



T.C.

EGE ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

**MEHTER MÜZİĞİ EKSENİNDE MÜZİKTE İŞLEVSEL DEĞİŞİM:
ÇANAKKALE MUSİKİ VE HALK OYUNLARI DERNEĞİ
MEHTERAN TAKIMI ÖRNEĞİ**

Volkan KAPTAN

Türk Müziği Anabilim Dalı

İZMİR

2020

T.C.

EGE ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

**MEHTER MÜZİĞİ EKSENİNDE MÜZİKTE İŞLEVSEL DEĞİŞİM:
ÇANAKKALE MUSİKİ VE HALK OYUNLARI DERNEĞİ
MEHTERAN TAKIMI ÖRNEĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

Volkan KAPTAN

Tez Danışmanı:

Doç. Dr. İlhan ERSOY

Türk Müziği Anabilim Dalı

Türk Müziği Yüksek Lisans Programı

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum Mehter Müziği Ekseninde Müzikte İşlevsel Değişim: Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Örneği adlı yüksek lisans/doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

VOLKAN KAPTAN

ÖZET

Müzikbilimi perspektifine göre müziğin kültürün içine gömülü olduğu güçlü bir söylemdir. Bu manada kültür-müzik ilişkisini açığa çıkarmak adına etnomüzikolojinin faydalandığı kuramlardan biri işlevselcilik teorisidir.

Bu tez, müzikte işlev çerçevesinde mehter takımlarının tarihsel süreç içerisindeki işlevlerini belirlemeye ve zamanla geçirdiği değişimleri Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı müzik pratikleri ekseninde incelemeye; bunun yanı sıra Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde mehter repertuarının, yürüyüş düzeninin, kıyafetlerinin, çalgılarının ve performans mekanlarının da zamanla geçirdiği değişime ve bu değişimin altında yatan dinamikleri çözümlenmeye odaklanır.

Bu tez çalışmasında, bir bando takımı olarak mehterin geçmişten günümüze yerine getirdiği işlevlerinin Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelindeki varlığı Etnografik çalışmalarla tespit edilmiştir. Bu çerçevede 2019 ve 2020 yılları arasında Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı performans öncesi, performans esnasında ve performans sonrasında katılımcı gözlem yolu ile incelenmiş; mehteran takımı üyeleri ile görüşmeler yapılmış; elde edilen veriler ile mehter konusuna ilişkin literatür harmanlanmış ve tezin temel kavramı olan “İşlev” kavramı ile ilişkilendirilerek serimlenmiştir.

Anahtar Kavramlar: Mehter, İşlev, Çanakkale, Çanakkale Mehteran Takımı, Müzik, Değişim.

ABSTRACT

From the musicology perspective, it is a powerful discourse in which music is embedded in culture. In this sense, one of the theories used by ethnomusicology to reveal the relationship between culture and music is the functionalism theory.

This thesis aims to determine the functions of mehter teams in the historical process within the framework of their function in music and to examine the changes they have undergone over time in the context of music practices of Çanakkale Music and Folk Dances Association Mehteran Team; in addition, Çanakkale Music and Folk Dances Association Mehteran Team focuses on the change of repertoire, march pattern, clothes, instruments and performance venues, and analyzing the dynamics underlying this change.

In this thesis, the existence of the functions of the mehter as a marching band from the past to the present in the Çanakkale Music and Folk Dances Association Mehteran Team has been determined by ethnographic studies. In this context, Çanakkale Music and Folk Dances Association Mehteran Team was examined by participant observation before, during and after the performance between 2019 and 2020; meetings were held with mehteran team members; the literature on the subject of mehter has been blended with the obtained data and laid out in relation to the concept of "Function", which is the basic concept of the thesis.

Keywords: Mehter, Function, Çanakkale, Çanakkale Mehteran Team, Music, Change.

ÖNSÖZ

Bu tez, Çanakkale’de bulunan Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımının müzik pratiklerine yönelik bir etnografik çalışmanın sonucudur. Bu çerçevede etnografik çalışmalar, Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde 2019 ile 2020 yıllarında gerçekleştirilmiştir. Bu sınırlılık dahilinde tez çalışmamız, Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde mehterde işlev konusunun incelenmesiyle çerçevelendirilmiştir.

Bu tez, giriş bölümü dışında üç bölümden oluşmaktadır. “Giriş” bölümünde, işlev kavramının müzik literatüründe ki yeri; tezin konusu ve kuramsal çerçevesi; tezin yöntemi; tezin amacı ve sınırlılıkları yer almaktadır.

