcibaşı ağa” denildiği, zilzenlerin er, zilcibaşı ağanın da subay statüsünde görev yapmış olduğu tarihi kaynaklarda yer almaktadır. 18. Yüzyıl sonrasında ziller, Avrupa ülkeleri tarafında da askeri bandolarında kullanılmaya başlanmış olup, bu zillerin pek çoğu Avrupalılar tarafından günümüzde de hala “Cimbales Turgues” ismiyle bilinmektedir (Sanal, 1964, s. 90), (Bkz. Resim 62 ve 63).



Resim 62. Zilzen, XVIII. Yüzyıl⁶²

⁶² Pars Tuğlacı, Mehterhane'den Bando'ya, Cem yayınevi, İstanbul, 1986, 45 s.



Resim 63. Günümüz Zilzenleri⁶³

3.3.3.2. Mehter Çevgenleri

Mehter takımı sazları arasında ziller ve çingiraklar kısmında yer alan “çevgenler”, kimi tarihi kaynaklarda “çoğan” bazılarındaysa “çevgen” şeklinde yer almaktadırlar. Bu enstrüman türü ortalama bir metre uzunluğa sahip bir değneğin uç tarafında eklenmiş hilal biçimindeki bir taşıyıcının çevresine dizilmiş olan çingirakların bir araya gelmesinden oluşmaktadır (Bkz. Resim 64). Osmanlı döneminde çevgenlerin değnek kısımlarının gümüş madeninden yapılmış olduğu pek çok kaynakta yer almaktadır. Bu enstrümanları, çingirakların kendi sesiyle, birbirlerine çarpmaları sonucunda meydana gelen seslerin ahenkli bir şekilde buluşması şeklinde tanımlamak uygun olmaktadır. Mehter takımının bu enstrümanı sağ el ile aşağı yukarı hareket ettirerek çalmış olduğu bilinmektedir. Çoğunlukla başlangıç ve bitiş işaretlerinin verilmesi ve tempo tutulması amaçlarıyla kullanılan bu çalgıyı çalan mehterhane üyelerine “zencirî” ya da “zinciryân” bölükbaşlarıysa “serzenciri” denilmiştir. Bu çalgıyı çalanlar kôsîler gibi mehterhanenin temel unsurunu oluşturmayıp sonraki zamanlarda mehter takımına eklenen yedek unsurlar olarak görülmektedirler (Türkmen, 2009, s. 48).

Bu enstrümanı çalan mehter takımı üyeleri diğer mehterhane üyelerinden farklı olmak suretiyle hepsi subay statüsünde çalışmakta olup, mehterhanenin okuyuculuk vazifesini de yerine getirdikleri bilinmektedir (Tezbaşar, 1975, s. 68).

⁶³ www.hayatinrengi.net



Resim 64. Mehter Çevgeni⁶⁴

Osmanlı Devleti döneminde çevgen enstrümanlarının hepsi mehter takımı içerisinde kullanılmayıp, aynı zamanda Yeniçeri Ocağı içerisinde habercilerin duyuru yapmak için kullanmış olduğu ve sonrasında “okuyucu” şeklinde mehter takımının iki katı sayısı kadar bir mehter bölüğü oluşturulmuş olduğu tarihi kaynaklarda yer almaktadır. 19. Yüzyıldaki mehter takımı içerisinde Arif-i Paşa albümünde bulunan mehter gravüründe çevgenin mehter takımı içerisinde eklenmiş olduğu, okuyucudan öte duaların içerisinde kullanılmış olduğu ve mehterbaşının da davet kısmında rol almış olduğu bilinmektedir. 1911 senesi sonrasında çevgenler okuyucuların mehter takımı içerisinde marşlara sözlerle eşlik edilmesinde de aktif şekilde kullanılmışlardır. Yeniçeri Ocağının toplantıları sırasında kapıda asılmış olan çevgenler, odaya girmenin yasak olduğunu ve odanın içinde önemli kararların alındığını ifade eden bir işaret şeklinde yer almışlardır (<http://www.osmanlimehteri.com/muzikaletleri.htm>).

⁶⁴ http://www.izmirorg.com.tr/bando-malzemeleri-1_2.html

4. BÖLÜM

MEHTER MÜZİĞİ VE TÜRK MÜZİĞİNE KATKILARI

4.1. BESTEKAR MEHTERLER

1826 senesinde Yeniçeri Ocağı kaldırıldıktan sonra, müzisyenlerden oluşan ve saray erkanına hizmet eden bir bölük olan “Mehterhane-i tabl-u alem”in de kapatılmasına karar verilmiş olup, bu durum bu dönemde Türk müziği tarihi açısından belirsiz bir ortamında oluşmasına da sebebiyet vermiştir. Literatürde yer aldığı üzere mehter takımı, 20. Yüzyılın ilk kısımlarında ortaya konan “yeniden canlandırma” (revival) çabasının bir ürünü olarak günümüze dek varlığını korumuştur. Ayrıca bu çaba, Mehter takımının tamamıyla askeri bir müzik topluluğu şeklinde kurgulanması ve yorumlanması düşüncesi kapsamında gerçekleştirilmiştir. 1911–14 seneleri arasında gerçekleştirilmiş olan bu ilk yeniden canlandırma çabası, günümüzde “mehter marşı” olarak bilinen pek çok eserin bestelenerek yeni bir repertuarın oluşturulduğu dönemi kapsamaktadır. Bu bağlamda mehter takımının bestekarlarından bahsederken hem eski dönem hem de yeni dönem çalışma kapsamında dikkate alınmıştır.

Genel olarak bestekarlardan bahsetmeden önce, Topkapı Sarayı içerisinde bulunan meşkhaneden söz etmek önemli görülmektedir. Ali Ufki’nin Topkapı Sarayı’ndan bahsettiği eserinde konuyla ilgili olarak;

22 numaralı oda, meşkhane, yani musiki talim edilen odadır; gün boyu açık duran bu oda akşamları kapatılır ve içeride kimse yatmaz. Bazı müzisyenler prova yapmak ve ders almak için bu odaya giderler” der (2002, s. 76). “Akşamüstü odaya savaş veya seferli musikisi [mehterhane] hocaları gelir; onlar da derslerini verirler; çalgıları çeşitli trompet, fifre, davul ve zil türlerinden oluşur.

demiştir (2002, s. 79).

Osmanlı döneminde askeri muharebeler başta olmak üzere mehter takımının icra ettiği marşlar ile heyecan, şevk ve mücadele elde edilmektedir. 17. Yüzyılda sefer için yola çıkan ordularla birlikte askeri müzik takımının birlikte olması, Osmanlı’dan sonra Polonya başta olmak üzere pek çok Avrupa ülkesi tarafından da taklit edilmiştir. Özellikle çalışan marşlar ve müziğin ön planda ve etkili olduğu mehter marşları ile ilgili

bugün hala elde edilen bilgiler yeterli değildir. Bugün söylenen mehter takımı eserlerinin hepsi Osmanlı ve I. Dünya savaşı öncesi dönemlerde mehter takımı müzisyenleri tarafından bestelenmiştir. Örneğin “1865-1927” seneleri arasındaki dönemde yaşamış olan “İsmail Hakkı Bey”in bestelemiş olduğu ve bugün bile hala popüler olan marş “Mehterhane-i Hakanî Harp Marşı” olarak bilinmektedir. “Mehter Marşı” olarak da anılan bu çalışmanın bir kısmı aşağıdaki şekildedir (Şeref Efendi, 1339):

Gafil ne bilir neşve-i pür şevk-i vegayı
Meydan-ı celadetteki envâr-ı safâyı
Meydan-ı gaza aşk ile tekbirler alınca
Titretti yine ruy-i zemin arş-ı semayı
Allah yoluna cenk edelim, şan alalım şan

Bugüne dek erişen mehter müziklerinin bilinen en eski tarzları 16. Yüzyıl döneminde yapılmış olan bestelerdir. Genel olarak mehter musikisinin bilinen en dikkate değer bestekarları arasında “Hasan Can Çelebi, Şahkulu, Nefîrî Behram Ağa, Emîr-i Hâc, II. Gazi Giray Han, Zurnazen Edirneli Dâğî Ahmed Çelebi, Zurnazenbaşı İbrâhim Ağa, Solakzâde Ahmed Çelebi, Hammâlî, Mehterbaşı Kemânî Hızır Ağa, Şah Murad (Sultan IV. Murad) ve Müstakim Ağa” bulunmaktadır (Özalp, 1986, s. 139).

Sanatçı olmaksızın sanat nasıl ortaya çıkamazsa, bestecileri olmaksızın da müzik icrası mümkün olmayacaktır (Gombrich, 1980). Mehter musikisi bakımından konu incelendiğinde, ilk olarak dikkate alınması gereken bahis, mehter musikisini icra eden bestekarlardır. Osmanlı döneminde “mutrib” şeklinde de isimlendirilmiş olan “sazende” ve “hanendeler”, asıl müziği icra eden kişilerdir. Bu bakımdan müziği gerçekleştirenler hem icra edenler hem de besteleyenlerdir. Bu bağlamda Osmanlı mehter müziği kültüründe müziği icra edenlerle besteleyenlerin çoğunlukla birlikte olduğu ifade etmek önemli görülmektedir. Çünkü bestekarların pek çoğu, aynı zamanda “sazende” ya da “hanende” olmak suretiyle müzik içerisinde dikkate değer bir konum elde etmişlerdir. Mehter takımında çalgıları çalan kimseler, Osmanlı müzik kültürü içerisinde çalmış oldukları çalgılar bağlamında “Santuri Ali Bey, Miskali Hüseyin, Çengi Mustafa, Tanburi Angeli vb.” anılmışlardır. Aynı şekilde mehter müziği icracıları da bu kurala uymuş olup takım içerisindeki çalgıcılar “Nefîrî Behram ve Zurnazen İbrahim Ağa” şeklinde isimlendirilmişlerdir (Soydaş, 2006).

Osmanlı arşivleri incelendiğinde ve pek çok kaynakta mehter müzisyenleri ile ilgili bilgilerin kısıtlı olduğu ortaya çıkmaktadır. Özellikle “kös, davul nakkare, zil vb.” enstrümanları çalan kimselere ilişkin bilgi neredeyse hiç yoktur. Bununla birlikte “zurnazen”lerin de bilinenleri oldukça azdır. Halbuki Osmanlı müzik kültürü bağlamında “ince saz” üslubunu, “Enderun” kültürüyle ilişkili müzik üslubunu devam ettiren bestekar ve icracıların çoğu, diğer çalgıları çalan müzisyenlerden çok daha şanslı konumdadırlar. Bilhassa minyatürlerde dikkat çeken, tarihi kaynaklarda varlıklarından bahsedilen “kusi” ya da “köszen”ler, “çengi” ya da “zilzen”ler, “tabbal” ya da “davulzen”ler ve “nakkarevi” veya “nakkarezen”lere yönelik biyografik enformasyon eksikliği, Osmanlı musiki kültüründe “saltanat haşmetini” simgeleyen mehter bestecileri açısından enteresan bir çelişki oluşturmaktadır. Bu bağlamda 1490 senesi civarında saray arşivlerinde var olan belgelerde isimleri anılan “Ali Nefiri”, “Şirmerd Nakkarezen”, “Hasan Tabbal” kayıtlarının dikkate değer bir istisna oluşturduğu söylenebilecektir (Soydaş, 2006, s. 38). Pek çoğu hala bilinmeyen ve çok azının isimlerinin kayıtlara geçmiş olduğu mehter bestekarları arasında belki de en çok bilinenlerden biri, kaynaklara bağlı olarak da farklı isimlerle de anılmış olan “Zurnazen Ahmed”dir. “Haydar Sanal”, “Mehter Musikisi (1964)” isimli eserinde, “Surnazen Ahmed”, “Mehter Ahmed”, “Edirneli Ahmed Çelebi”, “Dağ Edirneli Ahmed”, “Ahmed Çelebi”, “Zurnazen Edirneli Ahmed Çelebi” ve “Ahmed Ağa el-Mehter” vb. isimlerle anıldığından bahsetmektedir. Tarihi kaynakları derinlemesine incelemenin öncesinde Osmanlı’nın hem halk arasında hem de devlet erkanında çeşitli sıfat ve lakapları kullandığını ifade etmek önemlidir. Özellikle mehterhane yeniçeri ocağı içerisinde bir kısım olduğu için orada da unvanlar kullanılmaktadır. En fazla kullanılan unvanlardan biri olan “ağalık” ve bestekar mehterlerin de çoğunun unvanını oluşturduğu için çalışma kapsamında önemli görülmüştür. Fakat “ağalık” unvanının eğitimsiz, okuma yazma bilmeyenler için kullanıldığı için hesaba katıldığında bestekarların da bir kısmının okuma yazma bilmediği söylenebilecektir. Bu bağlamda, Gültekin Oransay bestekar Zurnazen Ahmed Ağa’nın da okuma-yazma bilmediğini eserinde ifade etmiştir (1976, s. 7721). Diğer yandan Oransay eserinde “ağa” olarak anılan bu kimselerin çok yüksek mevkilere de yükselebildiklerini şu cümlelerle ifade etmiştir;

Tarihimizi bilenler, kural olarak kimsenin ‘dede’ ya da ‘reis’ olarak dünyaya gelmediğini, gençliğinde bir süre ‘ağa’ ya da ‘efendi’ olarak anıldıktan sonra layık görülür, yüksek bir onura atanırsa ‘bey’liğe, ‘dede’liğe ya da ‘paşa’lığa yükseldiğini, tarihçilerin de onları

gençliklerindeki unvanlarıyla değil, yaşamlarında erişebildikleri en yüksek unvanla andıklarını bilir.

Bu durumu destekleyen örneklerden biri de bestekarlardan Zurnazen İbrahim Paşa'dır. 1919-1920 senelerinden yayınlanmış olan “Âlem-i Musiki” isimli dergide, “Zurnacı İbrahim Paşa” ile ilgili cümleler bulunmaktadır (Aydın, 2004):

Zurna çalmakta gayet mahir olan Deli İbrahim Paşa her nasılsa Erzurum'a vali tayin edilmiş olduğundan mahal-i memuriyete gider. Kendisini istikbal eden erkan ve eşraf ve muteberana ... karşı derhal zurnasını çıkarıp çalmaya başlayınca halkı bir hayret ve taaccüb istila eyler. Fakat yanındaki divan efendileri gayet müdebbir zevattan olduklarından hemen umuma karşı (paşa hazretleri Erzurum'a vali olur isem o mübarek toprağa ayak bastığım zaman ahdım olsun yemin ederim ki zurna çalacağım) buyurmuşlardı. Şimdi o uhdelerini yerine getiriyorlar tarzında tashih-i mesele eylemişlerdir.

Zurnazen Ahmed, mehteran-ı tabl ü âlemin bir üyesi, belki zurnazen başı, belki de ser-mehteranı idi. Bu görevdeyken ‘ağa’ olarak anıldığı, ancak aldığı eğitimin bir sonucu olarak ilm-i musikideki üstadlığını ortaya koymasıyla giderek ‘celebi’ olarak da anılmaya başlandığı düşünülebilir. Sonrasında “bestekar” sıfatıyla da anılan “Deli İbrahim Paşa” dönemin önemli şahsiyetleri arasında anılmaktadır.

Ayrıca “Şeyhülislam Esad Efendi” tarafından kaleme alınmış olan “Atrabü'l-Asar fi Tezkiret-i Urefai'l-Edvar” isimli eserde 17. Yüzyılın sonuyla 18. Yüzyılın ilk zamanlarında yaşamış olan pek çok mehterhane bestekarı ve müzisyeni hakkında bilgiler bulunmaktadır. Hatta bu bestelerden biri “Damat İbrahim Paşa'ya (1718–1730)” ithaf edildiği için, oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu eserde yer alan bestekarlardan biri de “Ahmed Ağa el-Mehter” ismiyle yer almaktadır (Yüceışık, 1990; Tekin, 1993). “Şeyhülislam Esad Efendi”, “Mehter Ahmed Ağa”dan bahsederken şu cümleleri kullanmaktadır; “Doğduğu yer... Edirne şehri ve şöhret vakti Sultan Mehmet Han'ın mutluluk ulaştıran devridir” (Yüceışık, 1990, s. 150). Bu cümleden anlaşılacağı üzere “Mehter Ahmed Ağa”nın “Ali Ufki ve Kantemir” vb. kaynaklarda “Edirneli Ahmed” şeklinde anılan kişi “Mehter Ağa”dır. Bu bağlamda “Edirneli Ahmed” ya da “Mehter Ahmet Ağa” kayıtlarının birbiri arasında tutarlı olduğu ortaya çıkmaktadır. Esad Efendi'nin eserindeki bilgiler göre, “Mehter Ahmed Ağa” hem müzik bilgisine hem de müziğin beste kısmına hâkim bir zattır. Hatta Ahmed Ağa yalnızca zurna (mizmar) değil, bununla birlikte davul ve nefir de çalmıştır. Ayrıca Ahmed Ağa'nın, “yeni tarzda sanatlı ve üstün nağmeleri ihtiva eden on kadar peşrevi vardır” (Yüceışık, 1990, s. 150).

Bununla birlikte “Şeyhülislam Esad Efendi” nin çalışmasında “Mehter Ahmed Ağa”nın eserlerinden birinin kısımlarına da yer verilmiştir;

“Kızarır badeden ol nergis-i mestane biraz / Mey-i nab içse gözü mail olur kaane biraz” (Uşşak, Darbı Fetih) ile “Zerre denlü aşka himmet olursa yardan / Bir değil yüz bin olursa gamımız ağyardan” (Saba, Devr-i Kebir).

Ayrıca verilen bilgiler arasında Ahmed Ağa'nın kırk kadar daha murabbası olduğu bulunmaktadır. 18. Yüzyıldan kalma bir kaynak olan Hafız Post tarafından oluşturulmuş “güfte dergisinde”, Zurnazen Ahmed ve Zurnazen Ahmedî isimlerine kaydedilmiş dört farklı sözlü eser bulunmaktadır (Doğrusöz, 1993).

Güftesi Uzleti'ye ait olan “Ne dehendir ü ne kâkündür bu / Bu ne gonçe bu [ne] sümbüldür bu” (Rehavi, Semai); “Gül gül yüzüne âşık olan gülşeni neyler / Avare olan aşkın ile meskeni neyler” (Uşşak, Havi); “Nergisin tolar gözi hüsnün görüp şebnem değil / Yalınız kan ağlayan bu dide-i pür nem değil” (Saba, Devr-i Kebir) ve “Âlem oldu şad senden ben esir-i gam henüz / Âlem itdi ter-i gam ben de gam-ı âlem henüz” (Bayati, Çenber).

Esad Efendi ile Hafız Post tarafından belirtilmiş olan sözlü eserler her ne kadar birbirlerinden farklı olsalar bile, “Zurnazen Ahmed Ağa” tarafından bestelenmiş olan sözlü ve sözsüz eserlerin bulunduğunu anlamak açısından önemlidir. Ayrıca “Zurnazen Ahmed Ağa” tarafından gerçekleştirilen bestelerin hepsinin mehter takımı için olmadığı da yine aynı kaynaklardan anlaşılmaktadır. Bu bağlamda mehteranların yalnızca mehter takımı için beste yapmadıklarının ortaya konması açısından bu bilgi dikkate değer görülmektedir. Diğer yandan mehter takımıyla ilgili ya da değil, Osmanlı müziği içerisinde bestelenmiş olan herhangi bir “peşrev” ya da “saz eserinin” sadece “beğenildiğinden” dolayı mehter takımı tarafından seslendirildiği ya da mehterin eserleri arasında dahil edildiği de kaynaklarda yer almaktadır (Türkmen, 2009). Bu yüzden bu çalışma kapsamında mehter takımı içerisinde yer bulmuş kaynaklarda yer alan bütün mehter takımı eserleri besteleyen sanatçılara yer verilmiştir.

Evliya Çelebi de kendi eserinde “Mehter Ahmed Ağa” ismiyle bilinen ve bu bağlamda mehter takımı bestekarı olduğu anlaşılan kişiyi, “Edirneli Zurnazen Ahmed Ağa” ismiyle anmaktadır. Evliya Çelebinin aynı kişiden bahsettiği Amasya Sancağına bağlı bir yer olan “Zeytun Kasabası”ndan bahsederken şu sözleri kullanmasından anlaşılmaktadır: “Sahib-i hane olup ni'metleri mebzul olan Abdal Beğ ve Mehter

Ahmed Ağa ve Süleyman Ağa konuklara mihmandarlık yapmaktadırlar” (Çelebi, 1999, s. 210).

Diğer bir kaynakta ise, “Edirneli Ahmed Çelebi, Zurnazen Edirneli Ahmed Çelebi, Taği Edirneli Ahmed” isimleri ile farklı makamlara sahip “yedi peşrev” sayılmaktadır. Bu peşrevler; Hüseyini/Düyek “Rakkas”, Saba/Berevşan (namevcud), Saba/Hafif, Saba/Çenber, Bayati/Düyek “Demkeş” (namevcud), Acem/Sakil (namevcud), Acem/Fahte’dir. Şeyhülislam Esad Efendi tarafından aktarılmış olan bilgilerden biri de “Zurnazen Ahmed Ağa”nın yaklaşık on tane peşrevi olduğudur (Daloğlu, 1993).