“Tarihsel ve Kurumsal Olarak Mehter” adlı ikinci bölümde, mehter etimolojik ve tarihsel açıdan ele alınır. Ve mehterin tarihsel süreç içerisinde üstlendiği işlevler açıklanır.

“Müzikte İşlevsel Değişim Örneği Olarak Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı” başlıklı üçüncü bölümde ise mehteran takımının müzik pratikleri ekseninde müzik içi ve müzik dışı davranışları ele alınır.

“Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Etkinlik Betimlemeleri ve Müziksel Analizleri” başlıklı dördüncü bölümde ise Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımının alan çalışmalarıyla tespit edilmiş müzik edimleri çerçevesinde analitik bir irdeleme yer almaktadır.

Bu tezin oluşmasının her merhalesinde destek, tavsiye ve bilimsel nitelikte katkılarıyla sabır ve büyük titizlikle beni yönlendiren bana adeta ışık tutan bir müzisyen, aynı zamanda bir akademisyen olarak daima örnek aldığım çok değerli hocam Doç. Dr. İlhan Ersoy’a öncelikli olarak teşekkürü bir borç bilir, şükranlarımı sunarım. Bunun yanı sıra yüksek lisans ders aşamasında ufukumun genişlemesine yardımcı olan değerli hocalarım Prof. Dr. M. Hakan Cevher ve Doç. Dr. Gökhan Ekim’e de teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca tezin oluşma aşamasında yardımlarını esirgemeyen, beni gittikleri her yere kabul eden başta “Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı” bünyesinde mehterbaşı olarak görev yapan Nihat Şenel abime ve tüm mehteran takımı

üyelerine sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ve son olarak yüksek lisansa başlamama vesile olan ve yüksek lisans boyunca manevi katkılarını hiçbir zaman esirmeyen değerli eşim Merve Nur Kaptan'a; hayatta olmasa da bana varlığını ve desteğini hep hissettiren canım annem, Birgül Kaptan'a; babam Orhan Kaptan'a; kardeşim Hülya Kaptan Er'e teşekkürlerimi ve minnetlerimi sunarım.

Tekirdağ
2020

Volkan KAPTAN



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	v
TABLO LİSTESİ.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
FOTOĞRAF LİSTESİ	ix
EKLER LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1
1. Tezin Konusu ve Kuramsal Çerçevesi.....	4
2. Tezin Yöntemi	4
3. Tezin Amacı, Alansal ve Zamansal Sınırlılıkları.....	5
1. BÖLÜM: SOSYAL BİLİMLERDE İŞLEVSELÇİLİK YAKLAŞIMINA TARİHSEL BİR BAKIŞ	6
1.1. Yapısal İşlevselcilik.....	8
1.2. İşlevsel Yaklaşımlara Eleştiriler	9
1.3. İşlev Kavramının Görünümü ve Değişim Süreci.....	10
1.4. Müzikte İşlev	12

1.5. Müziğin Bireysel İşlevi.....	14
1.6. Müziğin Toplumsal İşlevi.....	16
2. BÖLÜM: TARİHSEL VE KURUMSAL OLARAK MEHTER.....	22
2.1. Bir Ordu Bandosu Olarak Tuğ.....	22
2.2. Bir Ordu Bandosu Olarak Tabl.....	25
2.3. Bir Ordu Bandosu Olarak Nevbet.....	26
2.4. Bir Ordu Bandosu Olarak Mehter.....	29
2.5. Tarihsel Gelişim Süreci İçerisinde Mehterin Tespit Edilen İşlevleri	35
2.6. Mehterin Savaş Zamanı İşlevleri	37
2.6.1. Mehterin Psikolojik İşlevi	37
2.6.2. Mehterin İletişim İşlevi	38
2.7. Mehterin Barış Zamanı İşlevleri	39
2.7.1. Mehterin Sosyal İşlevi.....	39
2.7.2. Mehterin Statü İşlevi	43
2.8. Mehterin Savaş ve Barış Zamanı Ortak İşlevi.....	45
2.8.1. Mehterin Dini İşlevi	45
2.8.2. Mehterin Orkestra İşlevi.....	47
3. BÖLÜM: MÜZİKTE İŞLEVSEL DEĞİŞİM ÖRNEĞİ OLARAK ÇANAKKALE MUSİKİ VE HALK OYUNLARI DERNEĞİ MEHTERAN TAKIMI	48