Haydar Sanal tarafından yazılmış olan 16, 17 ve 18. Yüzyıl bestekar mehterler ve eserleri mehter takımı tarafından icra edilmiş olan bestekarlardan bahseden eserde elde edilmiş olan verilerin büyük bir kısmı Ali Ufki ve Kantemir tarafından kaleme alınmış çalışmalardan alınmıştır. 16. Yüzyıl dönemi için Emir-i Hac ve Nefiri Behram; 17. Yüzyıl dönemi için Zurnazen Edirneli Ahmed Ağa, Zurnazen İbrahim Ağa, Şah Murad, Solakzade Ahmed Çelebi, Müstakim Ağa, Hasan Can, Acemler, Kazaklar, Hammali ve Gazi Giray Han; 18. Yüzyıl dönemi içinse Kemani Hızır Ağa bestekar mehterlar arasında sayılmaktadır (Sanal, 1964).

İbrahim Hakkı Uzunçarşılı ise farklı padişahların dönemlerinde, sarayda mehteran bestekarlara ilişkin isimleri kendi eserinde paylaşmıştır. Kanuni Sultan Süleyman döneminde “cemaat-ı mutrıban” şeklinde isimlendirilmiş olan bestekarlar arasında “Ali bin Elvani (sermehteran)” ve “Zurnazen Feyzullah Ağa” bulunmaktadır. 1818 senesinden bahsedilen kısımda “Zurnazen Mehmed Ali Ağa” olarak geçen “Zurnazen Hafız Ahmed Ağa”; seferli koğuşundan “Zurnazen Emin Ağa”, “Nakkarezen Mehmed Ağa”, “Zurnazen İsmail Ağa”, “Zurnazen Mehmed Ağa”, “Zurnazen Seyyid İbrahim Ağa” şeklinde isimler de yer almaktadır (Uzunçarşılı, 2003).

Soydaş’ın gerçekleştirmiş olduğu “Osmanlı Sarayında Çalgılar” isimli doktora tezi için gerçekleştirilen arşiv ve kaynak taramasının sonucunda da mehter bestekarlarla ilgili dikkate değer bilgiler elde edildiği görülmektedir. Topkapı Sarayı’nın arşiv kısmında bulunan belgelerden, birbirinden farklı dönemlerde yaşamış olan pek çok bestekar mehter takımı üyesinin isimlerine ulaşılmaktadır. 1782-1786 seneleri arasında hem sarayda hem de mehter takımı bünyesinde besteler yapmış olan kişilerin isimleri şu şekildedir:

“Zurnazen Hafız Ahmed Ağa, Zurnazen Mehmed Ali Ağa, Zurnazen Emin Ağa, Zurnazen İsmail Ağa, Zurnazen Mehmed Ağa, Zurnazen Seyyid İbrahim Ağa, Zurnazen Feyzullah Ağa.” Yine aynı arşivde, 1730’larda “Hasan Ağa sermehteran-ı tabl ü âlem”; 1756’da nefirciler bölüğünden “Hacı Mustafa Abdullah”; 1782-95’lerde “Nakkarezen Mehmed Ağa”; 1823’te, nefirilerden “Hacı İbrahim ibn-i Ahmed”. (Soydaş, 2006, s. 119–120).

Pek çok atama ve ödeme emirleri ile Osmanlı Devleti’nin saray kayıtlarında yer aldığı şekliyle belirtilmiş olan bütün bu adlar, mehterhane bestekarlarının varlıklarının resmi kaynaklarda bulunduğunu kanıtlar nitelikteki belgeler olarak görülmektedir. Bestekarlar arasında tablzen, zilzen, köszen, nefiri ve boruzenlerin bulunması da aslında çalışma kapsamında önemli görülmektedir.

Mehter takımı içerisindeki bestekarların daha iyi bir şekilde anlaşılabilmesi için 1826’da Yeniçeri Ocağı’nın kaldırılması sonrasında tabl-ü alem mehterleri de lağvedilerek yerine Avrupa bandosundan esinlenilerek kurulan Mızıka-i Humayun gelmiştir. Sonrasında aradan yıllar geçtikten sonra mehter takımı “Ahmed Muhtar Paşa”nın önderliğinde Mehterhane-i Hakani ismiyle 1914 yılında Müze-i Askeri Osmani’ye bağlı olacak şekilde getirilmiş olup mehterbaşı olarak da “Eyyubi Ali Rıza Bey (Şengel)” seçilmiştir. Bu dönemde eski dönemde bestelenmiş olan marşların çoğu unutulduğu için “Ali Rıza Bey” ilk iş olarak pek çok yeni mehter bestekarından beste istemiş ve yeni bir repertuvar oluşturmuştur (Binark & Mutlu, 225).

Bir mehterhane bestekarı olan “Muallim İsmail Hakkı Bey” hem batı eğitimi hem de Osmanlı’da eğitim almıştır. Aynı zamanda saray müezzinliği ve saray fasıl heyetinde de bulunmuştur. Sonrasında hem “hoca” hem de “muallim” olarak isim almasını sağlayan “Musik-i Osmani” müzik okulunu kurmuştur. Hem bestekar hem de öğretmen olan “Muallim İsmail Hakkı Bey” çok fazla sayıda öğrenci yetiştirmiştir. Nota yayıncılığı ve operet besteciliği yapmıştır. Mehter ve Türk müziğinin en önemli bestekarlarından biri olarak günümüze 500 taneden fazla eser bırakmıştır. Özellikle mehterhane içerisinde söylenen marşlar arasında Muallim İsmail Hakkı Bey’in imzasını taşıyan örnekler bulunmaktadır. Bilhassa onun bestelediği marşlar ikinci defa kurulmuş olan mehter takımının repertuarına girmiş ve günümüze dek gelmiştir. “Muallim İsmail Hakkı Bey” tarafından bestelenmiş ve mehter takımı tarafından söylenmiş olan marşlardan bazıları şu şekildedir; Kur’a Marşı, Ordu Marşı, Mader’i Vatan Marşı, Hürriyet Marşı, Abdülhamid Marşı, Filo Marşı Sultan Reş’ad Marşı, Tayyare Marşı, Sancak Marşı. Bunların dışında isimleri bilinmeyen toplam 35 marş daha bulunmaktadır (Tuğlacı, 1986).

Mızıkayı Hümayun içerisinde yetişmiş olup eserleri daha sonra kurulan Mehter takımına girmiş olan bir diğer bestekar da Mehmed Ali Bey olarak bilinmektedir. Kendisi ilk Türk klarnetçisi olarak da bilinmekle birlikte Türk klarnet geleneğinin ustası sayılmaktadır. Hem Mızıkayı Hümayunda hem de daha sonrasında kurulan mehter takımında önemli görevler yapmış olup başta Zati Bey (Arca) olmak üzere çok fazla müzisyenin de yetişmesinde desteği bulunmaktadır. “İzmir Marşı” ve Plevne Marşı” gibi günümüze dek gelen marşların bestekarıdır (Öztuna, 1974).

“Mehmed Ali Bey”in öğrencisi olarak bilinen “Zati Arca” diğer bilinen ismiyle “Mehmed Zati” Mızıkayı Hümayundan sonra kurulan mehter takımına destek veren kişiler arasındadır. Aynı zamanda Batı müziği eğitimi de aldığı için saray içerisinde de aktif görevler almıştır. Abdülhamid için marş bestelemiş, padişahın bunu çok beğenmesi üzerinde binbaşılığa yükseltilmiştir. Zati Bey tarafından bestelenmiş marşlar arasında şunlar bulunmaktadır; “Kavak Marşı, Hamidiye Marşı, Mebussan Marşı, Reşadiye Marşı, Vatan Marşı, Galatasaray Marşı, Harb Marşı, Kosova Marşı, Talebe Marşı, İstiklal Marşı” (Tuğlacı, 1986).

Bir diğer mehterhane bestekarı ise “Kemani Hızır Ağa” olarak kaynaklarda yer almaktadır. Aynı zamanda bir nazariyat kitabı da olan bu bestekarımız oldukça önemli saz eserleri bestelemiştir. Mehter içerisinde sözlü besteler değil ama saz besteleri bulunan Hızır Ağa’nın literatürde yer alan bestesi “Saat Peşrevi”dir (Uluçay, 1943).

Mehterin günümüz mehter müziğine olan etkileri şu formlar kapsamındadır; “peşrev, saz semîsi, kahramanlık türküleri, marşlar, longalar ve sirtolardır. Ayrıca "Eyyâm-ı Adiye" ve "Eyyâm-ı Ceng" isimlerinde iki farklı “Mehter Gülbak”ı (Dua) da bugünün mehter takımlarında bulunmaktadır (Kaygısız, 2000, s. 145). Bütün bunların yanı sıra bilinen bestekar mehterler aşağıda isimleriyle ayrıca sıralanmıştır.

Nefiri Behram: Tarihi kaynaklarda ismi Nefiri Behram Ağa olarak geçmektedir. 16. Yüzyılda Hasan Can ile Nefiri Behram zurnazen bestekar olan Emir-i Hac arasında yetişmiş olup ünü ötekilerle beraber ilerleyen asırlara dek ulaşmıştır. İsminden de anlaşılacağı üzere “Nefiri Behram” mehter takımı içerisinde boru çalmıştır. 1542 senesinde padişah Kanuni Sultan Süleyman’ın oğlu Şehzade Sultan Mehmed’in “Mehteran-ı Âlem Cema’ati” arasında da bulunmuştur. Ulufesine göre, boru çalma görevini yerine getirdiği takımındaki on sazendeden üçünden sonra, zençzen Ahmed ile

beraber günde beş akçeyle dördüncü durumdadır. O dönemler Nefiri Behram'ın sanat yaşamının ilk dönemleri şeklinde görülmüştür. Bestelerinin bazılarında “Nefiri Behram Ağa” isminin bulunması da onun ağalık unvanını almış olduğunun bir göstergesi niteliğindedir. Yaşamı hakkında daha fazla bilgi kaynaklarda bulunmamaktadır. İlerleyen yüzyıllarda ortaya çıkan bilgiler bağlamında, altı tane bestesi bulunmaktadır. Ufki ve Kantemiroğlu tarafından notalı şekle çevrilmiştir. Nefiri Behram'ın eserlerinin mehter takımı bünyesinde icra edildiği tahmin edilmektedir. Besteleri; “Bayati Devrikebir Peşrev”, “Bayati Sakil Peşrev”, “Bayati Fahte Peşrev”, “Bayati Semai”, “Hüseyni Fahte Peşrev” ve “Neva Devrikebir Peşrev”dir.

Emir-i Hac: Emir-i Hac dışında Mir-i Hac olarak da literatürde adına rastlanmaktadır. Dönem itibari ile 16. Yüzyılda Hasan Can'la birlikte yaşamış olan Emir-i Hac, Nefiri Behram ve Kemençe-i Şahkulu sonrasında yer almaktadır. 1582 senesinde III. Sultan Murad'ın oğlu Şehzade Sultan Mehmed'in sünnet düğünü için Mısır'dan İstanbul'a gelmiş olan “nedimler, cambazlar, hokkabazlar, kemankeşler vb.” sanatçılarla beraber Emir-i Hac da İstanbul'a gelmiştir. Mısırdan gelmiş olan sanatçıların isimlerini kapsayan vesikadaki “9-Ahmed, zurnacı 10-Kerimuddin, şakird, 11-Emir-i Hac, şakird, 12-Habib, şakird” sıralamasına bağlı olarak “Zurnacı Ahmed'in” üç öğrencisinden biri olarak bilinmektedir. 56 gün devam eden ve dillere destan sur-i hümayunda varlık göstermiş olan ve bir zurnacının dönemin müzik ilmine aykırı olacak şekilde çalmış olduğu zurnayı Emir-i Hac sünnet düğününden sonra da İstanbul'da kalmayı tercih ederek zurna çalma becerisini ilerleterek müzik bilgilerini arttırdığı bir gerçektir. Bugüne kalmış olan peşrevler Emir-i Hac'ın mehter müziğinin ve zurna icrasında usta olduğunu göstermektedir. Padişahların var olduğu yerde ya da padişahın henüz gelmekte olduğu mahalde çalınmış olan “Hünkâr Peşrevi” Sultan III. Murad'a, ya da sünnet düğününde bulunmuş olduğu ve sonraki padişah olan Sultan III. Mehmed'e ithaf olarak bestelenmiştir. “Hünkâr Peşrevi” 17. Yüzyılda Evliya Çelebi Seyahatnamesinde Emir-i Hac peşrevi şeklinde yer almıştır. Bu peşrev 17.-18. yüzyıllarda ağırbaşlı haşmetli bir merasim peşrevi olmak suretiyle hünkâr huzurundaki törenlerde icra edilmiştir. Emir-i Hac tarafından bestelenmiş olan üç peşrev parlak ve işlek bir zurna üslubu tebarüz etmektedir. Günümüze kalan üç eserden iki tanesi Ali Ufki ve Kantemiroğlu tarafından notalı hale getirilmiştir. Emiri-i Hac'ın eserleri şu şekildedir;

“Osmanlı hükümdarlarına mahsus Irak Düyek -Hünkâr Peşrevi-, Muhayyer Düyek Peşrev, Neva Hafif Peşrev ve Buselik Peşrev”.

Zurnazen Edirneli Dağı Ahmed Çelebi: “Surnazen Ahmed, Mehter Ahmed, Edirneli Ahmed Çelebi, Zurnazen Ahmed Çelebi, Dağı Edirneli Ahmed, Ahmed Çelebi, Zurnazen Edirneli Ahmed Çelebi ve Ahmed Ağa-el-Mehter” isimleriyle literatürde anılmaktadır. Bu adlar arasında en fazla kullanılmış olan “Mehter Ahmed”dir. Kendisi mehter esnaf mehterlerinden bestekar ve zurnazen olarak bilinmektedir. “Ahmed Çelebi”nin kısa hâl tercümesini “Şeyhülislam Esad Efendi”nin “Atrab-ül asar fi-tezkire-i urefa-il-edvar” ismiyle yer almıştır. Bu bağlamda, “Ahmed Çelebi”, Edirne’de doğmuştur. Mehter musikisi icrası da yapmıştır. Ahmed Çelebi’nin namı Sultan 4. Mehmed döneminde yayılma göstermiştir. Zurna çalmak suretiyle müziğin icra tarafıyla ilgilendiği için, müzik ilmine tam anlamıyla hakim değildi. Musikişinas kişiler arasında üstadlığı teslim edilmiştir. Ahmed Çelebi’nin besteleri saz ve söz eserleri üzerinedir. Bestelemiş olduğu söz eserlerinin sayısı 40 taneden fazla olarak bilinmektedir. On tane de yeni nağmeleri hâvi sanatlı ve harika peşrevleri ile saz semaisi bulunmaktadır. Tarihi kaynaklara göre, Ahmed Çelebi’nin 18 bestesinden 12 tanesi saz eseri olup, “8 tanesi peşrev, 1 tanesi raksiye peşrevi ve 3’ü semai” şeklindedir. Söz bestelerinin bir tanesi semai, beş tanesi de murabba diğer bir deyişle beste olarak geçmektedir. “Kantemiroğlu edvarında” Ahmed Çelebi isminde başka besteler varmış gibi görünse de aslında bu çalışmaların Ahmed Çelebi ile aynı dönemde yaşamış olan “Kanbosu Ahmed Çelebi, Miskali Ahmed Çelebi, Mısırlı Kemani Ahmed Çelebi, Tanburi Müzevvir Ahmed veya Zurnazen Ahmed Çelebi”lerin hangisine ait olduğu net bir şekilde bilinmediği için bu kısımda o eserlere yer verilmemiştir. Zurnazen Ahmed Çelebi’nin literatürde yer alan pek çok eserinden yalnızca dört tanesi günümüzde bilinmektedir. Dört eserin hepsinde de Ahmed Çelebi’nin mükemmel müzik kalitesine sahip zurna becerisi ortaya çıkmakla birlikte bestekarın da yeteneği göz önüne serilmektedir. Ahmed Çelebi tarafından bestelenen çalışmalardan erkek oyuncuların oynadığı “Rakkas Peşrevi”, benzeri olmayan farklı bir oyun havası niteliğindedir. Bu çalışmada zurnanın incelikleri, “düyek tarzı çerçevesinde geçkili ve benzetmeli motiflerle” çok iyi bir şekilde ortaya konmuştur. “Saba Hafif Peşreviyse” hafif bir usule sahip olmakla birlikte bazı kısımlarında “düyek ölçüsünü” ifade etmesi ve son kısmının ilk ezgisinin farklı bir makamda tekrar edilmesi açısından önemli görülmektedir. Çelebi’nin zurnanın daimî

olarak ses çıkarma becerisi bağlamında bestelenmiş olan “Demkeş” isimli bir peşrevinin de var olduğu kaynaklarda yer almıştır. Diğer yandan bu eserin bugüne intikal etmediği de bilinmektedir. Bestekarın bazı eserleri sonraki yüzyıllara da kalmıştır. Bunlar şu şekildedir: Saz eserleri; “Acem fahte peşrev, Acem sakil peşrev, Bayati düyek peşrev, Bayati semai, (Sanal, 1964: 152), Hüseyini düyek peşrev: Rakkas (Bu peşrev rakkasların oynaması için raksiye şeklinde bestelenmiştir), Kürdi devrikebir peşrev, Muhayyer semai, Saba berefşan peşrev, Saba çenber peşrev, Saba hafif peşrev, Saba semai (Sanal, 1964: 153), Uzzal peşrev (İshak Sakili)” şeklindedir.

Söz eserleri ise; “Rehavi semai (Güfte: Uzleti)”

“Ne dehendir ve ne kaküldür bu, Bu ne gonçe-bu sümbüldür bu, Fehm edüp meylim iğmaz eyler, Ne tegafül, ve tecahüldür bu.”

“Saba devrikebir murabba No:1”

“Nergisin dolay gözü cismin görüb, şebnem değil, Yalınız kan ağlayan bu dide-i pür nem değil, Ansızın kılsan tecelli, eylerim mahv-i vücud, Hakk’ı dağlar duymaz, bu ki adem değil.”

“Saba devrikebir murabba No:2”

“Zerre denlü aşika himmet olursa yardan, Bir değil yüz bin olursa gamımız ağyardan, Verdi huş, şirin haberler, hatırım şad eyledi, Bir müferrih name geldi ol şeker güftar’ dan”

“Tahir devrirevan murabba (Güfte: Vecdi)”

“Gülistan-ı Gamze, pür zib bağ-ı münirimiz sensin, Harab ender harab olmuş yine gencinemiz sensin, O şuh-i aşinakeş ülfet etmiş nev-hevesler’le, Demez Vecdi’ye: gel kim aşık-ı dirinemiz sensin, Ah yele le li, dost yele le l le l le l le l li, Beli yar-i men.” (Sanal, 1964, s. 154).

“Uşşak Hâvi Murabba”

“Gül gül yüzen, âşık olan, gülşeni neyler? Avare olan aşkın ile, meskeni neyler? Bir kerre gören gün yüzünü, gayre bakar mı? Bir can ki senin benden ola, ol teni neyler?”

“Uşşak zarbıfetih murabba”

“Kızırır badedden ol nergis-i mestane biraz, Mey-i nab içse, gözü mail olur kaane biraz, Çekeme kimse ayağım deyü laf urma igen, Sakiya elleşelim gel beri meydana biraz ye le le l le l le le” (Sanal, 1964, s. 155).

Zurnazen İbrahim Ağa: “Zurnazen İbrahim ve Zurnazen İbrahim Ağa” isimleriyle anılan bestekar, padişahın “çalıcı mehterlerinin” yer aldığı “mehteran-ı tabl ü alem-i hassa” topluluğunda zurnazen olarak görev yapmıştır. Saz eserleri bestelemiştir. Tahminlere göre 17. Yüzyılın ikinci yarısıyla 18. Yüzyılın ilk zamanları aralığında yaşadığı düşünülmektedir. 17.-18. Yüzyıl bestecilerinin pek çoğunun ismine yer veren “Şeyhülislam Esad Efendi’nin Atrab-ül Asar fi teskire-i urefa-il-edvar” adlı tezkirede “Zurnazen İbrahim Ağa”dan hiç bahsedilmemektedir. Ali Ufki tarafından 17. Yüzyılın orta kısmı ve üçüncü çeyreğinde yazılmış olan “Mecmua-i Saz u Söz” isimli eserde de bu bestekarın hiç ismi geçmemektedir. Fakat Kantemiroğlu edvarında ondan “Zurnazen İbrahim, Zurnazen İbrahim Ağa, Zurnazenbaşı İbrahim Ağa” isimlerini kullanarak bahsetmektedir. İbrahim Ağa Enderun’da eğitim almasının ardından zurnayı çalma şeklinde ve müzik anlamında yeteneklerini geliştirdiği için “hassa tabl ü alem mehterleri”nin başzurnacılığına terfi etmiştir (Sanal, 1964, s. 155).

Zurnazen İbrahim Paşa tarafından bırakılmış olan pek çok beste olduğu da kaynaklarda yer almaktadır. Kantemiroğlu edvarında hepsi saz bestesi olmak üzere, nota ya da sadece eser ismi şeklinde yirmi beş besteden bahsetmektedir. Çalışmada İbrahim Ağa ismine farklı eserlerden de söz edilmiş olsa da bunların “Çenki İbrahim Ağa, Santuri İbrahim Ağa ya da Zurnazenbaşı İbrahim Ağa”lardan tam olarak hangisine ait olduğu bilinmediği için burada yer verilmemiştir. “Zurnazen İbrahim Ağa’nın” bestelerinin notalarının Kantemiroğlu tarafından yazılmış olduğu düşünülmektedir. Bestelemiş olduğu çalışmalardan “10 tanesi peşrev, 15 tanesi de saz semaisi” olarak kaydedilmiştir. Bunlardan 13 tanesinin notaları bugüne ulaşmıştır. Aynı makama ait birden fazla saz semaisi bestelediği için İbrahim Ağa hem iyi bir bestekar olarak anılmakta hem de bunların mehterhane fasıllarında söylendiği düşünülmektedir. “Saz semailerinden” bir tanesi “semai-i harbi” meşrebinde olup semai usulüne geçkili olarak bilinmektedir. Bestelerinde basit şekilde “karabatak” tarzına da rastlanmakla birlikte bu tarz 18. Yüzyılda Hızır Ağa’nın besteleriyle en üst düzeye erişmiştir. Bu nedenle besteleri anlaşılır bir şekildedir. “Zarbeyn ve Zarbıfetih” tarzları gibi büyük usulleri de İbrahim Ağa’nın bestelerinde görmek mümkündür. “Peşrevlerinde ve semailerinde” mehter müziği tarzı kuvvetli bir biçimde hissedilmektedir. “Segâh semaisinde” oyun havalarının coşkulu duyguları bulunmaktadır. Maalesef İbrahim Ağa’nın, mehter müziğinin baş tarzı olan “düyekle bestelenmiş” eserleri bilinmemektedir. Bilinen

eserleri şu şekildedir; Acem semai, Bayati berefşan peşrev, Bayati çenber peşrev (Sanal, 1964, s. 156), Buselik semai, Çargah berefşan peşrev, Çargah semai, Evc küçük hafif peşrev, Evc semai, Hüseyini semai, Irak semai No.1, Irak semai No.2, Mahur semai (Sanal, 1964, s. 157), Muhayyer Çenber peşrev, Nihavend zarbeyn peşrev, Nikriz semai, Pencgah semai, Rast semai, Rehavi semai-i harbi, Segah semai, Sünbüle çenber peşrev, Sünbüle semai (Sanal, 1964, s. 158), Uşşak berefşan peşrev, Uşşak çenber peşrev, Uşşak semai, Uzzal zarbıfetih peşrev (Sanal, 1964, s. 159).

Solakzade Ahmed Çelebi: Nota dergilerinde ve müzik camiasında “Solakzade” ismiyle bilinmektedir. Bu bestecinin “nakkaş, tarihçi ve musikaar” olarak isimlendirilmiş olan müzik aletini çalmakla tanınan “Solakzade Mehmed Hemdemi” olduğu da tarihi kaynaklarda yer almaktadır. Aslında Solakzade Mehmed Hemdemiyle çağdaş olan ve “çarta” şeklinde isimlendirilmiş müzik enstrümanını çalmasıyla bilinen “Beşiktaşlı Küçük Solakzade” isimli başka biri (Sanal, 1964, s. 159) de bulunmaktadır. Her iki kişi de 17. Yüzyılda yaşamış olan müzisyenlerdendir. Ali Ufki tarafından yazılmış olan “Mecmua-i Saz u Söz”de “Solakzade” isminden bahsedilmekle birlikte “Solakzade Ahmed Çelebi” ismi de geçmektedir. Ali Ufki’nin en eski, bu yüzden bestecinin hayatını sürdürmüş olduğu devre en yakın not dergisi sahibi olduğu göz önüne alınırsa Solakzade’nin ismini Ahmed Çelebi olarak yazmasında bir yanlışlığı olduğu düşünülmemektedir. “Beşiktaşlı Küçük Solakzade”nin Ahmed isminin de olabileceği ortaya çıkarılabilirse olay net bir şekilde çözümlenmiş olacaktır. Genel olarak Ahmed Çelebi 18. Yüzyılın ortalarında yaşamını sürdürmüştür. “Solakzade” ismi verilmiş olan bir peşrevinin 4. Sultan Murad karşısında yapılmış olan “alayda” zurnazenler tarafından çalınmış olduğu kaynaklarda yer almaktadır. “Solakzade”nin hem “Ali Ufki’nin dergisinde” hem de “Kantemiroğlu edvarında” pek çok makamda ve “sakil usulünde” çeşitli peşrevlerinin bulunuyor olması bunlardan hangilerinin mehter takımı tarafından çalınmış olduğunun anlaşılmasını zorlaştırmaktadır (Sanal, 1964, s. 160).

Hasan Can: 16. yüzyılın bilinen ünlü bestecileri arasında yer alan Hasan Can’ın babası sesinin güzelliğiyle bilinen İsfahanlı müezzin Hafız Mehmed olarak bilinmektedir. Yavuz Sultan Selim Çaldıran seferi sonrasında nerdeyse 1000 tane ilim ve sanat ehli kişiyi Tebriz’den İstanbul’a getirtmiştir. Bu sanatçıların pek çoğu öncesinde Şah İsmail tarafından Horasan’dan Tebriz’e davet edilmiş kişilerdendir. İsfahanlı müezzin Hafız Mehmet ile oğlu Hasan Can da bu sanatçılarla beraber İstanbul’a gelerek padişahın

emrinde çalışmaya başlamıştır. Hasan Can Yavuz Sultan Selim son nefesini verene dek onun hizmetini yapmış olup padişahın son nefesinde de yanında bulunmuştur. Yavuz Sultan Selim'in vefatının ardından Kanuni Sultan Süleyman'ın tahta çıkışında önemli rol oynamış ve yeni padişahla da pek çok kereler sohbet halinde olmuştur. Hasan Can'ın oğlu Hoca Sadettin Efendi, şeyhülislam ve muallim-i sultani olmuş ve babası Hasan Can'ın rivayetlerinden yararlanarak "Selimnameyi" ve "Tac-üt-tevarih" isimli eserleri yazmıştır (Sanal, 1964, s. 160). Hasan Can'ın müzik derslerini babasından almış olduğu düşünülmektedir. Kanuni Sultan Süleyman'ın padişahlığının ilk zamanlarında Hasan Can saray içerisinde "cema'-at-i mutriban" içerisinde bulunmuştur. Enderun'da vazife almıştır. Bu kısımda şakirdlere musiki meşk etmiştir. Hasan Can'ın müziğe yönelik şöhreti sonraki yıllarda da devam etmiş olup 4. Sultan Murad'ın huzurunda yapılmış olan "alayda" zurnacı mehter takımı onun "Hüseyini düyek peşrevini" çalmıştır (Sanal, 1964, s. 161).

Acemler: Acemlerin bir bestesi Kantemiroğlunda ortaya çıkmıştır. Bestenin içeriğine bakıldığında askeri mehter havası olduğu ortaya çıkmıştır. 17. Yüzyılda İstanbul'da "Acemler" ya da "Acemiyan" isimli "Azeri müzik topluluğu" vardır. Bunların mehter takımına da besteler yazdığı Kantemiroğlunun çalışmasında görülmektedir (Sanal, 1964, s. 162).

Kazaklar: Bahsi geçen Kazaklar 17. Yüzyılda İstanbul'da bulunan "Rus Kazak'ları"dır. Bu topluluk Ruslarla uzun yıllar savaşmış olan Osmanlı'nın Karadeniz'den İstanbul'a getirmiş olduğu Kazakların arasında müzikle ilgilenen bir kısımdır. Kazakların mehter takımı tarafından çalınmış olan bir eserinden Ali Ufki'nin eserinde bahsedilmiştir. "Nihavend düyek peşrev: serv-i nihavend" ismindeki bu eser oldukça ünlüdür (Sanal, 1964, s. 163).

Hammali: Bu bestekarın aile ismi olan "Hammali" dışında hakkında bir bilgi bulunmamaktadır. Ali Ufki'nin ve Kantemiroğlu'nun eserlerinde Hammali'nin mehter takımı için bestelenmiş bir bestesi bulunduğu yer almıştır. Bu bestenin ismiyse "Irak fahte harbi peşrev"dir (Sanal, 1964, s. 164),

Gazi Giray Han: Gazi Giray Han hem şair hem de müzisyen olarak bilinmektedir. şiirlerinde mahlası Gazayi'dir. Pek çok enstrüman çaldığı kaynaklarda yer almıştır. Bestelemiş olduğu müzik eserleri bugüne dek erişmiştir. 4. Sultan Murat'ın huzurundaki

“alayda” bazı semailer zurnazen mehter esnafı tarafından çalınmıştır (Sanal, 1964, s. 164).

4.2. BESTEKAR MEHTERLER VE TÜRK MÜZİĞİNE KATKILARI

“Alla Turca” İtalyancadan gelen bir kelime olmakla birlikte "Türk üslubuna göre/Türk üslubunda" anlamına gelmektedir. Kullanılan bu tabir, “Batı Müzik kültüründe”, Osmanlı Askeri Müziği (Mehter/Yeniçeri Müziği) içeriklerinden alınmış olan bazı tarzların tekrar işlenmek suretiyle ortaya çıkarmış olduğu yeni bir akım ya da üslubu ortaya koymaktadır (Kalyoncu 2005, s. 311). Alla Turca tarzı, “vurgulu, güçlü, cümlelerin sıklıkla tekrarlandığı, kendisine has farklı ritimleri olan, yüksek volümlü kös, çevgen, nakkare ve zil gibi çalgıları ile Türk ve Türklükle alakalı konuların kullanıldığı, tek sesli melodik bir yapısı olan, güçlü bir ifade şekline sahip” şeklinde tanımlanabilecektir.

Alla Turca üslubunu en iyi şekilde ifade eden ve popüler olan örnekler aşağıda yer almaktadır;

- W. A. Mozart (1756-1791), "Saraydan Kız Kaçırma" üç perdelik opera, K384 ve Piyano sonatı no. 11, K331 Bölüm 3 (Alla Turca)."

Üç perdeden oluşan bu eser 16. Yüzyıl ortalarında Selim Paşa'nın sarayında geçmektedir. Müzik üzerine yapılan araştırmalara göre, Mozart'ın bu operasının bestelediği dönem olan 1781 yılında “Türk Akımı”nın Avrupa'nın geneline ve bilhassa da Viyana'ya yayıldığı bilinmektedir. Bu durumun temel noktasının tarihi olaylarla ilgisi olduğu da göz ardı edilmemelidir. Mozart'ın Türk temalarını içeren bir diğer çalışması ise, iyi bilinen ve popüler olan “majör 11 numaralı K331-300i” isimli eser piyano sonatının “Alla Turca” olarak isimlendirilmiş olan üçüncü kısmını oluşturmaktadır. “2/4'lük vuruşta” ve hızlı temposu ile yorumlanmış olan bu kısım, mehter müziğini Mozart'ın yorumuyla dünyaya duyurmasını ifade etmektedir. Ayrıca Mozart'ın bu dönemdeki diğer Viyanalı bestekarlar gibi, şehri iki defa kuşatmış olan Osmanlı'nın bilhassa mehter müziğinden çok etkilenmiş olduğu da yapmış olduğu bestelerle adeta kanıtlanmış niteliktedir. Mehter müziğinin dünyaya duyurulması ve hem Türk müziği hem de yabancı müziği etkilemesi de ortaya çıktığı dönem için

dikkate değer görülmektedir (Okan, <http://www.turkishmusicportal.org/article.php?id=41&lang2=tr>).

Mozart tarafından bestelenmiş olan bir diğer eserse 1780 senesinde Avusturya'nın Salzburg şehrinde bestelenmiş olan "Zaide" isimli operadır. Çalışmanın konusunu Osmanlı padişahı Kanuni Sultan Süleyman'ın haremünde bir tutsak olarak tutulan "Zaide" ile taş ocaklarında çalışan köle Gomatz arasında aşk oluşturmaktadır.

- Ludwig van Beethoven (1770-1827), op. 113, "Atina Harabeleri"nden "Türk Marşı"

Mozart'tan sonra "1770-1827" seneleri arasında yaşamış olan Ludwig van Beethoven 1811 senesinde "op.113 eser sayılı "Atina Harabeleri" isimli eserinin içinde bulunan bir "Türk Marşı" bestelemiştir. Ayrıca yine Ludwig van Beethoven tarafından 1822 senesinde dört el piyano için yayımlanmış olan "Marcia Alla Turca" çalışması da en az Mozart'ın eserleri kadar duyulmuş ve sevilmiş olan bir başka eserdir.

Mehter takımından etkilenerek besteler yapan bestekarlar arasında Mozart'ın eserlerindeki ezgiler kadar net olmasa da 19. yüzyılda yaşamış olan Johannes Brahms ve Mudest Mussorgsky yer almaktadır. 1839-1881 seneleri arasında yaşamını sürdürmüş olan Modest Mussorgsky, "Kars'ın İşgali" isimli Marş tarzı bestesinde, bilhassa üflemeli çalgılarla yapılmış olan ve mehter müziğini andıran küçük bir kısım bulunmaktadır. Sözleri yazılırken Türk ordularından ve mehter müziğinden esinlenilmiş olan kısım, Johannes Brahms tarafından bestelenmiş olan op.64, Koro ve Piyano için Dörtlüsü'nden "Fragen" (Sorular) olarak bilinmektedir (Okan, <http://www.turkishmusicportal.org/article.php?id=41&lang2=tr>).

Dünya müziğinin herkes tarafından bilinen ünlü bestekarlarının mehter takımı müziklerinden etkilenerek, besteler yapmış olması mehterin dünya üzerinde ne kadar büyük etkilerinin olduğunun adeta göstergesi niteliğindedir. Diğer yandan mehter bestekarlarının bugünün Türk müziğine olan etkileri üzerine çalışmalar yapan Cem Behar'ın görüşüne göre özellikle 17. yüzyıl döneminde yapılmış olan bestelerin etkilerini ortaya koymuştur. Daha eski zamanlardan bugüne ulaşabilmiş, hem Osmanlı döneminin 16. yüzyıldan öncesine ait olan hem de Osmanlı'dan önceki dönemlere ait bu aidiyeti direkt olarak belgelendiren bir repertuara ulaşmak maalesef mümkün olmamıştır (Behar, 2015, s. 13).

Genel olarak literatüre bakıldığında, mehter müziği alanında pek çok bestekarın yetişmiş olduğu ve günümüze pek çok eser bıraktıkları fark edilmektedir. Ayrıca mehter müziği ile ilgili dikkate değer bir kaynak olan “Hekimbaşı Abdülaziz Efendi”nin mecmuasından mehter müziğinin etkileri görülmektedir. Bir kaynaktan bundan şu şekilde bahsedilmektedir:

18. yüzyılda ülkemize gezgin olarak gelen Avrupalı gezginlerden Fransız hukukçu M.Guer bir kaynağında “Türklerin Mehter musikisinden çok hoşlandığını, toplu icrada bütün sazlar çalındığı zaman çok başarılı ortalama 200-300 sazdan tek ses çıktığını ifade eder. Bir başka gezgin Toderini ise Mehteri ‘gerçekten görkemli, saltanata özgü bir şey’ olarak tasvir eder.” Diğer yandan Mehter müziğinin dünya çapında etkisini ortaya koyacak bir diğer örnek de Alman şairi Schubart’ın mehter takımı ve bestekarlarına olan övgüleridir. (Aksoy, 2003, s. 88).

Osmanlı’da devletin genelinde müzik eğitimi veren kurumların arasında “mehterhane-hümayun” dikkate değer bir yere sahip olmakla birlikte diğer kurumlara öncülük etmektedir. Mehter Osmanlı devrinde genel anlamda askeri müziğin icrasından sorumlu olan bir kurumdur. Ayrıca başta İstanbul olmak üzere il ve eyalet merkezleri ile kalelerde de farklı mehteran grupları bulunmaktadır.

Savaşta ve barışta çeşitli görevler üstlenen mehterhaneler mûsikişinasların yetiştiği önemli birer merkez durumundaydı. Mûsikişinasların bu kurum için bestelediği eserler dönemin müzik repertuvarına büyük katkı sağlamıştır. II. Mahmud devrinde mehterhânenin kaldırılmasından sonra bu kurumun işlevini Muzika-i Hümayun olarak devam ettirmiştir (Özcan, 2007, s. 580).

Eski dönemde yalnızca kös ve davullardan oluşmuş olan askeri müzik, Osmanlı Devleti bünyesinde kurumsal hale gelmiştir. Tarih olarak Orta Asya Türk boylarına dek uzanan Mehter, Osman Gazi döneminde teşkilatlanmaya başlamıştır. İlk zamanlar savaş tekniği olarak kullanılmış olan mehter müziğinin asıl gayesi, “çok uzaklardan duyulan ve gittikçe yaklaşan gök gürültüsüne benzeyen sesi ile düşman askerlerinin morallerini bozarak, savaşıacak güç bırakmamak, korkutarak teslim olmalarını sağlayarak çok sayıda insanın ölmesini önlemektir.” (Özden, 2015, s. 45).

“Başbakanlık Osmanlı Arşivinin 9623 numaralı Topkapı Sarayı Müze Arşivi defterinde; Fatih Sultan Mehmet devrinde mehter takımı listesinde öğrencilerin bulunduğu bölüm 52 kişiden oluşmaktadır (Toker ve Özden, 2013, s. 110). Mehter takımı içerisindeki öğrencilerin pek çoğu devşirmeler arasından seçilmiş olup, eğitimlerinde ilk olarak usul öğretilerek başlanmıştır. Bu usullerin başlıca olanları; “çenber, ceng-i harbi, semai, hafif, sakil, sofyan, devr-i hindi”dir (Üngör, 1966, s. 11). Bununla birlikte, Mehter

Takımı bünyesinde kullanılmış olan başlıca müzik türleri şu şekildedir; “peşrev, saz semaisi, türkü, murabba, raksiye, kalenderi” vb. (Sanal, 1964, s. 28). Usul eğitimi alan öğrenciler sonrasında, yeteneklerine göre, farklı çalgı bölüklerine yerleştirilmişlerdir. Bu bölükler şu şekilde bilinmektedir; “Zurna, boru, nakkare, zil, davul, kös bölüğü” (Özcan, 2003, s. 545). Bu bağlamda mehter takımı içerisinde müzik eğitiminin hiyerarşik bir yapıya sahip olduğu ortaya çıkmaktadır. Mehter takımının genel olarak müzik eğitiminin başında “mehteran başı” bulunmakta olup, öğrencilerin yetiştirilmesinden marşların seçilmesine dek pek çok konuda karar merci olarak bilinmektedir. Bugünün orkestra şefi gibi o dönemde çalışmıştır. Diğer yandan takım içerisindeki her bölüğün eğitiminden sorumlu olan “neferler” de aynı zamanda mehterbaşına bağlı olarak çalışmışlardır (Toker ve Özden, 2013, s. 111).

Literatürde aynı zamanda mehter müzisyenlerinin eğitilmesi için dışarıdan da pek çok bestekar ve müzisyenin getirilmiş olduğu şu cümlelerden anlaşılmaktadır; “Sultan IV. Mehmed döneminde nefir muallimi ve hanende Recep Çelebi’nin mehterhanede nefir(boru) dersi verdiğiyle ilgili belgeler vardır” (Sanal, 1964, s. 28).

Buraya kadar genel olarak bahsedilen literatür bilgilerinden anlaşılaacağı üzere, Mehter musikisi, bilhassa askeri alanda uzun yıllar boyunca ilk olarak savaşların kazanılması ve düşmanın korkutulmasında en dikkate değer politika olmuştur. Aynı zamanda önemli gün ve törenlerde de Mehteran görkemli tarzıyla Osmanlı Devleti’nin gururu olarak sanatını icra etmiştir. Bu sebeplerle, Mehter Takımı’nın müzik eğitimi Osmanlı için her dönemde çok önemli olmuş ve bu yüzden ihtiyaç olduğunda dışarıdan da uzman hocalar saraya davet edilmiştir. Mehteranın ilk kuruluşundan bugüne bestelerinin sürekli zenginleşerek günümüz Türk müziğinde etkisi olmasının hem mehter takımının eğitim düzenine hem de hocalara verilen öneme bağlandığı bilinmektedir.

Mehter takımı üyeleri olan “Süvari borazancısı Vaybelim Ahmet Ağa ve Trampetçi Ahmet Usta; III. Sultan Selim döneminde örgütlenmeye çalışılan Nizam-ı Cedid ordusunun öncüleri olarak Batı sazları olan borazan ve trampet çalmayı da öğrenmişlerdir.” Bu örnekten de anlaşılaacağı üzere mehter müziği seçilmiş özel kişilerin ellerinde çıkmıştır. Mehter müzisyenleri yalnızca kendi dönemlerinde de kendilerinden sonraki dönemlerde de etkili olmuşlardır.

Sultan Mahmut devrinde Mehter takımının yerine bando kurulduğu esnada yine mehtarandan gelen Süvari borazancısı Vaybelim Ahmet Ağa ve Trampetçi Ahmet Usta ön ayak olmuştur. Türk bandosunun hem ilk çalgıcıları hem de ilk öğretmenleri olmuşlardır. “Enderun Ağası Nokta Mehmet Efendi'nin” başkanlığında başlamış olan ve “ilk konservatuar” olarak da kabul edilen bu girişiminde temelinde yine aslında Mehter takımı bestekar müzisyenleri bulunmaktadır.