3.1. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımının Kuruluşu ve Tarihçesi.....	48
3.1.1. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Çalışma Saatleri ve Yer Aldığı Etkinlikler.....	49
3.1.2. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı İçerisindeki Hiyerarşik Yapı	51
3.1.3. Oturtum Bakımından Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı	52
3.1.4. Mehter Çalgıları ve Sınıflandırması	53
3.1.5. Performans Mekânları	55
3.1.6. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımında Aktarım Süreçleri.....	58
3.2. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Özelinde İşlevsel Değişim-Dönüşüm.....	60
3.2.1. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Özelinde Müzik, İletişim ve Davranış	63
3.2.2. Müzik Dışı Davranışlar	63
3.2.3. Müzik İçi Davranışlar.....	69
4. BÖLÜM: ÇANAKKALE MUSİKİ VE HALK OYUNLARI DERNEĞİ MEHTERAN TAKIMI ETKİNLİK BETİMLEMELERİ VE MÜZİKSEL ANALİZLERİ	74
4.1. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Repertuarı....	74

4.1.1. Oturtum Ekseninde Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı.....	78
4.1.2. Üslup ve Müziksel Doku Bakımından Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı	79
4.1.3. Makamsal Yapı.....	81
4.1.4. Tartım Kalıpları	81
4.2. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Repertuvar Listesi ve Çözümlemeleri	81
4.2.1. Mehter Etkinliklerinde Çalınan Eserlerin Örnek Notaları.....	88
SONUÇ	101
KAYNAKÇA	103
EKLER.....	114
ÖZGEÇMİŞ	245

TABLO LİSTESİ

Tablo 1 Çanakkale Merkez, Milli Bayram Performansı	82
Tablo 2 Çanakkale Lapseki, Demokrasi ve Milli Birlik Günü Performansı	84
Tablo 3 Çanakkale Merkez, Sünnet Düğünü Performansı	85
Tablo 4 Çanakkale Merkez, Sünnet Düğünü Performansı	86
Tablo 5 Çanakkale Karabiga, Gelin Çıkarma ve Düğün Performansı	87

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1 Mehterin İşlevleri.....	36
Şekil 2 Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Hiyerarşik Yapısı	52

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1 Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Çanakkale: (12.03.2020)	50
Fotoğraf 2 Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Toplu Performans, Çanakkale: (12.03.2020).....	53
Fotoğraf 3 Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Kapalı Mekân Performansı Çanakkale: (29.06.2013)	55

Fotoğraf 4 Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Kapalı Mekân Performansı Çanakkale: (18.10.2011)	56
Fotoğraf 5 Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Açık Hava Performansı Çanakkale: (12.03.2019).....	56
Fotoğraf 6 Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Açık Hava Performansı Çanakkale: (12.03.2020).....	57
Fotoğraf 7 Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Açık Hava Performansı Çanakkale: (04.03.2019).....	57
Fotoğraf 8 Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Kapalı Mekân Performansı Çanakkale: (29.06.2013)	58
Fotoğraf 9 Çanakkale Mehter Derneği Çanakkale: (02.03.2016).....	66
Fotoğraf 10 Arif Mehmed Paşa'nın Eserinden Yıl 1863	67
Fotoğraf 11 Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Çanakkale: (12.03.2020)	68
Fotoğraf 12 Çevgan Tutuş Pozisyonu Çanakkale: (12.03.2020)	69
Fotoğraf 13 Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Yeniçeri Sekmesi Yürüyüş Düzeni Çanakkale: (12.03.2020)	72
Fotoğraf 14 Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Yeniçeri Sekmesi Yürüyüş Düzeni Çanakkale: (12.03.2020).....	72
Fotoğraf 15 Zilzen Dik Tutuş Pozisyonu Çanakkale: (12.03.2020)	73
Fotoğraf 16 Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı (Çanakkale/Merkez 12.03.2020).....	79

EKLER LİSTESİ

Ek 1 Çanakkale Deniz Zaferi'nin 105. Yıl dönümü kutlamaları ve 18 Mart Şehitleri Anma Günü'ne İştirak Eden Protokol Üyeleri Çanakkale: (12.03.2020)	114
Ek 2 Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Yürüyüş Halindeki Performansı Çanakkale: (12.03.2020).....	131
Ek 3 Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Yürüyüş Halindeki Performansı Çanakkale: (12.03.2020).....	131
Ek 4 Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Yürüyüş Halindeki Performansı Çanakkale: (12.03.2020).....	132
Ek 5 Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Sabit Haldeki Performansı Çanakkale: (12.03.2020).....	132
Ek 6 15 Temmuz Demokrasi ve Milli Birlik Günü Etkinliklerine İştirak Eden Protokol Üyeleri Çanakkale/Lapseki (15.07.2020)	133
Ek 7 Mehteran Takımı Çevgenler Ses Kontrolü (Soundcheck) Alırken	134
Ek 8 Zurnazenbaşı Performans Öncesi Isınma Çalışmaları	134
Ek 9 Nakkarazenbaşı Ses Kontrolü (Soundcheck) Alırken.....	135
Ek 10 Tüm Mehteran Takımı Prova Alırken.....	135
Ek 11 Mehter Performans Düzeni	137
Ek 12 Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Sahne Performansı Lapseki: 15/07/2020	160
Ek 13 Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Sahne Performansı Lapseki: 15/07/2020	160