Bugüne dek erişen mehter havaları Türk müziği ses sistemiyle bestelenmişlerdir. Bu ses sistemi 24 sestten oluşmakta olup “Dr. Suphi Ezgi, Hüseyin Sadettin Arel, Ord. Prof. Salih Murat Uzdilek çalışmalarında” bunları ifade etmişlerdir. Anadolu Selçuklu devrinde bu yana kullanılmış olan ses sistemi mehter takımı bünyesinde de kullanılmıştır.

Mehter müziği “Saz eserleri ve söz eserleri” olmak üzere iki farklı biçimden oluşmaktadır. Bugüne dek uzanan mehter müziği “Saz eserleri peşrev, semai ve ceng-i harbi” biçimlerindedir. Saz eserleri çoğunlukla “üç haneli, kimi zaman dört ve nadir olarak da iki ya da beş haneli” olarak bestelenmişlerdir. Çoğunlukla her hanenin sonunda “mülazime” olarak isimlendirilmiş kısım bulunmakta olup son hanenin sonunda mülazimenin yeniden çalınmasıyla parçanın sonuna ulaşılmaktadır. Bazı kısımlarda bir haneden sonra, o haneye eklenmiş olan “zeyl” ismi verilen kısımlar yer almaktadır. “Zeyl” eklenen hanenin uzunluğu artırmaktadır. Bu peşrevlerdeyse “serbend” olarak isimlendirilmiş olan bölüm, bu bölümün sonrasında “serhane” yani birinci hanenin çalınacağını göstermektedir. “Serbend” kimi zaman haneden sonra gelmekte bu suretle “zeyl” gibi hanenin devamından başka bir şey olmamaktadır. Diğer yandan “serbend” bölümü, “mülazimeden” sonra gelirse o durumda başlı başına bir hanenin yerini tutmaktadır. “Saz eserlerinin” bir kısmında “mülazime” bölümünün yerine “serhane” geçmektedir. Bu durumda her hanenin sonrasında “serhaneye” dönülmektedir. Haneleri birbirine bağlayan kısa süreli ezgiler olan (Sanal, 1964, s. 28) “teslim” ve “terkib-i intikal” denilen bağlayıcı ezgiler de müzik mimarisine katılmış unsurlardandır. Saz eserlerinden saz semaileri daha sade şekillerle bestelenmişlerdir. Karışık biçimlere daha ziyade peşrevlerde rastlanmaktadır. Saz eserleri mürekkep oldukları hane sayısına göre şu bölümlerde incelenmiştir; “2 haneli saz eseri: Ceng-i harbi, 3 haneli saz eserleri, 4 haneli saz eserleri, 5 haneli saz eserleri” bulunmaktadır (Sanal, 1964, s. 29).

Ayrıca mehter müziğinde kendine has makamlar bulunmaktadır. Makamlar arasında “rast makamı” tüm makamların temeli olarak kabul edilmektedir. Rast makamı mehter müziği içerisinde askeri müzik parçalarında da kullanılmak suretiyle yeni bir vasıf kazanmıştır. Diğer yandan “ırak makamı” da mehter müziğinde “Elçi peşrevi” “Hünkâr peşrevi” olmak üzere iki farklı askeri hava bestelenmiştir. “Saba makamı” hicran ve hüsrânı ifade eden bir makamdan da “At peşrevi” ve bir “Sancak peşrevi” bestelenmiştir (Sanal, 1964, s. 36).

Mehter müziğin kullanılmış olan makamlar ve bu makamlarda bestelenmiş eserler aşağıda sıralanmıştır;

1. Acem: Zurnazenbaşı İbrahim Ağa'nın semaisidir. Zurnazen Edirneli Dağı Ahmet Çelebi'nin “fahte ve sakil” usullerindeki peşrevleri “Sancak” peşrevi”.
2. Bayati: Zurnazenbaşı İbrahim Ağa'nın çenber ve berefşan usullerindeki peşrevleri, Zurnazen Edirneli Dağı Ahmet Çelebi'nin semaisi ve düyek “Demkeş” peşrevi, Hızır Ağa'nın “Sa'at peşrevi” Nefiri Behram'ın “fahte ve sakil usullerindeki peşrevleri.
3. Buselik: Zurnazenbaşı İbrahim Ağa'nın semaisi.
4. Çargah: Zurnazenbaşı İbrahim Ağa'nın semaisi ve berefşan peşrevi.
5. Evc: Zurnazenbaşı İbrahim Ağa'nın küçük-hafif peşrevi ve semaisi.
6. Gülizar: Bestekarı bilinmeyen bir peşrev.
7. Hüseyini: “Alay düzen peşrevi”, “Şüküfe-zar peşrevi”, “Şüküfe-zar naziresi” peşrevi, “Hasan Can'ın düyek peşrevi”, “Müstakim Ağa'nın halilevi değişmeli peşrevi”, “Şah Murad'ın değişmeli peşrevi”, “Nefiri Behram'ın fahte (Sanal, 1964, s. 37) peşrevi”, “Zurnazen İbrahim Ağa'nın semaisi”, “Zurnazen Edirneli Dağı Ahmed Çelebi'nin düyek Rakkas peşrevi”.
8. Irak: “Elçi peşrevi”, “Hammali'nin lahte harbi peşrevi”, “Hünkar peşrevi”, “Zurnazenbaşı İbrahim Ağa'nın iki semaisi”.
9. Kürdi: “Zurnazen Edirneli Dağı Ahmed Çelebi'nin devrikebir peşrevi.”
10. Mahur: “Zurnazen İbrahim Ağa'nın semaisi”, “Acemiler'in düyek peşrevi”, “düyek “Büyük tabakat” peşrevi”, “hafif “küçük tabakat” peşrevi.
11. Muhayyer: “Emir-i Hac'ın düyek peşrevi”, “Zurnazenbaşı İbrahim Ağa'nın çenber peşrevi”, “Zurnazen Edirneli Dağı Ahmed Çelebi'nin semaisi”.
12. Neva: “Ceng-i harbi”, “Emir-i Hac'ın hafif peşrevi”, “Nefir-i Behram'ın devrikebir peşrevi”, yanlış olarak “Yeniçeri marşı denilen semai”, “Kadırga peşrevi”.
13. Nihavend: “Zurnazenbaşı İbrahim Ağa'nın Zarbeyn peşrevi”, “Kazaklar'ın düyek Serv-i Nihavend peşrevi.
14. Nikriz: “Zurnazenbaşı İbrahim Ağa'nın semaisi”.
15. Pencgah: “Bestekarı bilinmeyen değişmesi ceng-i harbili bir semai ve Zurnazenbaşı İbrahim Ağa'nın semaisi”.
16. Rast: “Gazi Giray Han'ın semaisi”, “Zurnazenbaşı İbrahim Ağa'nın semaisi”, “düyek Nefir-i dem peşrevi, Nazire-i nefir-i dem peşrevi, düyek (Sanal, 1964:38) harbi “Şedd-i asr” peşrevi, “düyek harbi Benefşe-zar peşrevi, düyek Tabakat-ı benefşe-zar peşrevi, Menekşe-zar peşrevi”.

17. Rahatülervah: Mehter-başının semaisi.
18. Rehavi: Zurnazenbaşı İbrahim Ağa'nın semaisi.
19. Saba: "Düyel At nakılı peşrevi", "düyek Sancak peşrevi", "Zurnazen Edirneli Dağı Ahmed Çelebi'nin çenber", "hafif ve berefşan peşrevleri, semaisi".
20. Segah: "Düyek sancak peşrevi, Hızır Ağa'nın sakil karabatak peşrevi, Zurnazenbaşı İbrahim Ağa'nın semaisi".
21. Sünbüle: "Zurnazenbaşı İbrahim Ağa'nın çenber peşrevi ve semaisi."
22. Tahir: "Bestekarı bilinmeyen sözlü bir sema'i-i harbi, (Şallah gördüm seni gönül kan olasin)".
23. Uşşak: "Zurnazenbaşı İbrahim Ağa'nın çenber ve berefşan peşrevleri ile semaisi".
24. Uzzal: "Zurnazenbaşı İbrahim Ağa'nın zarbıfetih peşrevi, Zurnazen Edirneli Dağı Ahmed Çelebi'nin İshak sakili peşrevi".
25. Zırgüleli Hicaz: "Hızır Ağa'nın sakil karabatak peşrevi" (Sanal, 1964, s. 39).

Mehter takımı müziğinin kendisine ait usul ve şekilleri olduğunda bahsetmek de konu kapsamında önemli görülmektedir. Bu usul ve şekiller şu şekilde sıralanmaktadır:

1. Ahlati ve Yarım Ahlati: Bu usullerin şekilleri bilinmemektedir. Fakat adlarından Ahlat şehrinde özel olarak kullanılan usuller olduğu düşünülmektedir.
2. Berefşan ve Berevşan: "Berefşan usulü berevşan ismiyle de anılmaktadır." Berevşan şekli özel olarak Kantemiroğlu edvarında görülmektedir. II. Sultan Murad döneminde bu şeklin ismi "Varaşan" olarak bilinmektedir. Mehter müziklerinde kullanılan şekli 16 zamanlı en eski biçimidir (Sanal, 1964, s. 46).
3. Ceng-i Harbi: Bu usul ismini savaşta zillerin vuruşundan almaktadır. Tarihi kaynaklara göre üç farklı şekilde Ceng-i Harbi bulunmaktadır. İlki Ali Ufki tarafından ortaya çıkarılmış olan "neva ceng-i harbi" eserinin bestelendiği usuldür.
 - a) Neva Ceng-i Harbi Eserinin Bestelendiği Usul: Bestenin en küçük motif parçasının 4 zamanlı ve müzik cümlelerinin çoğunlukla 16 zamanlı olması bu şekil ceng-i harbi usulünün 4, 8 ya da 16 zamanlı olduğunu ortaya çıkarmaktadır (Sanal, 1964:46).
 - b) Zamanlı Ceng-i Harbi: Ali Ufki tarafından yazılmış olan "Mecmua-i söz ü söz" adlı eserde bu usulün fetih haberini vermek için çalışıldığı ortaya çıkan "Evfer-i feth" adlı bestede kullanıldığını ortaya koymuştur (Sanal, 1964, s. 47).
 - c) Semai-i harbi usulünün ceng-i harbi yerine kullanılması ve ceng-i harbi ismini alması: Gerçek ceng-i harbi usulünün unutulmasıyla yerine semai-i harbi usulü geçmiş olup bu usule ceng-i harbi denildiğini söyleyen kaynaklar bulunmaktadır. Bu nedenle böyle bir usul ortaya çıkmıştır.
4. Çenber: Bu usul "Abdülaziz Efendi'nin mecmuasında yer alan "Usulat-ı mehteran-ı alem" kısmında geçmekte olup mehter müziklerinde kullanılmış olduğu ifade edilmiştir. Çenber usulünün 12 zamanlı şeklinin mehter müziklerinde kullanıldığı da yine tarihi kaynaklarda yer almaktadır. Bu usul "Zurnazenbaşı İbrahim Ağa'nın uşşak ve sünbüle peşrevlerinde ve Şah Murad Değişmesi'nin mülazimesinde ve Zurnazen Ahmed Çelebi'nin saba peşrevinde" kullanılmıştır (Sanal, 1964, s. 50).
5. Def Usulü: 1672 senesinde ait bir fotoğrafta mehter takımıyla beraber def çalan mehter takımı üyeleri yer almaktadır.
6. Değişme: Bu usul "tabl ü alem mehterleri" usulleri arasında sayılmıştır. Bu usulle bestelenmiş Müstakim Ağa'nın bir peşrevi bulunmaktadır. Bu çalışmada sekiz defa usul geçişi yapılmış olduğundan dolayı buna değişmeli denmiş olup bu bir örnek teşkil ettiğinden bu tarz durumlar ortaya çıktığında hep değişmeli terimi kullanılarak bu

şekilde kalmıştır. Değişmeli müzik terimi mehter takımından Türk müziğine kalma bir terim olarak kullanılmaktadır (Sanal, 1964, s. 51).

7. Devr-i Hindi: Bu usule “Hekimbaşı Abdülaziz Efendi’nin mecmuasında” rastlanmıştır (Sanal, 1964, s. 51).
8. Devr-i Kebir: Bu usul mehter takımı müziğinde 14 ve 28 zamanlı olarak kullanılmıştır.
9. Düm-sakil: Bu usulün yalnızca adı bilinmekle birlikte bu ismin de Nim-sakil usulüne mehter takımı bünyesinde verilen bir şekil olduğu düşünülmektedir (Sanal, 1964, s. 52).
10. Düm devir: Bu usulün yalnızca adı bilinmekle birlikte bu ismin de Nim-devir usulüne mehter takımı bünyesinde verilen bir şekil olduğu düşünülmektedir.
11. Düyek: Mehter takımı bestelerinde en fazla kullanılan usul olarak bilinmektedir. Bu usulle bestelenmiş eserlerin ortak özelliği mükemmel yürüyüş havaları olmalarıyla ilgilidir. Bu usul mehter takımı bünyesinde 8 ve 16 zamanlı olarak kullanılmıştır. Sonraki yıllarda 32 zamanlı düyek de mehter takımı içerisinde yer almıştır. “Mozart’ın Türk Marşı’nın bas partisinin düzum bakımından tahlili mehterhanenin köslerle beraber çaldığı zaman köslerin vuruşlarıyla davul ve nakkarelerin düyek vuruşları karışımının ilgi çeken sonucunu ortaya koymaktadır. Türk Marşı, bilindiği üzere mehter takımı üslubunun bir taklidi şeklinde bestelenmiş olan bir eserdir (Sanal, 1964, s. 54).” Mehter takımı içerisinde düyek usulüyle bestelenmiş olan eserler şu şekildedir; “Segah ve saba makamlarında bestelenmiş iki sancak peşrevi, Şükufe-zar ve Şükufe-zar naziresi peşrevleri, Elçi peşrevi, At nakılı peşrevi, Tabakat-ı beneşfezar ya da Büyük tabakat isimli peşrev, Acemiler’in mahur peşrevi, Kazakların nihavend peşrevi, Şah Murad değişmesinin serhanesi, Hasan Can’ın Hüseyini peşrevi, Hızır Ağa’nın bayat-i Sa’at peşrevi, Hünkar peşrevi, Emir-i Hac’ın muhayyer peşrevi, Zurnazen Edirneli Ahmed Çelebi’nin Rakkas peşrevi, Nefir-i dem ve Nefir-i dem naziresi peşrevleri, Benefşeazar ve Şedd-i asr peşrevleri (Sanal, 1964, s. 56).”
12. Fahte ve Fahte-i Kebir: Esas usul fahte usulüdür. Fahte-i kebir bu usulden gelmiştir. Fahte usulüne “lenk fahte” veya “aksak fahte” denilmektedir. Bu usul 10 zamanlıdır. Bu iki usulde mehter takımı usullerindendir. Bu usul “Nefiri Behram’ın bayati ve hüseyini peşrevlerinde, Şah Murad değişmesinin ikinci hanesinde, Hammali’nin Irak harbi peşrevinde kullanılmıştır (Sanal, 1964, s. 57).”
13. Fer veya Fer-i muhammes: Bu usul 16 zamana sahiptir. Bu usulle acem makamında “Sancak peşrevi” bestelenmiştir.
14. Hafif (Büyük-Hafif) ve Küçük-Hafif (Nim-Hafif): Hafif usulü 16 ve 32 zamanlıdır. 32 zamanlısına hafif ya da büyük-hafif, 16 zamanlısına küçük-hafif ya da nim-hafif denmektedir. Hafif usulü ile “Edirneli Ahmed Çelebi’nin saba peşrevi, küçük hafif usulüyle Emir-i Hac’ın neva, Zurnazenbaşı İbrahim Paşa’nın evc peşrevleri, mahur küçük tabakat ve neva peşrevleri bestelenmiştir (Sanal, 1964, s. 58).
15. Peşrev: Peşrev Türk müziğinin maruf saz eseri biçimine denmektedir. Mehter takımının bu usulü kullanıp kullanmadığı net olmamakla birlikte düyek şekliyle kullandığı bilinmektedir.
16. Revani: Bu usul mehter takımı tarafından kullanılmış olmakla birlikte bu usulün “devr-i revan ve şarkı devr-i revani” usulleriyle de ilişkisi bulunmaktadır.
17. Saf: Bu usul mehter takımına mahsus bir usuldür. Davullar ve kösler bu usulü çalmıştır. “Saf çalındığını duyan asker savaş nizamına geçmiştir.” Savaşlarda 15. Yüzyıldan 18. Yüzyıla kadar bu usul savaşlarda kullanılmıştır.
18. Sakil: Bu usul 48 zamanlıdır. “Nefiri Behram’ın bayati peşrevi, Hızır Ağa’nın segah karabatak ve zirgüleli hicaz karabatak peşrevleri bu usulle bestelenmiştir.”
19. Semai: Bu usul 6 zamanlıdır. Bu usulle pek çok saz semaisi bestelenmiştir. “Zurnazennbaşı İbrahim Ağa’nın buselik, rast, sünbüle, segah, pençgâh, rehavi, irak,

mahur semailer, Zurnazen Edirneli Dağı Ahmed Çelebi'nin bayati semaisi ve pençgah semai", bu usulle bestelenmiştir (Sanal, 1964, s. 60).

20. Semai-i Harbi: Savaşta çalınmış olan bir semai usulüdür. 12 zamanlıdır. Bu usulle, "pençgâh semainin ikinci hanesi, semai-i harbi isimli sözlü parça, Zurnazen İbrahim'in rehavi semaisinde serhane ve mülazime, Şah Murad Değişmesi'nde dördüncü hane" bestelenmiştir (Sanal, 1964, s. 60).
21. Semai-i Raks: 10 zamanlı bir usuldür. Aksak semai'nin 17. Yüzyıl sonunda ismi bu şekilde kullanılmıştır. Bu usulle "Gazi Giray Han'ın rast saz semaisi ve şüphesiz kesin bilinmeyen pek çok saz semaisi" bestelenmiştir.
22. Söfiyan: Hekimbaşı Abdülazizi Efendi'nin mecmuasına göre bestelenmiş üç söfiyan bulunmaktadır.
23. Zarbeyn: Bu usul iki büyük usulün yan yana gelerek ortaya koyduğu vuruş şeklini ifade etmektedir. Birkaç zarbeyn biçimi olduğu bilindiği için ve mehterhane tarafından bu usulle bestelenmiş hiçbir eser günümüze ulaşmadığı için mehter takımının hangi zarbeyn usulünü kullandığı bilinmemektedir (Sanal, 1964, s. 61).
24. Zarb-ı Fetih: Bu usul 88 zamanlıdır. "Zurnazenbaşı İbrahim Ağa ve Zurnazen Edirneli Dağı Ahmed Çelebi bu usulü bestelerinde kullanmışlarsa da notaları bugüne ulaşmadığından birkaç çeşit olan zarb-ı fetih usulünün hangilerinin mehter takımı tarafından kullanıldığı tam olarak bilinmemektedir" (Sanal, 1964, s. 62).

Bunların ardından hem Batı müziğinin hem de mehterin çalgılarının birleştirildiği Mızıkayı Hümayunun kuruluşunun da bugünün müziğine olan etkisi yadsınamaz. 1826 senesinde "Yeniçeri Ocağı" kaldırılmış olup bu Ocağın bir parçası şeklinde düşünülmüş olan Mehterhane'nin kaldırılmasıyla yerine Mızıkayı Hümayun kurulmuştur. Bu aşamada müzik kurumları yeniden düzenlenmiş olup bu da Mehter takımının yerine kurulmuş olan Batı örneği bir bando olarak bilinmektedir. Hatta o dönemde bu girişim mehter takımının aksine askeri girişiminde ötesine geçmiştir. Aslında buradaki gayet bando ile başlamak suretiyle "orkestralar, korolar kurmak, Batı müziği zevkini saray ve çevresine aşıladıktan sonra tüm Osmanlı Devleti'ne yaymaktır." Müzik çalışmalarının örgütlü bir şekilde yönetilmesi için İstanbul'a çağrılmış ve "Osmanlı İmparatorluğu Müziği Genel Eğitmeni" şeklinde görevlendirilmiş olan, "ünlü opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin kardeşi" Osmanlı müziğinde adeta reform gerçekleştirmişlerdir (Aksoy, 2003, s. 203).

Diğer yandan mehter takımı ele alındığında, geniş manada düşünülürse, mehter müziği kültürü zaman içerisinde Türk müziğinin ana malzemesine bir kaynak niteliği kazanmış olup, Türk Ulusal Müziğinin sahip olduğu kimliğin biçimlenmesinde dikkate değer bir katkı sağlamıştır. Ayrıca, mehter takımının Avrupa askeri bandolarına uyarlanan vurmaz sazları 19. Yüzyıl başlarında Mızıkayı Hümayunla yeniden şekil alarak Türk devletine geri dönmüştür. O dönemlerde batının etkisi askeri müzik takımlarına iyice işlemiş olup, 1820 yıllarında da, o dönemde "Tambour Major" şeklinde isimlendirilen

“bando zabitlerinin” yönetimi altında yeni bandolar kurulmuştur. Batı müziğinin de etkisi ile müzikte armoniye yer verilmeye başlamış olup, Türk müzisyenler için bir yenilik olan armoni uygulaması Avrupa müziğinin Türk askeri bandolarına girmesini kolay hale getirmiştir (Aksoy, 2003, s. 67-70).

Bütün bunların yanı sıra Mızıkayı Hümayun sonrasında Mehter Takımının tekrar hayata geçirilmesi çalışmaları da çalışma kapsamında dikkate değer görülmektedir. Mehter takımı Yeniçeri Ocağı ile birlikte kapatıldıktan sonra uzun bir zaman ihmal edilmiş olup, bu ihmal 20. Yüzyılın ilk zamanlarında “çağdaş milliyetçi uyanış” tarafından harekete geçirilen romantik aydınların Mehter Takımını yeniden canlandırma girişimlerine dek devam etmiştir. Bu girişimi, heyecanlı bir yazar olarak bilinen “Celal Esat Arseven” başlatmıştır. Arseven ilk kez 1911 senesinde piyano ve kemanla Mehter Müziği konseri düzenlemiştir. Bu konser içerisinde sunulmuş olan müzik Mehter müziğiyle Batı müziğinin bir karması niteliğinde olmakla birlikte, Avrupa müziği severlerin de hoşlandığı “Alla Turca” müziği üslubuna sahiptir. Belli bir sürede sonra, dönemin Askeri Müze müdürü olan “Ahmed Muhtar Paşa” 1914 senesinde bu müzeye bağlı olacak şekilde “Mehterhane-i Hakanî’yi” tekrardan kurmuştur. Bu olaydan sonra, Mehter müziğine Türk yasama şeklinin geniş çerçevesi içerisinde askeri ve siyasi manada olan gerçek bir olgu değil, tarihi bir eser şeklinde bakılmaya başlamıştır. Bu olayla birlikte Mehter de Mehter müziği de müzelik olmuştur. Diğer yandan, Enver Paşa’nın ordu ile ilgili modern anlayışa göre yeni düzenlemeler yapma faaliyetleri kapsamında 1917 senesinde mehter ile ilişkili son kanuni düzenleme yapılmıştır. Mehterin yeni düzeni yeni askeri müzik takımının yapısı ve eğitimine yönelik tüm konuları kapsamış olan bir talimatnameyle belirlenmiştir. I. Dünya Savaşı sonrasında halifeliğin kaldırılmasının ardından, mehter faaliyet alanı da sekteye uğramış olup bu olayın 40 sene sonrasında 1952 senesinde Mehter takımı geçmiş dönemdeki kıyafetleri ile bir defa daha yeniden kurulup örgütlü hale gelmiştir. Geçmiş dönemdeki kıyafetlerine uygun şekilde giydirilmek suretiyle kuşatılıp, geleneksel sazları çalana bu küçük ve temsili mehter takımı “İstanbul’da ki Askeri Müze’ye” bağlanmıştır (Aksoy, 2003, s. 71-72).

Batı müziğinin öğrenilmesi ve yaygın hale gelmesiyle birlikte, Batılı enstrümanları çalan sanatçılarda yetişmiş, mehter müziği bu enstrümanlarla Türk devletinde çalınmış olup bu sayede Türk müziği ve kültürüne de dikkate değer katkılar sağlanmıştır.

İtalya’da gelen Donizetti’nin de desteğiyle Osmanlı Devleti bünyesinde kısa sürede batı müziği bilen sanatkarların sayısı artmıştır. Bu artışın ardından, Askeri Mızıkâ Okulu 1831 yılında "Geleneksel musikinin yüzyıllardır icra edildiği Musiki Meşkhanesi 'nin yanı sıra ve Kademe-i Şahane 'nin bir kolu olarak Musikiy-i Hümayun ismiyle” resmen açılmıştır. Bu okul, ordu bandolarına sanatkâr yetiştirmek içi açılmıştır. Sultan Mahmut devrinde başlamış olup Sultan Abdülmecid’in döneminde devam eden uğraşlar sonucunda askeri bando sayılarında dikkate değer bir artış sağlanmıştır. Bilhassa Sultan Abdülaziz devrinde, askeri bandoların sayıları iyiden iyiye artış göstermiştir. “Askeri mızıkâ (bando)”, kısa sürede ordu törenleri için olmazsa olmaz hale gelmiştir. Günümüzde hala “İstanbul Teknik Üniversitesi Taşkışla binasında” çalışmalarına devam eden “Mızıkay-ı Hümayun’da” sonraki dönemlerde paşalığa kadar yükselmiş olan “Yesarizade Necip, Osman, İbrahim gibi” bugünün müziğini de etkilemiş olan bestekarlar yetişmiştir. Ayrıca ilk bando bestekarları arasında “Albay Halil Efendi, Yarbay Atıf Efendi, Halil Edip, Kemal Galip Şemsi” bulunmaktadır (Tuğlacı, 1986).

“Ahmet Refik Ahmet Sevengil”; “Mızıkay-ı Hümayun’un” gelişimine yönelik “Mahmut R. Gazimihal’in Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri” eserine atıfta bulunarak “Türk Tiyatrosu Tarihi II. Cildinde” şunları söylemiştir;

Donizetti'nin ölümünden sonra Pisani (Bizani ?) ismindeki İtalyan sanatkar, bir müddet saray orkestrası şefliği yapmış, ondan sonra Guatelli, senelerce bu vazifeyi ifâ etmiştir. Guatelli, Beyoğlu’nda temsiller vermek üzere gelen bir opera heyetinde orkestra şefi idi; saraya alındıktan sonra Abdülaziz’in ve Abdülhamid’in saltanatları sırasında orkestra şefi olarak çalışmış, Paşalığa kadar yükselmiş, Osmanlı sarayında ihtiyarlamıştır. İkinci Abdülhamid’in çocukluğu sırasında sarayda bulunan ve ona piyano dersi vermiş olan Dussep Paşa, Abdülhamid tarafından Guatelli 'nin yerine orkestra şefi yapılmıştır; ondan sonra da bu vazife Aranda Paşa (D'Aranda) adında bir İspanyol’a geçmiştir. İkinci Abdülhamid’in son senelerine doğru saray orkestrasını Türk şeflerinin idare ettiklerini görüyoruz. Bu durum 1908 meşrutiyetinden sonra da devam etmiştir. Önce Safvet (Atabini) sonra Zâti (Arca) ve Zeki (Üngör) Beyler saray orkestrasının Türk şefleri olarak musiki tarihimizde ehemmiyetli yer almışlardır(Sevengil, 1959).

Burada bahsi geçen saray orkestrası “Mızıkay-ı Hümayun” olarak bilinmektedir. Diğer yandan “Mehterhaneden Bando'ya” adlı eserinde “Pars Tuğlacı,” “Donizetti” öldükten sonra (1856), yerine atanan “Necip Paşa’nın” bu görevi beş sene sürdürdüğünü, 1861 senesinde Sultan Abdülaziz’in paşanın görevini sonlandırarak yerine Guatelli Paşa’yı atamış olduğundan bahsetmektedir. Pek çok kaynakta da bu bilgi doğrulanmaktadır. Sonrasında II. Abdülhamid devrinde 1876 senesinde Necip Paşa görevine yeniden atanmıştır. Cumhuriyet ilan edildikten sonra ismi değiştirilerek “Riyaseti cumhur Muzika Heyeti" olarak 1984 senesinde Ankara’ya taşınmıştır. Ankara’da "Riyaseti

cumhur Muzika Heyeti ve incesaz Heyeti" isimleri altında "Batı ve Türk Musikisi bölümleri" olarak iki farklı şekilde faaliyetine devam etmiştir. Bugünkü "Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası", bu topluluğun devamı olarak varlığını sürdürmektedir (Tuğlacı, 1986). Görüldüğü üzere günümüz Türk müziği üzerinde Mehter Takımı sonrasında varlık gösteren Batı müziği karması olan Mızıkay-ı Hümayun'da oldukça etkili olmuştur.

Genel olarak bakıldığında Mehter Müziği bestekarlarının bugüne olan etkilerinin daha net anlaşılabilmesi için Osmanlı müziğinin geçirdiği süreçlere bakmak da oldukça önemlidir. Çünkü bu süreçler sonrasında bugün aslında müziğe olan karma etkiden bahsetmek çok daha doğru olacaktır. Osmanlı musikisi oldukça uzun bir süreçten geçmiş ve pek çok ismi bilinen ya da bilinmeyen bestekarlar yetiştirmiştir. Hem saray erkanının hem de günlük yaşamın önemli bir parçasını oluşturan Osmanlı musikisi, nesilden nesile aktarılırken değişimlerin de etkisinde kalmıştır. Bu değişimlere geçilip Batılı müziğin etkisi altına girilmeden önce hem mehter müziği hem de diğer müzik türlerinde "meşk sistemine" bağlı kalınmış olup, beste yapılırken nota yazıları tercih edilmemiştir. Mızıkayı Hümayun dönemine gelindiğindeyse Batılı müziğinde etkisiyle nota ön plana alındığı için, hem yeni marşlar bestelenmiş hem de geçmişten o ana dek aktarılmış olan mehter marşları yeniden nota sistemine geçirilerek bugüne aktarılmıştır (Umur, 1986).

Mızıkayı Hümayun döneminin önemli bestekarlarından biri olan Ahmed Ağa, mehter takımı marşlarından etkilenecek "Asker Marşı" isimli bir marş bestelemiş olup, bu marş 'bestecisi Türk olan ilk marş' şeklinde kabul edilmiştir. Nizam-ı Cedid ordusunda Batı müziğini iyice öğrenmiş olan, "Mızıkay-ı Hümayun'da" dersler veren bestekar Ahmed Ağa, bando eseri besteleyen ilk Türk olarak bilinmekle birlikte, "Asker Marşı" Mızıkay-ı Hümayun'da hiç söylenmemiştir. O dönemde bilhassa Donizetti Paşa tarafından bestelenerek dönem padişahlarına sunulan marşlara öncelik verilmiş olup günümüze kalan marşların pek çoğu da o dönemden kalmıştır. Örneğin

1829 senesinde yazılmış olan Mahmudiye, Cezayir ve Mecidiye Marşları" bunlar arasında yer almaktadır. Mızıkayı Hümayun içerisinde şeflik yapmış olan bütün müzisyenlerin marş besteleyerek padişahın huzurunda sunmaları ve bu marşların padişahların isimleri ile anılmaları ilerleyen senelerde adeta bir çeşit gelenek haline

gelmiştir. Genel olarak bestelenen marşların en fazla olduğu dönem “Guatelli Paşa’nın” şeflik yapmış olduğu zamana denk gelmektedir. İlk olarak 27 Şubat 1863 senesinde Sultanahmet Meydanında açılmış olan ilk “Osmanlı sanayi sergisi, “Sergi-i Umum-i Osmani” adına bestelemiş olduğu “Sergi Marşı” olmak kaydıyla pek çok durum için marşlar bestelenmiş olup, yazılmış olan marşlar “Sultan Aziz” ve “Sultan Hamid” dönemlerine adanmıştır. Guatelli tarafından en fazla gösterilen gayret, yanında yetişen bestekarları Batı müziği usulünde eserler ve marşlar bestelenmesine yönelik yardımcı olan ve özendirmektir. O dönemde yaşamış ve dönemin bestekarlarına tanık olmuş, “Leyla Hanım” kendisinin yazdığı anılarda dönemin müzik hayatını ve sarayda çalınmış olan besteleri anlatmaktadır (Saz, 1974).

Mızıkayı Hümayun döneminde yetişmiş olan müzisyenler gönderilmiş oldukları görev yerlerinde farklı farklı ordu bandoları oluşturmuşlardır. Bu şekilde Mızıkayı Hümayun’un ortaya çıkış hedefi de yerine getirilmiştir. Ordu bandoları haricinde kurulmuş olan ilk bando; “Tophane Muzıkası olarak bilinmekte olup 1891 senesinde “Tophane Sanat Okulu” öğrencileri yine bir yabancı bestekar olan “Italo Selvelli” yönetiminde çalışmışlardır. 1909 senesine dek hayatta kalmayı başarmış olan bu bando farklı zamanlarda “Pepini Gaáto, Oscar Detye ve Zâti Bey” komutasında yönetilmiştir. Bu dönemde pek çok bestekar yetişmiştir. Bu bestekarlar mehter musikisiyle Batı musikisini birleştirmek suretiyle yeni bir tarz oluşturmuşlardır. Fakat temelde mehter ezgilerini de kullandıkları için mehter bestekarlarından etkilenmişlerdir (Gazimihal, 1961).

Bütün bunların yanı sıra mehter dönemindeki bestekarlardan bahsederken Osmanlı’nın kuruluş döneminde icraatlarını göstermiş olan ve ilk fetihlerde ordunun yanında sefere katılmak suretiyle büyük destek vermiş dört zümreden “Abdal veya Baba lakaplarıyla anılan Abdalân-ı Rum” Anadolu’ya aslında Selçuklu hükümrânlığı döneminde gelmiş olan “Horasan Erenleridir”. “Abdal Mûsâ, Abdal Murad, Kumral Abdal, Geyikli Baba, Sarı Saltuk gibi nice Türkmen babası” bu erenler arasında bilinmektedir. Dünyanın tarihine bambaşka bir şekil veren İstanbul’un fethi döneminde “Gözcü Baba, Topçu Baba, Tuzcu Baba” gibi erenler de oldukça önemli görülmektedir. Çalışma kapsamında bunlardan bahsedilmesinin nedeni Mehterhane bestekarların bu erenlerden etkilenmiş olmasıdır. “Makamları, usulleri, beste biçimleri ve bestecileri ve hatta çalgıcıları ile” Mehter müziği günümüzde birbirinden ayrılmış olan müzik prensiplerine dayanıyor gibi

görünse bile, bugün halk ve klasik Türk müziğinin “Alplik” ruhuna işlemiştir. Davul, zurnasında vazgeçmeyip musikisini ve bestekarını eğitilmiş hale getirmek suretiyle, müziği bir sistem kapsamında öğretilabilir hale getiren, saz havaları, akıncı türküleri ile fasıllarını oluşturup, Şah kulu’ndan Yavuz Sultan Selim’in ünlü nedimi Hoca Sadettin Efendi’nin babası Hasan Can’a, Zurnazen Dağlı Ahmet Çelebi’den, Zurnazen İbrahim Ağa, Gazi Giray Han ve niceleri ile oldukça geniş bir bestekar kadrosuna sahiptir (Sanal, 1965:132,151). Mehter musikisi diğer isimleriyle “Türk Devlet Müziği” ya da “Hakanlık Müziği” Türk milleti içerisindeki bütün müzikleri etkisi altına almıştır. Hatta Kurtuluş Savaşı döneminde “Mehter Takımı çoktan kaldırılmış olsa bile” zeybeklerin kendi içlerinde oluşturmuş oldukları mehter ile savaşa katılmış oldukları bugün hala “Harbiye Askeri Müze” arşivinde yer almaktadır.

Ayrıca, ordunun vazgeçilmez unsurları arasında yer alan “Alp-ozanların” 15. Yüzyıldan sonrasındaki zamanlarda “mehter dervişleri” ya da “aşık” olmak suretiyle mehter ortaları ve çoğunlukla “sınır boylarında, kalelerde” bulunmuş oldukları bilinmektedir. Bunların hepsi “Çöğürücü” isimli sazı çalmış olduklarından “Çöğürücü” olarak anılmışlardır. “I. Ahmed’in” “Mora Sancak Beyliğine” getirmiş olduğu “ünlü denizci Murat Reis” ile birlikte tüm seferlere katılmış olan “Aşık Armutlu” örnek gösterebilecektir (Sanal,1974). Mehter dervişleri ya da aşıklar, Aşık fasıllarıyla nam salmışlardır. “Reis-i Aşıkân” isimli usta bir aşığın idare etmiş olduğu “fasıllar, saza düzen verecek başlar “Hz. Peygamber, mezhep ve tarikat büyükleri, imamlar ve pirler hayırla anılır ve övülür, aşıklar pek çok örnek ile edebi kudretlerini gösterdikten sonra da ustalarına dua etmek suretiyle” faslı sonlandırırlardı. Tam bir aşık faslı: Taksim, Peşrev, Divan, Semai (aruza dayalı), Kalenderî, Müstezad, Medhiye, Satranç, Koşma, Semâî (heceye dayalı), Mânî ve Destan olarak 12 temel şekilde ortaya çıkmaktadır (Albayrak, 1991, s. 548). Aşıkların repertuarına “Ali Ufkı’nın Mecmua-i Saz u Söz adlı eseri kaynaklık etmekte olup hem mehter hem de Türk müziğinde önemli bir yere sahiptir (Ali Ufkî Bey, 1650).

Diğer yandan I. Dünya Savaşı’nın başlamasının ardından “Türkçülüğün” etkisinin olduğu bir dönemde kapanmasının “seksen sekiz sene sonrasında” Mehterhane tekrardan faaliyete geçirilerek “Türklüğü” simgeleyen yeni eserler bestelenmiştir (Aksoy, 2003, s. 1234).

Günümüz Türkiye'sine bakıldığında, mehter takımının temelinde iki farklı yönde gelişim gösterdiği görülmektedir. İlk olarak, bazı resmî kurumlar içerisinde, 1953 senesinde ortaya çıkarılan “Askeri Müze Mehter Topluluğu” şeklinde, kendisine “tarihi” bir “temsil misyonu” tanımlamış olarak topluluklar olmuşlardır. İkinci olarak da, “sözde bir tarihsel misyon” tanımlaması şeklinde ortaya konulan fakat çoğunlukla gösteri amacı taşıyan ve ideolojik eğilimlerin simgesi olan topluluklar biçiminde yapılanmışlardır. Süreç ilerlemesinde zamanla ticari hale gelen dikkate değer bir eğilimin de etkisi olduğunun ifade edilmesi önemlidir. “Düğün-nişan organizasyonu yapan kimi kuruluşlar” bile mehter takımları oluşturmak suretiyle organize edilmiş olan etkinliklere bu takımların katılması sağlanmaktadır.

Türklerin Osmanlı Devleti sonrasında yeniden mehteri canlandırmak için oluşturmuş oldukları topluluk “İstanbul Harbiye'deki Askeri Müze'ye” bağlı olacak şekilde kurulmuş olan “Mehter Bölüğü” olarak bilinmektedir. İstanbul'un fethinin 500. Senesi nedeniyle oluşturulmuş olan bu mehter takımı, “giysilerinden repertuarına, çalgılarından hiyerarşik yapısına kadar her anlamda “hayal edilmiş” bir “askeri topluluk” şeklinde ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, bu mehter takımının kuruluşunun gayesi ve kuruluş şekli aslında problemlili bir çerçeve içerisinde yer almaktadır. Bundan sonra kurulmuş olan pek çok mehter takımı ilk olarak kurulmuş olan bu takımı örnek aldığı için, mehter takımları bakımından Cumhuriyet devrine özgü olan “gelenek icadı” sürecinin devam ettiği söylenebilecektir. Ortaya çıkan bu sürecin başka bir ürünü de “İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu Mehter Birimi” de hem üslup hem de repertuar açısından kendisini “tarihi mehter topluluğu” şeklinde görmekte olup bu “misyonu” temsil etmiştir. Bu kısımda bahsi geçen “misyon” kelimesi aslında hem köksüzlüğe hem de “hayal edilen bir geçmiş yorumuna” gönderme yapmaktadır. Bu mehter takımlarının köksüz olarak kabul edilmelerinin nedeni 1826 senesinin sonrasında mehterhane bakımından ortaya çıkmış olan ilerlemelerin tam anlamıyla aslında bir “yok oluşu” ifade etmesidir. Bu yüzden, “tarihsel kopuşun ortaya çıkmasının” ardından mehter takımı bahsinde ortaya atılabilecek herhangi bir uygulama ve yaklaşım aslında yalnızca “yakıştırmadan”, bir “yorumdan” ibaret kalmaktadır. Osmanlı Devleti'nin kültürü içerisinde “padişahın vezirlere, hanlara, beylere dek uzanan hiyerarşik yapı” yüzlerce olduğu iddia edilen mehter takımlarının somut anlamda günümüze ulaşmış olduğu çalgıların neredeyse hiç bulunmaması da oldukça önemlidir. Padişahların haşmetlerinin

simgesi olan bu “tarihsel ve kültürel müzik kurumu”, 1826 senesinden sonra gerçek tarihi bağlamı ile ayrılmış olup, yerine “Batılı bir bando” takımı kurulmuştur. Dolayısıyla, tarihi mehter takımının aslında tam anlamıyla “ne repertuarı ne çalgıları ne icra karakteristikleri ne giyim-kuşamları ne de geleneklerine” yönelik bugün güvenilir bilgilerin varlığından bahsedilebilmesi çok da mümkün görünmemektedir. O dönemde ortadan kaldırılmış olan mehter geleneğinin tekrardan canlandırılması isteğinin, aslında tamamen politikayla ilgili bir tutumu yansıtıyor oluşu da önemli olan bir diğer gerçek olarak kabul edilmektedir.

Bugün mehter takımının repertuarını şekillendiren 1911-1914 seneleri arasındaki ilerlemelerin neden olduğu “yeni bir repertuar oluşturulması süreci” ile o dönemdeki bestecilik ve tabi ki Musika-yı Humayun oldukça etkili olmuştur. Açık bir şekilde hem Batılı hale gelmenin hem de Batılı bir üsluba sahip olmanın geleneksel ezgi ve makamların kullanımlarına egemen olmaya başladığı bir dönem olarak kabul edilen bu dönemin yeni dönemde kurulan mehter takımlarının da bestelerini etkilediğini söylemek mümkündür. Bununla birlikte, Batılı ülkelerin bando takımlarının müziklerinde çok fazla kullanılan “majör tonlara” oldukça benzeyen “Mahur ve Rast gibi geleneksel makamların” çoğunlukla tercih edilmesi, “ezgi gelişiminde aralık atlamaları ve kromatizm gibi” gelenekten farklı olan yepyeni bir bestecilik anlayışına sahip olan marşların hakimiyeti, bu devrin müziğe bakış açısının temel özellikleri arasında yer almaktadır (Yekta, 1985).

Bugün mehter takımından bahsedildiğinde ilk akla genel besteler arasında “İsmail Hakkı Bey” tarafından bestelenmiş olan “Gafil ne bilir”, “Artar cihadla şanımız”, “Türk kavminin beş bin yıllık yuvası” gibi mehter marşları yer almakla birlikte aslında bahsi geçen yeni dönem mehter takımı besteciliğinin de izlerini yine bu eserler yansıtmaktadır. Bugünün mehter müziğinin en öne çıkan tarafıysa hem icra hem de repertuar açısından devamlı olarak bir değişim sürecini yansıtıyor oluşudur. Halihazırda var olan repertuara bilhassa “peşrevler, saz semaileri, türküler ve oyun havaları” bakımında devamlı şekilde yeni bestelerin eklendiği bilinmektedir. Ortaya çıkan bu tarz uygulamaların yanı sıra, mehter takımının repertuarının daha da geniş hale gelmesi sağlanırken, ayrıca sayı bakımında devamlı artış gösteren mehter topluluklarının aralarında da hem “içre kalitesi” hem de repertuar açısından pek çok farklılığın oluşumuna neden olmuştur. “İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu’nun” web

sayfasında, Mehter takımının repertuarıyla ilgili olarak şunlar yazmaktadır “Mehter, sanılanın aksine sadece marş çalmaz. Kendi yapısına uygun kâr, kârçe, beste, semai, fasıl şarkıları, serhat ve Rumeli türküleri, peşrev ve saz semaileri de mehterin repertuarı içinde yer alır.”

Zaten var olan mehterhane uygulama ve anlayışlarının anlaşılması açısından, “İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu Mehter Grubu ile MVD Akademik Ordu Topluluğu’nun” beraber vermiş oldukları konserlerinde icra etmiş oldukları repertuarın diğerleri için oldukça iyi bir örnek teşkil etmiş olduğuna yönelik düşünceler vardır. “20 Ekim 2008 tarihindeyse Rusya’da Türk Kültür Yılı etkinlikleri” bünyesinde icra edilmiş olan konser içerisinde Mehter takımı; “Suzinak Peşrev” (Tatyos Efendi), “Nihavend Longa” (Kevser Hanım), “Tavas Zeybeği” (Denizli Yöresi Ağır Zeybeği), “Ceyranım Gel Gel” (Azeri Halk Türküsü), “Hekimoğlu” (Ordu Yöresi Ağıtı) gibi “yerleşik mehter repertuarı” bakımından pek fazla alışık olunmayan eserleri söylemiştir. Açıkça bu uygulamanın da ortaya koymuş olduğu üzere bugünün “mehter musikisi” repertuar açısından kendisini hiçbir şekilde sınırlandırmamakta olup, Türk Müziğinin hem sanat hem de halk tarzlarına ait olan repertuarları arasından uygun olduğunu düşündüklerini, mehter takımı içerisinde kolaylıkla kullanmaktadırlar.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

İlk olarak Mehter takımı kendisini askeri alanda ifade etmiştir. Devamlı olarak büyümeye devam eden Osmanlı Devleti'nin askeri gücünün heybetinin de dikkate değer bir parçası olarak bilinen mehterhane sürekli seferlere çıkan ordu ve askerlerinde olmazsa olmazı haline gelmiştir. Mehterhanenin seferler için ne derece önemli olduğunu ilk olarak fark eden kişi tarihi kaynaklarda Süleyman Paşa olarak bilinmektedir. Orhan Bey döneminde “Çimpe Kalesinin” fethedildiği savaş esnasında Süleyman Paşa kendi çabasıyla küçük bir mehter takımı oluşturmak suretiyle düşman kuvvetlerine saldırı gerçekleştirmiştir. Bu dönemde Osmanlı Beyliği döneminde yalnızca bir mehter takımının bulunmuş olduğu görülmektedir. İkinci bir takım daha olmuş olsaydı “Süleyman Bey'in” kuvvetlerine mutlaka eşlik ederdi. Beylikler devrinde mehter takımının ne kadar önemli olduğunun farkına varan “Osmanlı beyliği” bu dönem sonrasında mehter takımının gelişimine destek vermiştir. Osmanlı Devleti'nde aynı andan birde çok ordu hazırlanıp savaşa gönderildiği için her ordu için bir mehter takımı organize edilmiştir. Mehter takımı savaşa giden ordulara eşlik etmekle birlikte yol boyunca ordunun manevra kabiliyetini belirleyecek şekilde müzik yaparlardı. Osmanlı ordusu çalınan müziklerin tarz ve ritimlerine bağlı şekilde davranış gösterir, konaklar, tehlikeli durumlarda harekete geçip düşman askerlerine saldırırlardı. Savaş döneminde de mehter takımının önemli görevleri yerine getirmesi beklenmiştir. Mehter takımları savaş dönemi süresince müzik yapmışlardır. Bu durum onları düşmanların karşısında kimi zaman savunmasız bırakmış olup, bu nedenle pek çok mehter takımı üyesi şehit olmuştur. Kaleler fethedildiğinde kale burçlarına çekilmiş sancaklarla birlikte müzik icra etmiş olan mehter üyeleri kalenin ele geçirildiğini ilan eder, savaşan düşman askerlerinin cesaretlerin kırmak suretiyle onların teslim olmalarını sağlarlardı. Yol üzerinde dar geçitlerin bulunduğu yerlerde bulunan derbentlerde de küçük mehter takımları bulunmaktaydı. Buradaki gaye yolcuların bu dar geçitlerden korkmadan yolculuklarına devam etmelerinin sağlanmasıydı. Bununla birlikte, bu durum eşkıyalar için caydırıcı bir unsur teşkil etmiştir.

Mehter takımı sadece askeri alanlarda varlık göstermemiştir. Osmanlı döneminde sosyal yaşamında da varlıkları halkla bütün hale gelmiştir. Bu devrin eğlence etkinlikleri

arasında yer alan düğünler ve bayramlarda da saz takımlarının müzik yapmasının yanı sıra mehter de vurulmuştur. “Elçi kabullerinde, cüluslarda, kılıç kuşanma töreninde ve hil’at vermelerde” mehter takımı görev almıştır.

“Hakimiyet alametlerinden” biri olarak kabul edilen mehter takımı sadece padişahların izinleriyle yüksek kademeye sahip memuriyetlere verilmiştir. Bahsi geçen memuriyetler “vezirler, sancak beyleri, sadrazam, yeniçeri ağası, beylerbeyi” olarak bilinmektedir. Bunların haricinde şehzadelerin de mehter takımları vardır. Osmanlı Devleti yeni fethettikleri yerlere atanmış olan yöneticilerle birlikte mehter takımları da göndermiştir. Bu bölgelerde mehter takımlarıyla birlikte atanmış olan yöneticiler görevlendirilen bölgelere giderken, saraya dönerken ya da seferlere katılırken mehter takımlarını yanlarında ayırmamışlardır. Belirtilmiş olan memuriyetler haricinde hiç kimse mehter takımı sahibi olmamıştır. Değil mehterhane sahibi olmak o dönemde davul çalmak için bile padişahın izin vermesi gerekmektedir. Mehter takımı Osmanlı Devleti halkının yaşamında önemli bir yere sahip olmuş, milletle bütün hale gelmiş önemli bir parça olarak görülmüştür. Kimi zaman Türkler için büyük sevinçlerin müjdesini vermiş kimi zamanda mehter takımı kötü haberlerin temsilcisi halini almıştır. Seferlerde askerleri hareketli olmaya teşvik eden mehter, onların nöbet dönemlerinde de uyanık olmalarını sağlar ve düşmanlara da korku salmışlardır. “Evliliklerde, sünnetlerde, güreş müsabakalarında, Türklere has eğlencelerde” mehter takımı ayrı tutulmaz bir bütün ve Osmanlı sosyal yapısının olmazsa olmaz bir kurumu olarak görevlerini yerine getirmiştir. Osmanlı döneminde mehter takımı farklı zamanlarda pek çok yerde müzik icra etmiştir. Mehter takımı üyeleri tarafından yapılmış olan besteler de bireylerin hem ruhsal hem de bedensel durumuyla uygun olması da insan ruhu üzerinde dikkate değer bir etki bırakmaktadır.

Bütün eski Türk ülkelerinde savaşlarda en ön sırada yer alan “tuğ” gök gürültüsüne benzer sesler çıkarmak suretiyle düşmanların moralini bozmak ve bir an evvel savaşları en az hezimetle bitime hedefini güderken aynı zamanda İslamiyet’in kabulünün sonrasında ismi “tabıl” şeklinde değişmiş olup dini fonksiyonlara da sahip olmuştur. Selçuklu döneminde de her gün beş defa vurulmuş olan “nevbet” ile “namaz vakitleri” halkla paylaşılmıştır. Nevbet-i penç (Beş nöbet) ya da nevbet-i pengane (beş vakit nöbet) şeklinde isimlendirilmiş olan bu müzik şeklini hükümdarların izni ile yalnızca gündüz üç kez vurmak mümkün olmuştur. Diğer yandan, “tören ve oyunlarda, cülus ve

bayram törenlerinde, halkın düğün, bayram, nevrüz günleri eğlencelerinde de” nevbet çalınmıştır. Başlangıçta nevbethane olan ardından mehterhaneye geçişin gerçekleştiği 15. Yüzyılın sonu 16. Yüzyılın başlangıcında, mehter takımı “çalıcı mehterler ve esnaf mehterleri” şeklinde iki farklı kısma ayrılmıştır. “Tabl ü Alem veya Yeniçeri Mehteri” şeklinde de isimlendirilmiş olan mehter takımı ilk olarak padişah olmak kaydıyla “vezir-i azam, vezirler, defterdar, sancakbeyi” vb. üst kademedeki devlet yetkililerine de tabi olarak görevini yerine getirmiştir (Şahiner, 2007, s. 20-21).

Mehter takımı hem besteleri hem de müzikleriyle Osman Devleti için önemli bir bir konuma sahiptir. Bilhassa “16.-17. ve 18. yy.’larda” yetişmiş olan bestekarla ve müzik icar edenlerle askeri müzik sanatının en üst düzeyinde yer alan mehter müziği bütün dünyayı etkisi altına almıştır. Avrupalı ünlü bestekarlar mehter müziğinden esinlenerek yeni besteler yazmış ve bunları dünyaya duyurmuşlardır. Bununla birlikte Avrupa askeri orduları da mehter takımından etkilenecek askeri bandolar oluşturmuşlardır. Bu dönemde Batılı ülkelerin mehter takımı müziğinden etkilenecekleriyle yepyeni bir müzik olan “çok sesli dünya askeri müziği” ortaya çıkmıştır (Tanrıkorur, 2005, s. 24).

Mehterhane döneminde bilinen ve bilinmeyen pek çok bestekar yetişmiştir. Haydar Sanal tarafından da “bestekar mehterler” eserinde ifade edilmiş olduğu gibi, ismi bilinen ve bilinmeyen çok sayıda bestekar mehteran bulunmaktadır. Bu isimler arasında; “XVI. yyda Emir-i Hac ve Nefiri Behram; XVII. yyda Zurnazen Edirneli Ahmed Ağa, Zurnazen İbrahim Ağa, Şah Murad, Solakzade Ahmed Çelebi, Müstakim Ağa, Hasan Can, Acemler, Kazaklar, Hammali ve Gazi Giray Han; XVIII. yyda ise Kemani Hızır Ağa” sayılmaktadır (Sanal, 1964).

Mehter müziğine ve bestekarlarına yönelik dikkate değer görülen iki diğer eser de “içerdikleri notalar nedeniyle Ali Ufki’ye ait “Haza Mecmua-i Saz ü Söz” (Cevher, 2003) ile Demetrius Cantemir’e veya Osmanlı’da bilinen adıyla Kantemiroğlu’na ait “Kitabu İlmi’l-Musiki ala vechi’l-Hurufat”tır (Wright, 1992). Bu iki farklı çalışmada bahsi geçen eserler, Osmanlı mehter müziğinin hem kendi dönemi hem de bugünü açısından tarihsel repertuarı ortaya koyması bakımından oldukça dikkate değer görülmektedir. Peşrevler, saz semaları ve ceng-i harbilerin nota örnekleri”, çoğunlukla bu eserler sayesinde bugüne dek ulaşmıştır. Ayrıca, “Kantemir” ile beraber, “Mustafa Kevseri’nin “Mecmua”sında” bulunan notalar da çalışma kapsamında dikkate değerdir.

“Kevseri” içlerinde mehter müziği bestelerinin de bulunduğu ve “Kantemir’in” kağıtlarda yazan bestelere kendi çalışmasında yer vermiş olduğu gibi, çeşitli ilaveler de yapmıştır (Popescu-Judet, 1998). Fakat bu çalışma bugün hala araştırmacıların ulaşabileceği bir yerde bulunmamakta olup, bestekar mehterler ve besteleriyle ilgili edinilen kaynaklar sınırlı kalmaktadır. Bununla birlikte padişah III. Selim devri bestekarlarından olan “Hamparsum’un” notalara dökmüş olduğu çalışmaların arasında, mehter takımı bestelerinin de bulunduğunu söylemek oldukça önemlidir. Bu bağlamda “Hamparsum” tarafından yazılmış olan besteler mehter takımının repertuarında yer almıştır. Diğer yandan “Ali Ufki ve Kantemir’de” 118 bestenin notaları ortak olarak görüldüğü için aynı kişiye ait olduğu anlaşılmaktadır. Bazı eserlerde “makam, usul veya bestekâr” açısından farklılıklar olduğu ifade edilmiş olsa da, “peşrevler” bakımından dikkate değer benzerlikler ortaya çıkmıştır. Bu notaların birlikte değerlendiriliyor oluşu, mehter takımının repertuarı bakımından bazı ortak eserlerin ortaya konmasını ve bestekarlarının tahmin edilmesini sağlamıştır (Karamahmutoğlu, 1999).

1826 senesinde padişah olan II. Mahmut döneminde yeniçerilerin “Aksaray ve Şehzadebaşı’nda” var olan kışlaları topa tutularak yıktırılıp bu orduya bağlı olan mehterhane de kapatılarak “binlerce yıllık gelenek” bir anda sona ermiştir. II. Mahmut mehter takımının yerine III. Selim’in arkadaşı olan Napolyon’un emekli bando subayı Gioseppe Donizetti’ye görev vererek “Mızıka-i Hümayun” isimli Avrupa bandolarının neredeyse aynısı olan, “saray bando okulunu” açtırmıştır (Tanrıkorur, 2005, s. 26). Bu dönemde bile pek çok bestekar tarafından mehter ezgilerinden ve bestelerinden etkilenme olsa dahi genel olarak yapılan bestelerin hemen hepsi batı müziğiyle aynı doğrultuda olmuştur. Sonraki dönemlerde mehter müziği ve bestelerinin tekrar canlanmasını isteyen dönemin dikkate değer sanatçı ve bestekarlarından olan “Celal Esad Arseven (1875-1971)” tarafından 1911 de mehter müziğine ilişkin bir dönüş başlamıştır (Sanlıkol, 2011, s. 32).

Padişahlığın tamamen kaldırılmasının ardından “Muzıka-i Hümayûn” da “Makam-ı Hilafet Muzıkası” şeklinde değiştirilmiş olup saray müziği fikri tamamen ortadan kaldırılmıştır. Daha sonra hilafetin de kaldırılmasının ardından topluluk “11 Mart 1924” tarihinde Ankara’ya taşınmak suretiyle “orquestra, bando ve fasıl” şeklinde üç farklı bölümden oluşan “Riyaseti Cumhur Musiki Heyeti” ismini almıştır. “Milli Savunma

Bakanlığı'na" bağılı şekilde faaliyet gösteren bu topluluklar ünlü bestekar "Zeki Üngör'ün" de uğraşlarıyla, "25 Haziran 1932" tarihinde "Milli Eğitim Bakanlığına" bağlanmış olup ismi de Mustafa Kemal Atatürk'ün isteğine karşılık "Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrası" olarak değiştirilmiştir. Böylece topluluk ilk defa "sivil bir müzik topluluğu" kimliğine sahip olmuştur. Ayrıca, ordunun içerisinde yer alan bandolar görevine devam etmiş olup, personele ihtiyaç duyulduğu durumlarda kullanılmak üzere pek çok bando hazırlık okulu açıklamaya devam ettirilmiştir.

Sonuç olarak geçmişten günümüze pek çok merhaleden geçen mehter takımı bugün hala sembolik olarak varlığını sürdürmektedir. Mehterhane hem pek çok bestekar yetiştirmiş hem de bugüne dek kalan pek çok bestenin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Mehter müziği bestekarları kendi dönemlerindeki müzik kültürünü etkisi altına almış olduğu gibi kendilerinden sonraki dönemlerde de askeri müzik üzerinde etkili olmuşlardır. Mehter müziği sesleri bugün hala pek çok müzik içerisinde kullanılmaktadır. Bütün bunların yanı sıra, ordulara eşlik ettiği dönemde Avrupa'da da tanınan mehter müziği, bütün dünyaya kendisini duyurmayı başarmıştır. En büyük talihsizlik ise zamanında mehter müziğinden etkilenererek besteler yapmış olan ünlü bestekarlar varlık göstermiş olmasına ve Batılı ülkeler mehter müziğinin değerini fark etmiş olmasına rağmen Türk kültüründe zamanla Batı müziğinin de etkisiyle mehter müziği de bestekar mehterler de unutulmuş ve etkisini zamanla kaybetmiştir. Mehterhanenin kapanmasının da bugün bestekar mehterlerin hepsine ve onların bestelerine ulaşılmamasında önemli bir etkisi bulunmaktadır. Bu nedenle çalışma ulaşılabilen kaynaklarla tamamlanmıştır.

KAYNAKÇA

1. ARŞİV BELGELERİ

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Mühimme Defteri, no. 1, 2, 18, 25.

Mad (Maliyeden Müdevver Defteri) 7373.

Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, TSMA, Defterleri, no. D. 6766, D. 9619, D. 9623.

Yayınlanmış Mühimme Defterleri

BOA, 7 Numaralı Mühime Defteri (975–976 / 1567–1568), I-II, Ankara 1998.

BOA, 5 Numaralı Mühime Defteri (973 / 1565–1566), Ankara 1994.

BOA, 12 Numaralı Mühime Defteri (978–979/ 1570–1572), I-II, Ankara 1996.

Topkapı Saray Arşivi H.952–952 Tarihli ve E–12321 Numaralı Mühimme Defteri, Hazırlayan Halil Sahillioğlu, İstanbul 2002.

2. BASILI KAYNAKLAR

Albayrak, N. (1991). Âşık. *İslâm Ansiklopedisi*, C. 3, (s. 547-549), İstanbul: TDV

Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginleri Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayınları.

Aksoy, B. (2007). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*. İstanbul: Pan Yayınları.

Anadol, C. (2007). *Türk Kültürü ve Medeniyeti*. İstanbul: Bilge Karınca Yayınları.

Ârif Paşa. (1863). *Mecmua-i Tesavir-i Osmaniye, Auteur de L'ouvrage des anciens Costumes Ottomans*, Paris.

Aysal, N. (2011). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Giyim ve Kuşamda Çağdaşlaşma Hareketleri. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 10 (22), 3-32.

Atalay, B. (1991). *Divanü Lûgat-İt- Türk Dizini "Endeks"*. Ankara: TDK.

Aydın, H. (2007). *Sultanların Silahları*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Aydın, M. B. (2004). *Âlem-i Musiki (Çeviri-yazım ve İnceleme)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.

- Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Binark, İsmet & Kutlu, Mustafa; “Mehter”, *TDEA*, VI, (s. 224-228), İstanbul: Dergah Yayınları.
- Budak, O. A. (2006). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*; 4.cilt. İstanbul: İnterpress Basın ve Yayıncılık A.Ş., 1986.
- Broquiere, B. (2000). *Deniz Aşırı Seyahati* (İlhan Arda, Çev.). İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Cevher, H. (2003). *Ali Ufki Bey ve Hâzâ Mecmua-i Saz ü Söz*. İzmir: Meta Basım Matbaacılık.
- Cevher, H. (2003). *Kitab-ı Edvar*. İzmir: Can Basımevi.
- Çelebi, Evliya. (1999). *Seyahatname II*, (Z. Kurşun, S. A. Kahraman, Y. Dağlı, Ed.). İstanbul: YKY.
- Çoruhlu, T. & Çötelioglu, A.N. & Yacan, S. (1993). *Askeri Müze Kataloğu*. İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı Yayınları.
- Daloğlu, Y. (1993). *Yazarı Bilinmeyen Bir Musiki Risalesinde Anılan Perdeler ve Makamlar*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Doğrusöz, N. (1993) *Hafız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)*.Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Erendil, M. (1992). *Dünden Bugüne Mehter*. Ankara: Genelkurmay Başkanlığı Yayınları.
- Farmer, H.G. (1999) *On yedinci Yüzyılda Türk Çalgıları* (M. İlhami Gökçen, Çev.). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gazimihâl, M.R. (2001). *Türk Nefesli Çalgıları*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gazimihâl, M.R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gazimihâl, M.R. (1955) *Türk Askerî Muzıkları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Gazimihâl, M.R. (1957). *Yüzyıllar Boyunca Mehterhâne ve Türk Müzik Kalkınışı*. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Menavino, G.A. (2011). *Türklerin Hayatı ve Adetleri Üzerine Bir İnceleme* (H. Mutluay, Çev.). İstanbul: Dergah yayınları.

- Göher, V.; Göher, F. (2011). Kök Türklerde Müzik. *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi*, 3 (11), 88-92.
- Hey'et, C. (1996). *Türklerin Tarihi ve Kültürüne Bir Bakış* (M. Müderriszade, Çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kaşgarlı, M. (1985). *Divanü Lûgat-it Türk Tercümesi* (Besim Atalay, Çev.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karamahmutoğlu, G. (1999). *İstanbul Atatürk Kitaplığı'ndaki 1637 No.lu Yazma Hamparsun Defteri*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Kalyoncu, N. (2005). Alla Turca Stiline Genel Bir Bakış. *Eğitim Fakültesi Dergisi*, XVIII (2), 309-322.
- Kamacıoğlu, F. (2004). *Türklerde Müzik. Türk Tarihi ve Kültürü*. Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Kaygısız, M. (2000). *Türklerde Müzik*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Koçu, R.E. (1971). *Mehterhane*. İstanbul: Turing Yayınevi.
- Konyalı, İ.H. (1943). *İstanbul Sarayları*. İstanbul: Bürhaneddin Basımevi.
- Mahmut Şevket Paşa. (1325). *Osmanlı Teşkilat ve Kıyafet-i Askeriyyesi*. İstanbul: Mekteb-i Harbiyye Matbaası.
- Mahmut Şevket Paşa. (1893). *L'organisation et les Uniforms de L'armee Ottomane*, Paris.
- Okan, S. (2012). *Türk Temasından Etkilenen Batı Müziği Bestecilerinden Beş Örnek*. 20 Kasım 2019 tarihinde <http://www.turkishmusicportal.org/article.php?id=41&lang2=tr> adresinden erişildi.
- Oransay, G. (1976). Santurcu Ali Ufki Bey Konusunda. *TFA*, 17 (325): 7721-23
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özalp, N. (1986). *Türk Musikisi Tarihi-Derleme*. C.1, Ankara: TRT Yayınları.
- Özcan, N. (2003). Mehter, *İslam Ansiklopedisi*, C. 28. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özcan, N. (2007). Osmanlılar, *İslam Ansiklopedisi*, C. 33. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özden, E. (2015). *Osmanlı Maârifinde Musiki*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özkan, Ö. (2001). *Askeri Müze Tombak Eserler Kataloğu*. İstanbul: Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı Yayınları.

- Öztuna, Y. (1974). *Türk Müziği Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Popescu-Judet, E. (1998). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları* (B. Aksoy, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Rast Uluslararası Elektronik Müzikoloji Dergisi*. 16 Aralık 2019 tarihinde www.rastmd.com erişim sağlanmıştır.
- Sanal, H. (1964). *Mehter Musikisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sanlıkol, M.A. (2011). *Çalgıcı Mehterler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Saz, L. (1974). *Harem'in İçyüzü (Life in the Harem)*, (Sadi Borak, Ed.). İstanbul: Milliyet Yayınları Tarih Dizisi
- Schweigger, S. (2004). *Sultanlar Kentine Yolculuk*, (S.T. Noyan, Çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Sevengil, R.A. (1959). *Türk Tiyatrosu Tarihi C.II (Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız)*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Seyyid Lokman Çelebi. (1998). *Kıyafetü'l-İnsaniye fi Şema'ili'l-Osmaniyye*. İstanbul: Tarih Araştırmaları Vakfı.
- Soydaş, E. (2006). *Osmanlı Sarayında Çalgılar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Şahiner, N. (2007). *Avrupa'yı Titreten Musiki Mehter*. Ankara: Elips Kitap Yayınevi.
- Şemseddin, S. (1999). *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Çağrı Yay..
- Şeref Efendi, A. (1339). *Tarih Musahabeleri*, İstanbul.
- Tezbaşar, A. (1975). *Mehter Tarihi, Teşkilatı ve Marşları*. İstanbul: Berksoy Basımevi.
- Tezcan, H.; Tezcan T. (1992). *Türk Sancak Alemleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Toker, H. ve Özden, E. (2013). *Osmanlı Devleti'nde Müzik Eğitimi Veren Önemli Kurumlar*.
- Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Timur V. (2011). Osmanlı Dönemi Mehter Geleneği. *Askeri Tarih Araştırmaları Dergisi*, S. 18. Ankara: Genelkurmay Basımevi.
- Tuğlacı, P. (1986). *Mehterhane'den Bando'ya*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Türkmen, M.N. (2009) *Osmanlı'da Askeri Müzik MEHTER*. İstanbul: AVK Yayın Dağıtım.

- Uluçay, Ç. (1943). *Mehterane ve Sazendelere Dair Birkaç Vesika*. İstanbul: Musiki Mecmuası Yayınları No:41.
- Umur, S. (1986). Osmanlı İmparatorluğu'nda Resmi Marşlar (Padişah Marşları). *Tarih ve Toplum Dergisi*, S. 35. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Üngör, E. (1966). *Türk Marşları*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Uzunçarşılı, İ.H. (2003). *Osmanlı Tarihi III*. Ankara: TTK Basımevi.
- Uzunçarşılı, İ.H. (1977). Osmanlılarda Musiki Hayatı. *Belleten*, XLI(161), 79-114.
- Uzunçarşılı, İ.H.(1988). *Osmanlı Devleti'nde Saray Teşkilatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.
- 15 Kasım 2019 tarihinde <http://www.etarih.org/sozluk.php?sd=sozlukdetay&id=148> erişim sağlanmıştır.
- 15 Kasım 2019 tarihinde <http://www.yorturkvakfi.com/turkish/modules.php?name=YorturkVakfi&file=migfer> erişim sağlanmıştır.
- 17 Kasım 2015 tarihinde http://hakikatarastiricisi.blogcu.com/zil_39202681.html erişim sağlanmıştır.
- Wright, O. (1992). Demetrius Cantemir The Collection of Notations. *London: SOAS Musicology Series V. 1*.
- Yekta, R. (1985). *Türk Musikisi* (O. Nasuhioğlu, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yeğin, A.; Badıllı A.; Hekimoğlu, İ.; Çalım, İ. (1999) *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Büyük Lugat*. İstanbul: Türdav Basım ve Yayın.
- Yüceışık, Z.S. (1990) *Şeyhülislam Esat Efendi Atrabü'l-Asar fî Tezkireti Urefai'l-Edvar*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Ek 1. Geçmişten Günümüze Mehter Repertuarı

Kantemiroğlu, nota böl. s. 33

Der makaam-ı bayatî, fahte-i Nefîrî Behram

(M. M. ♩ = 160) Ser-hâne

Mülâzime

Hâne-i sâni

Hâne-i sâlis

 İsmail Koral

Kantemiroğlu, nota bõl. s. 86

Der makaam-ı bayatî, usûleş sakîl, NEFİRİ BEHRAM

(M. 22 ♩ = 208)

Ser-hâne



Hâne-i sâni



Hâne-i sâlis



 İsmail Koral

Der makaam-ı muhayyer, Mîr-i Hac, usûleş düyek (nüsha 2)

Kantemiroğlu, nota böl s. 118

(M. M. 208) Ser-hâne



Der makaam-ı mâhûr, usûleş düyek, Acemîyân

(M. M. ♪ -128)

ACEMİLER

Ser-hâne

Mülâzime

Son

Hâne-i sâni

Hâne-i sâlis

Pışrev li-tabl-ı 'âlem Kazakîyân, usûleş düyek,

Serv-i Nihavend

(M. M. ♩ = 192) Hâne-i evvelî

KAZAKLAR

Mülâzime

Hâne-i sâni

Hâne-i sâlis

Hâne-i sâlis

Hâne-i sâlis

Hâne-i sâlis

Hâne-i sâlis

Hâne-i sâlis

Son

İsmail Koral

HAMMALİ

Pişrev-i Hammalî, usûleş fahte, harbî, (ırak)

(nüsha 1)

(M. M. ♪ - 204) Ser-hâne

Mülâzime

Hâne-i sâni

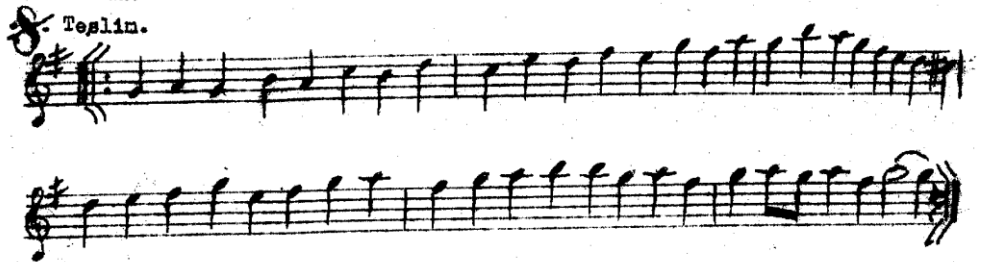
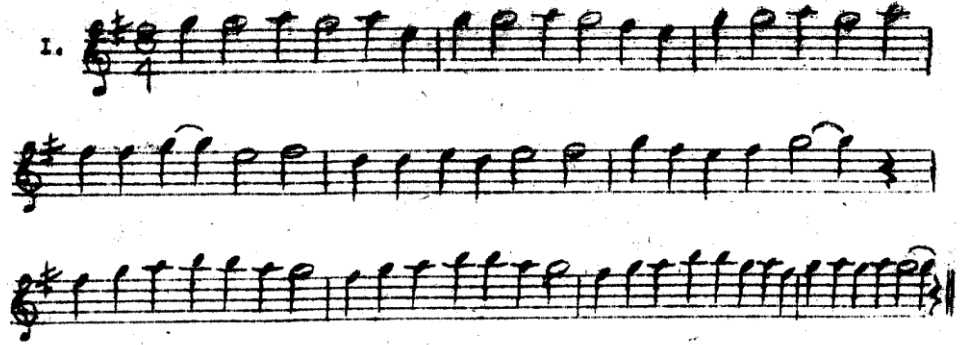
Son

Akis Düyek

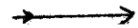
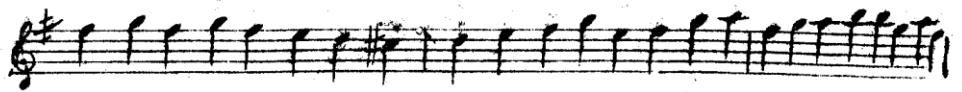
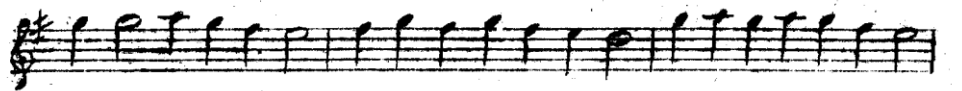
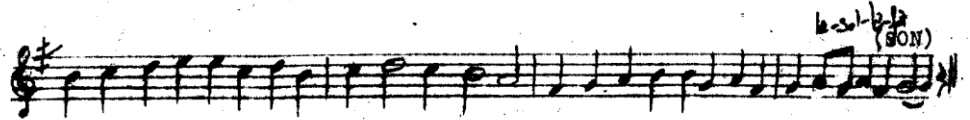
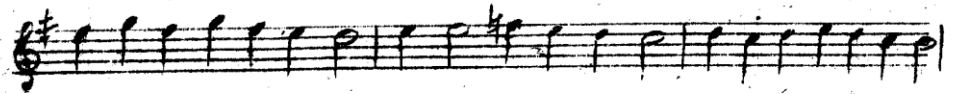
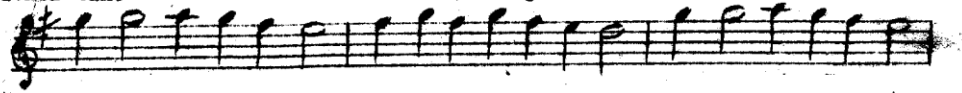
MAHUR PEŞREVİ

Gazi Giray Han

1.

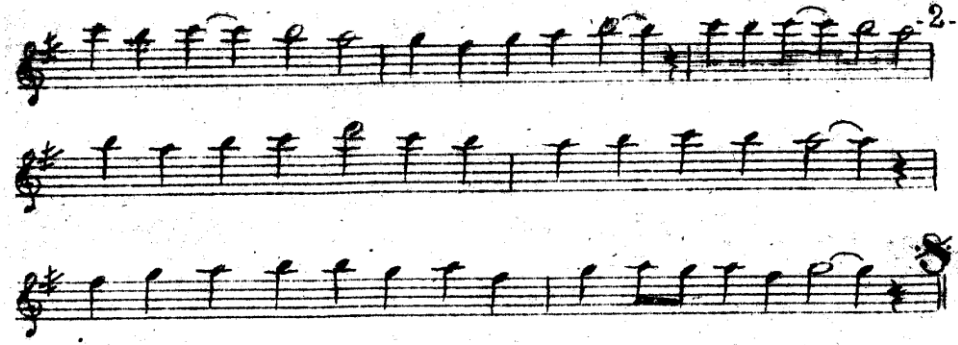


2. no1 Hane

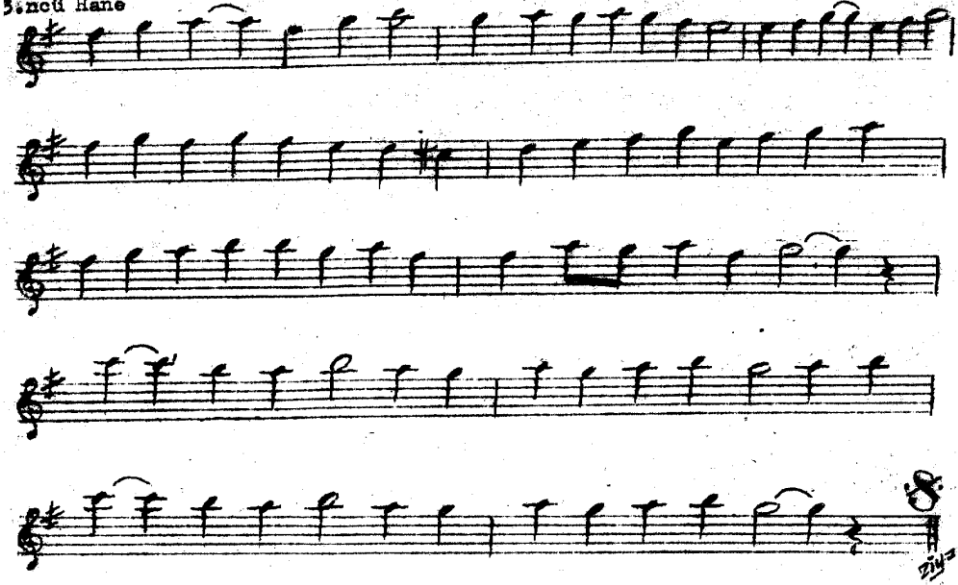


Mahur Peşrevi'nin devamı

Gazi Nispet Han



Sancu Hane



Müstakīm Ağa

acem

darbeyn

82

1) Like *zencir*, *darbeyn* is a compound cycle, consisting in fact of the last two of the cycles making up *zencir*, *devr-i kebir* and *berefsan*. Both are named within the notation block, the former (again as in *zencir*) shortened to *devir*.

In the 'Ali Ufki version M a forms part of H1, and this division of material is clearly preferable, both because of the virtual identity of M a and M c and because of the lack of a cadence on A in H1. It should be assumed, therefore, that the *mülâzime* consists only of M b and M c.

2) 'Ali Ufki 80v/160. 1 = ♩ . The composer is not named.

H1 1: 10 g, 11-12 $\text{f\# c}$, 13-14 $\text{f\#}$.

M a 1: 8-14: 2: 6 $\text{f\#e}$. M a is assigned to H1.

M b 1: 8-10 Bd c , 12 c, 13-14 d.

M c 1: 7-14 as M a 1, 2: -5, 6 $\text{f\#e}$, 8 dc , 9 c.

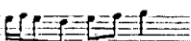


2) H2 b 1:  2 is followed by a repeat sign and then,

seemingly, a single cycle of *beresşan* to be repeated. To be assumed is a further repeat before this of H2 b 1 or, perhaps more likely, inadvertent omission of H2 c 1 (the melodic contour of which is virtually identical), the single *beresşan* cycle corresponding therefore to H2 c 2.

H2 c 2: as M c 2.

H3 a 1: 1 *ce*, 2: 4-5 *c c* () 11-12 *ed ec*.

H3 b 1: 3 *şe*, 4-5 *e ş*, 8-14:  2: 10 *şe*, 11-12 *de şg*.

H3 c is omitted.

A. Y.) = 80
1. H. / Ağır Düyek

BAYÂTÎ SÂRÎ PEŞREVÎ Kemânî HIZIR ÂĞÂ

(? - 1760)

Tessim

MULAZIME

Tessim

A. I.

2. HÂNE HIZIR AĞA BAYATI PEŞREV (2)



3. HÂNE



HİCAZ KARABATAK PEŞREVİ

KEMÂNİ: HIZIR AĞA

SAKIL

♩ = 96

2. HANE

Kantemiroğlu, nota böl. s. 161

Der makâm-ı 'ırak, H ü n k â r pişrevi, usûleş düyek
(nüşa 2)

M. A. 1821 Ser-hâne

Mülâzime

Son.

İmâm Koral

ACEMAŞIRAN CİHADI EKBER MARŞI

Sofyan

Ar tar ci hat la şa nı mız Fah ri re sül sul ta nımız

Şer i bi ze ih sa nı hak - Uğ run da ak sın ka nımız

Türk oğ lu yuz Türk oğ lu yuz ün van lı nam

lı şa n lı yız Al lah de yup harp e de riz---

Var nus re te i ma nı mız

Artar cihatla şanımız
 Fehri Rüşdî sultanımız
 Şer-i bize ihsanı hak
 Uğrun da aksın kanımız.

Türk oğluyuz Türk oğluyuz
 Ünvanlı namlı şanlıyız
 Allah deyup harp ederiz
 Var nusrete imanımız.

(Boru notası)

Çargâh - Sofyan

MALAZGİRT MARŞI

Beste: M. Cahit ATASOY
Güfte: Ömer ÖZTÜRKMEN

ARANAĞME

ŞES

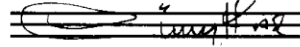
BİR CUM' A . . . SA BA HI AL LA HA KAR ŞI

MA LAZ GİRT TE EL' Lİ DÖRT BİN ER EL Lİ DÖRT BİN ER EL Lİ DÖRT BİN ER

SÖY LE Dİ LER EN GÜ ZEL MAR ŞI

AL LA HÜ EK BER AL LA HÜ EK BER AL LA HÜ EK BER AL LA HÜ EK BER

AL LA HÜ EK BER AL LA HÜ EK BER AL LA HÜ EK BER AL LA HÜ EK BER SON

Sn. Alb. Halil Çolakoglu'nun el yazısı
notadan b. k. 1994


T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1380
İNCELEME TARİHİ : 25.5.1977

DERLEYEN

YÖRESİ
RUMELİ

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
KEMAL ALTINKAYA

BÜLBÜLLER ÖTÜYOR SEHER VAKTİDİR

NOTAYA ALAN

SÜRESİ :

168

BÜLBÜLLER ÖTÜYOR SEHER VAKTİDİR
ÇAĞIRLAR TOPIANSIN TUĞLAR DİKİLSİN (Yardımlı amman amman)
GÜLBADE İÇELİM BAHAİR VAKTİDİR (Yardımlı amman amman)
HAZİR OLUN ERLER GAZA VAKTİDİR (Yardımlı amman amman)
DÖKÜLELİM YİNE DÜŞMAN ELİNE

BÜLBÜLLER ÖTÜYOR SEHER VAKTİDİR (Yardımlı amman amman)
GÜLBADE İÇELİM BAHAİR VAKTİDİR (Yardımlı amman amman)
HAZİR OLUN ERLER GAZA VAKTİDİR (Yardımlı amman amman)
DÖKÜLELİM YİNE DÜŞMAN ELİNE

CADIRLAR TOPIANSIN TUĞLAR DİKİLSİN (Yardımlı amman amman)
TEKBİR SEDALARI ARSA YÖKSELSİN
TUĞLAR BAŞA GECSİN TEKBİR ÇEKİLSİN (Yardımlı amman amman)
DESTUR SALDIRALIM DÜŞMAN ELİNE

HICAZ SERHAT TÜRKÜSÜ

Kemal Altınkaya'dan

Bu na er mey da..... m der ler
E le be le di le i ma nım
Bu yo lun er kâ nı i ma nım
Sıd kı sa da kad dan i ma nım

bun da söz ol maz yandım a man a man Bu na er mey
i ha net ol maz e le be le
hünkâr dan ge lir bu yo lun er
ay ril mak ol maz

da.....nı der ler bun da söz ol maz yandım a man a man
di le i ma nım i ha net ol maz
kâ nı i ma nım hünkâr dan ge lir

.... Çif te yü rek li er kek ler
O kur lar fer ma nım i ma nım
Ser den geç miş er ler i ma nım
O kur lar fer ma nım

Şa him ge lir bu yâ ne yandım a man a man
Yan dım kı yar lar câ ne
Yan dım ge lir bu yâ ne
Yan dım ge lir bu yâ ne

Çif te yü rek li er kek ler
o kur lar fer ma nım i ma nım
Ser den geç miş er ler i ma nım
O kur lar fer ma nım

Yan dım ge lir bu yâ ne
Yan dım kı yar lar câ ne
Yan dım ge lir bu yâ ne
Yan dım kı yar lar câ ne

Buna er meydanı derler bunda söz olmaz Yandım aman aman
Ele,bele, dile imanım ihanet olmaz
Çifte yürekli erkekler şahım gelir bu yere
Okurlar fermanın imanım kıyarlar câne
Bu yolun erkânı imanım Hünkârdan gelir Yandım aman aman
Serden geçmiş erler,yandım gelir bu yere
Sıdkı sadakatdan ayrılmak olmaz yandım aman aman
Okurlar fermanım imanım kıyarlar câne....

Eski Ordu Marşı

Beste : Ali Rıza bey

Con foco

ENSTRÜMAN

CEDDİN DE DEN NESLİN BABAN

HEP KAHRA MAN TÜRK MİLLETİ OR DULA RIN PEK ÇOK ZA MAN VER MİŞTİ LER DÜN YA YA SAN

Ceddin deden neslin baban
Hep kahraman Türk milleti
Orduların pek çok zaman
Vermiştiler dünyaya şan

Türk milleti, Türk milleti
Aşk ile sev milliyeti
Kahret vatan düşmanını
Çeksin o mel'un zilleti

Şehzade Sultan Süleyman

Şejân - Nâm Sofyan.

Muallim Kazım Bey.

Aranağme

SON

Düştü vak ta ki rah mi ma der den Os man

a şî kâr kâr Sağı ra h met mil le ti Os

ma ni gâ ne gir di gâr gâr i le ri i le ri

haydî i le ri a la lûm düş man dan es ki yer le ri

1/ Düştü vaktaki rahm-i maderden Osman aşîkâr
Sağı ra hmet mil let-i Os manî gâ ne Girdigâr
İleri İleri haydi İleri alalım düşmandan eski yerleri NAKARAT

2/ Şehzade Sultan Süleyman hem vezir hem şahın e
geçtiler Cumeli'ye sal ile arttı şavını e
NAKARAT

3/ Düşmüş aslından bu vatan kaldı bîze yadigâr
Tertüdersek lânet etme mi bîze Perverdigâr
NAKARAT

RAST
SANCAR MARSI
-ERTUGRULUN OCAGINDA UYANDIN-

NIM SOFYAN

196

ARANAĞME

MÜZİK: İZZETTİN BEY

ARANAGME

ER TUĞ RU LUN O CA GİN DA U YAN DİN SE HİT LE RİN KAN LA
ÇIR Pİ NA RAK DAL GA LA NİR KA 'NA DIN ZU NE ÇIK MAK

RIY LA BO YAN DİN DİN Nİ CE MAN KAL A Sİ NA
Mİ DIR MU RA DİN DİN GOL GEN DE CAN VER MEK İS TER

Ü EV ZAN DİN SA NA SE LÂM EY ŞAN LI TÜRK SAN CA ĞI
LÂ GI D.C.

İSTANBUL RADYOSUNDAN ALINMIŞTIR.

ERTUĞRULUN OCAĞINDA UYANDIN
SEHİTLERİN KANLARIYLA BOYANDIN
NİCE DÜŞMAN KALASINA, UZANDIN
SANA SELÂM EY ŞANLI TÜRK SANCAĞI

CİRDİNARAK DALGALARIN KANADIN
GÖKYÜZÜNE ÇIKMAK MIDIR MURADIN
GÖL GENDE CAN VERMEK İSTER EVLADIN
SANA SELAM Bİ ŞANLI TÜRK SANCAGI

ESTERGON KAL'ASI

HICAZ SERHAT TÜRKÜSÜ

AKSAK

ARANAĞME

DAVUL

ESTER GON KAL' A SI BRE DİLBERAMAN SU BA

Şİ DU RAK A MAN - Saz -

DAVUL

KEMİ RİRGÖN LÜ MÜ BRE DİLBERAMAN BİR SİN Sİ Fİ RÂK

BİR SİN Sİ Fİ RÂK - Saz - GÖNÜLYÂR PE

ŞİN DEBRE DİLBERAMAN YÂR ON DAN I RAK A

MAN - Saz - AKMATUNA AK MABRE ŞAHİNA MAN

DAVUL

BEN BİR DERT Lİ YİM YARPEŞİNDE AMANDA GE ZER

KO ŞAR YANDIMKARA BAHTLI YİM - Saz -

EVES

DEVRI HİNDİ (♩=104) ISFAHAN TÜRKÜ
NİM SOFYAN

SULTAN III. SELİM HAN

KODA

I II

SEY GA-Zİ- LER YOL GÖ-RÜN-DÜ
DÜN GE-CE YAR KA- PU- SUN- DA

YI-NE GA- RİP SE- Ri- ME
YAS- TI- CAZ GİM TAŞ- i- Dİ

ME-... SAL
Dİ

DEVRI HİNDİ KAL SE- KA MET
DAĞ- LAR TAŞ- LAR
NAZ- LI YA- RİM NİM AL- TIM TAŞ- RAK
(SOFYAN) BİR YA NA SEN

DA- YA. NA- MAZ BE- NİM A- HÜ-
ÜS- TÜN YAP- RAK YI- NE GÖN- LİM

BİR DE- BEN BİR YA NA SEN
ZA- HŞE Rİ ME BE- NİM A HÜ
DE İ- Dİ YI- NE GÖN- LİM

BİR ZA- HŞE Rİ ME BİR YA NA SEN
HOŞ İ- Dİ

BİR. DE BEN. ALAEDDİN YAVUŞA 2920
55

"SEY GAZİLER YOL GÖRÜNDÜ"

RAST MARS
EY ŞANLI ORDU

8/8 (♩=99) KODA ISMÂİL HAKI.MI

J *1* *2* *1* *2* *8*

EY ŞANLI OR. DU

EY ŞANLI AS KER HAY DARGA ZAN FER UM MÂNI SAF. DER BİR EL DE HAN- ÇER

BİR EL DE MAV ZER SERHADDE DOĞ. RU EY SUPHU ŞA VER DER YA DA OL SA

HER ŞEY MÜ ZAF FER DİL LERDE TEK BİR AL LA HÜ EK BER AL LA HÜ EK BER

AL LA HÜ EK. BER OR DU MUZ OL SUN DA İM MÜ ZAF FER ZAF. FER

EY ŞANLI ORDU EY ŞANLI ASKER SERHADDE DOĞRU EYSUPHU ŞÂVER

HAYDAR GAZANFER UMMÂNİ SAFER DERYÂDA OLSA HER ŞEY MUZAFFER

BİR ELDE MAVZER BİR ELDE HANÇER DİLLERDE TEKBİR ALLAHÜ EKBER

ALLAHÜ EKBER ALLAHÜ EKBER ORDUMUZ OLSUN DÂİM MUZAFFER

MEHTER RİTMİ
4/26

KÜRDI
FETİH MARŞI

MÜZİK : YILDIRIM GÜRSER
SÖZ : ARİF NİHAT ASYA

(ARANAĞME)

Stro.

(Saz)

YEL_KEN_LER Dİ _ Kİ _ LE_CEK YEL_KENLER Bİ _ Çİ _ LE _ CEK
BU Kİ _ TAP_LAR FA _ TİHTİR SE _ LİM.DİR SÜ _ LEY _ MAN _ DIR

(3)

DAĞ_LAR-DAN ÇEK _ Tİ _ Rİ _ LEN KAL_YONLAR ÇE _ Kİ _ LE _ CEK Kİ _ LE _ CEK
ŞU MİH_RAP Sİ _ NA_NİT_DİN ŞU Mİ-NA-RE Sİ _ NAN _ DIR Sİ _ NAN.DİR

EL-DE-SEN _ SİN DİL _ DE SEN GÖ _ NÜL-DE-SİN BAŞTA _ SİN FA _ Tİ _ HİN _ S _

TAN BU _ LU FET_HET_Tİ_Ğİ YAŞTA _ SİN

Eğlen

DEİKANLIM İŞARET ALDIĞIN GÜN ATANDAN
YÜRÜYECEKSİN MİLLET YÜRÜYECEK ARKANDAN
SANA SELÂM GETİRDİM ULUBATLI HASAN'DAN

ELDİ SENSİN DİLDE SEN GÖNÜLDESİN BAŞTASIN
FATİHİN İSTANBUL'U FETHETTİĞİ YAŞTASIN

Makamı : MAHUR
Usulü : SOFYAN

Mehterhâne - i Hâkaanî, Marşı

Muallim
İsmail Hakkı Bey

A R A N A Ğ M E .

Ga—fil ne bi—lir neş—ve—i pür şev—ki ve—gaa—yi

Mey—dâ—nı ce—lâ—det—te—ki en—vâ—rı se—fâ—yi

Mey—dâ—nı ce—lâ—det—te—ki en—vâ—rı se—fâ—yi

Mer—dâ—nı ga—zâ aşk—i—le Tek—bîr—ler— a—lın—ca

Tit—ret—ti yi—ne rû—yi ze—min ar—şü se—mâ—yi

Al—lah yo—lu—na ceng—e—de—lim şân— a—la—lım— şân

Kur'an—da za—fer vâ—de—di—yor Haz—re—ti Yez—dân

Ümit

Gaafil ne bilir neşve-i pür zevk-i vegaayi Titretti yine rûy-i zemîn arş-ü semâyi
Meydân-ı celâletteki envâr-ı sefâyî Allah yoluna ceng edelim şân alalım şân
Merdân-ı gazâ aşk ile tekbirler alınca Kur'anda zafer va'd ediyor Hazret-i Yezdân

Genç Osman

Müstear - Nûm Sofyan

Anonim.

Aranağme

of of Genç Os man de di gün bir kılı

çile u şak Be li ne bağ la mış ib ri şim ku şak

of of Aranağme

A man

As ka rin i çin de bi rin ci u şak Al lah Al lah

de yip ge çer Genç Os man of of

1/ of, of - Genç Osman dediğin bir küçük anıslar
Bağdat'ın içine girilmez gırtlak of, of
Anan - Her ana doğuramaz böyle bir anıslar
Allah, Allah deyiş geçer Genç Osman of, of.

2/ of, of - Bağdat'ın kapıları Genç Osman açtı

Dişmanların cümlesi binlerce kılıcı of, of

Anan - Kelle koltuğunda üç gün sürüştü

Allah, Allah deyiş geçer Genç Osman of, of.

YÖRESİ
KARS

KİMDEN ALINDIĞI
KARS Folklor Ekibi

HOŞ GELİŞLER OLA

Rast - Nim Çember

Saz.....

MUS TA FA KE MAL PA SA
AY NA Gİ Bİ PAR Lİ SA
A LE Mİ TEN Vİ RE DER

3. AS KE RİN MİL LE TİN
- A ZE Rİ Rİ LE Rİ
3. CUM HU Rİ YET BAY RA ĞİN

BAY RA ĞİN LA ÇOK YA SA ARŞ ARŞ ARŞ
BAY RAK AC MİS BEK LI YOR
SE MA LA RIÇ RE SÜ ZER " " "

İ LE Rİ İ LE Rİ ARŞ İ LE Rİ Saz.....
" " " " " " " " " "

(1)

HOŞ GELİŞLER OLA
(Sahife - 2)

Saz.....

MARŞ İ LE Rİ DÖN MEZ GE Rİ

TÜR KÜN AS KE Rİ SAĞ DAN SO LA

Saz.....

SOL DAN SA ĞA AL DA BAY RA ĞI

DÜŞ MAN ÜS TÜ NE

Nüysal

— 1 —

HOŞ GELİŞLER OLA, MUSTAFA KEMAL PAŞA
ASKERİN MİLLETİN, BAYRAĞINLA ÇOK YASA
Bağ : ARŞ, ARŞ, ARŞ, İLERİ, İLERİ, ARŞ İLERİ
MARŞ İLERİ DÖNMEZ GERİ TÜRKÜN ASKERİ
SAĞDAN SOLA, SOLDAN SAĞA
ALDA BAYRAĞI DÜŞMAN ÜSTÜNE.

— 2 —

Cüneyt KOSAL

CEPHEDE SÜNGÜLER AYNA GİBİ PARLIYOR
AZERİ TÜRKLERİ BAYRAK AÇMIŞ BEKLİYOR.
Bağ ARŞ....

— 3 —

PARLAYAN YILDIZIN ALEMİ TENVİR EDER
CUMHURİYET BAYRAĞIN SEMALAR İÇRE SUZER.
Bağ ARŞ....

HİC AZ
(ihtiyatlar silah..)
(Rumeli Türküsü) Osman Pehlivan

Uksak

ne - - - - - rana ğ ne - - - - -

ih tiyatlar silâhsilâh çatmış yolum üstüne

hey a nan a. mana - - S a z - - - - - Nazlı yarın

ge li geli ver miş sol dizin üs tüne adeş aman a ğan

nazlı ya rim ge li ge li ver miş sol dizin üs tü

ne - - - - - S a z - - - - - ne

ih tiyatlar silâh silâh çatmış yolun üstüne
Nazlı yarın geli geli vermiş sol dizin üstüne

Sofyan

SUZİNÂK MEHTER VURUYOR

Güfte: Faruk Girtuneş

Aranağme

Meh ter vu ru yor ta ri hin ak set me de ya
 Kös ses le ri sar sîn bü tün İs tan bu lu yer
 Türk or du su nun şan do lu bir sat ve ti dir

di.....SAZ-----
 yer
 bu

An dık yi ne Fa tih le Sü ley ma nıMu ra
 Geç sin ö nü müz den ko ca Ga zi veşe hit
 Fet hin Mu ha cın Nig bo lu nun haş me tidir

di An dık yi ne Fa tih le Sü ley
 lar Geç sin ö nü müz den ko ca ga
 bğ Fet hin Mu ha cın Nig bo lu nun

ma nı Mu ra di
 zi ve şe hit ler
 haş me ti dir bu

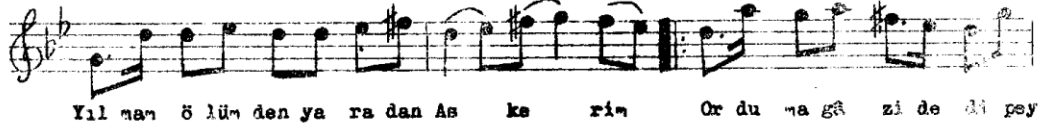
Mehter vuruyor tarihin aksetmede yâdı
 Andık yine Fatih'le Süleyman'ı Mura'dı
 Kös sesleri sarısin bütün İstanbulu yer yer
 Geçsin öntümüzden koca gazi ve şehitler

Cüneyt KOSAL

Türk ordusunun şan dolu bir satvetidir bu
 Fethin Muhacın Nigbolunun haşmetidir bu
 Mehter bize bir ruh veriyor ta nerelerden
 Berglerle Çanakkale Yemenden Korelerden.

ORDUNUN DUASI
Nihavend marşı

Beşke: Alifati
Sazalay
GÜFTE: Mehmet Akif Ersoy.



R A S T T Ü R K Ü

Sofyan

-Sivastopol önünde yatan gemiler-

ARANAGMESİ.....

Sİ VAS TO POL Ö NÜN DE YA TAN GE Mİ LER.....

Sİ VAS TO POL Ö NÜN DE Sİ RA SÖ GÜTLER.....

A TAR Nİ ZAM TO PU DÜN YA İ Nİ LER.....

O TUR MUŞ BİN BA ŞI AS KER Ö GÜT LER

AS KE RE Gİ Dİ YOR BA DA Yİ ĞİT LER...SAZ.....

VA DE SİN DEN EV VEL Ö LEN Yİ ĞİT LER...SAZ.....

A NA CI ĞİM A NA CI ĞİM BA NA AÇ LA MA

A NA CI ĞİM A NA CI ĞİM Gİ NE GE Lİ RİM

E ĞER GEL MEZ İ SEM KA RA BAĞ LA MA

E ĞER GEL MEZ İ SEM ŞE HİT O LU RUM..... (SON)

SİVASTOPOL ÖNÜNDE YATAN GEMİLER

ATAR NİZAM TOPU DÜNYA İNİLER

~~ASKERE GİDİYOR BABAYİĞİTLER~~~~ANACIĞIM ANACIĞIM BANA AÇILAMA~~

EĞER GELMEZ İSEM KARA BAĞLAMA

~~SİVASTOPOL ÖNÜNDE SIRA SÖĞÜTLER~~~~OTURMUŞ BİNBAŞI ASKER ÖĞÜTLER~~

VADESİNDEN EVVEL ÖLEN YİĞİTLER

ANACIĞIM ANACIĞIM GİNE GELİRİM

EĞER GELMEZ İSEM ŞEHİT OLURUM.

Tarihi Gevir

Sezâî - Nîm Sofyan

M. Nazım

Arasğme

Ta ri hi çe vir nal se si kis rak se si bun lar

Del nis Ro na nun kal bi ni mus rak gi bi

Tür klin yu ce ta ri hi ne bin bir za fer

Hun ak lar lar gök tür k lar, Uy gur lar O

ğuz lar Pe çe nek lar.

1 / Tarihi gevir, nal sesi kisrak sesi bunlar

Delnis, Roma'nın kalesini, mızrak gibi Hunlar
götürüler, Uygurlar, Oğuzlar, Peçenekler
Türk'ün yüce tarihine sinir zafer ekler

2 / Olurca, atının nalları atında ezildi

Kas, Haşlı seferi, göğüsüne çarpınca kesildi
Bir gün, geyikler duflara tırmandı denizden
Kudret ve zafer, bizlere nâcâttı dedim

RAST TARIHI MEHTER MARŞI

Fethi Sarıalan

Aranağnesi

Yü rek ler ka ba rık gös ler de dam la

Meh te ri say gı i le dur da se lām la

Bir hu şu i çin de din le gıl ban gı

Ses le ni yor ta rih bu ses o yan kı

sen böy le yū rür ken Tuğ la san cak la

Tür kün sa vaş la rı ge li yor ak la ge li yorak la

Yürekler kabarıp gözlerde damla
 Mehteri saygı ile dur da selâmla
 Bir huşu içinde dinle Gılbâğı
 Sesleniyor tarih, bu ses o yankı
 Sen böyle yürürken Tuğla, Sancakla
 Türk'ün savaşları geliyor akla.

Asırlar boyunca çınladı serhat
 Doğudan batıya Yemen Belgrat ...
 Duyarak bakışan gözler görüyor
 Fatih Topkapıdan gehre giriyor.

Cüneyt KOSAL



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 02/03/2020

Tez Başlığı: Mehter Musikisi, Bestekar Mehterler ve Türk Müziğine Katkıları

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

02/03/2020

Adı Soyadı: Burak USTA

Öğrenci No: N13125760

Anabilim Dalı: Türkiyat Araştırmaları Anabilim Dalı

Programı: Türkiyat Araştırmaları

Statüsü: ☒ Y.Lisans ☐ Doktora ☐ Bütünleşik Dr.

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Prof. Dr. Fatma Gülay MİRZAOĞLU
SIVACI

Telefon: 0-312-2976771

Faks: 0-3122977171

E-posta: turkiyat@hacettepe.edu.tr



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 02/03/2020

Tez Başlığı / Konusu: Mehter Musikisi, Bestekar Mehterler ve Türk Müziğine Katkıları

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 106 sayfalık kısmına ilişkin, 26/02/2020 tarihinde şahsım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 6'dır.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar dâhil
- 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

02/03/2020

Adı Soyadı: Burak USTA

Öğrenci No: N13125760

Anabilim Dalı: Türkiyat Araştırmaları Anabilim Dalı

Programı: Türkiyat Araştırmaları

Statüsü: ☒ Y.Lisans ☐ Doktora ☐ Bütünleşik Dr.

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR

Prof. Dr. Fatma Gülay MİRZAOĞLU
SIVACI

Ek 4. Turnitin Benzerlik İndeksi

MEHTER MUSİKİSİ, BESTEKAR MEHTERLER VE TÜRK MÜZİĞİNE KATKILARI

ORJİNALLIK RAPORU

% 6	% 6	% 0	% 0
BENZERLİK ENDEKSİ	İNTERNET KAYNAKLARI	YAYINLAR	ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	acikerisim.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	% 5
2	bilgi58.blogspot.com.tr İnternet Kaynağı	<% 1
3	www.musikidergisi.net İnternet Kaynağı	<% 1
4	www.arsiv2007.musikidergisi.net İnternet Kaynağı	<% 1
5	earsiv.sehir.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<% 1
6	www.turkishmusicportal.org İnternet Kaynağı	<% 1
7	www.mehterosmanli.com İnternet Kaynağı	<% 1
8	www.infolia.com İnternet Kaynağı	<% 1

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Burak USTA
Doğum Yeri ve Tarihi : Antalya-14.01.1990

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü
Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri : 3. Geleneksel Müzik Kültürü Araştırmaları Sempozyumu (Kültürel Gelenek Olarak Mehter ve Mehter Musikisinde Yiğitlik Olgusu)
Çalıştığı Kurumlar : 2011-2015- Final Eğitim Kurumları (Türkçe Öğretmeni)
2015-2016- TÜZYEKSAV Okulları (Türkçe Öğretmeni)

İletişim

E-Posta Adresi : brkusta@gmail.com

Tarih : 30.01.2020