Ek 14 Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Sahne Performansı Lapseki: 15/07/2020	161
Ek 15 Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Etkinlik Sonrası Lapseki: 15/07/2020.....	161
Ek 16 25/07/2020 Tarihinde Çanakkale Mehteran Takımının Performansının Gerçekleştiği Sosyal Tesis Alanı	162
Ek 17 Çanakkale Mehteran Takımı Ses Sistemini Kurarken	163
Ek 18 Çanakkale Mehteran Takımı Ses Sistemini Kurarken	163
Ek 19 Çanakkale Mehteran Takımı Ses Kontrol (Soundcheck) Alırken.....	164
Ek 20 Çanakkale Mehteran Takımı ve Düğün Sahiplerinin Saflar Halindeki Yürüyüşü	165
Ek 21 Çanakkale Mehteran Takımı ve Düğün Sahiplerinin Saflar Halindeki Yürüyüşü	166
Ek 22 Çanakkale Mehteran Takımı ve Düğün Sahiplerinin Saflar Halindeki Yürüyüşü	167
Ek 23 Çanakkale Mehteran Takımı Sünnet Düğünü Performansı Esnasında Çanakkale/Merkez (25.07.2020).....	184
Ek 24 Çanakkale Mehteran Takımı Sünnet Düğünü Performans Esnasında Çanakkale/Merkez (25.07.2020).....	184
Ek 25 Çanakkale Mehteran Takımı Sünnet Düğünü Performans Esnasında Çanakkale/Merkez (25.07.2020).....	185
Ek 26 Çanakkale Mehteran Takımı Sünnet Düğünü Zurnazenbaşı Açış Esnasında Çanakkale/Merkez (25.07.2020).....	185

Ek 27 Çanakkale Mehteran Takımı Sünnet Düğünü Alanını Terk Ederken Çanakkale/Merkez (25.07.2020).....	186
Ek 28 09/08/2020 Tarihinde Çanakkale Mehteran Takımının Performansının Gerçekleştirildiği Alan	186
Ek 29 Çanakkale Mehteran Derneği'nde 09/08/2020 Tarihindeki Sünnet Düğünü Öncesi Provalar	187
Ek 30 Çanakkale Mehteran Derneği'nde 09/08/2020 Tarihindeki Sünnet Düğünü Öncesi Provalar	187
Ek 31 Çanakkale Mehteran Derneği'nde 09/08/2020 Tarihindeki Sünnet Düğünü Öncesi Son Hazırlıklar	188
Ek 32 Çanakkale Mehteran Derneği'nde 09/08/2020 Tarihindeki Sünnet Düğününe Hareket Etmeden Önce	188
Ek 33 Çanakkale Mehteran Takımı Sünnet Düğünü Performansının Başlamasını Beklerken	189
Ek 34 Çanakkale Mehteran Takımı Sünnet Düğünü Performansı Öncesi Son Hazırlıklar	189
Ek 35 Çanakkale Mehteran Takımı Performans Başlamadan Önce Ses Kontrolü (Soundcheck).....	190
Ek 36 Çanakkale Mehteran Takımı Nevbet Performansı Başlamadan Önce	192
Ek 37 Çanakkale/Merkez 09/08/2020 Tarihinde Çanakkale Mehteran Takımı Performansı	209
Ek 38 Çanakkale/Merkez 09/08/2020 Tarihinde Çanakkale Mehteran Takımı Performansı	209

Ek 39 Çanakkale/Merkez 09/08/2020 Tarihinde Çanakkale Mehteran Takımı Performansı	210
Ek 40 Çanakkale Mehteran Takımın Performansı Başlattıkları Yer Karabiga Meşeli Kahve	210
Ek 41 Çanakkale Mehteran Derneği.....	211
Ek 42 Çanakkale Mehteran Takımının Meşeli Kahve Önünde Performans İçin Son Hazırlıkları	212
Ek 43 Çanakkale Mehteran Takımı Düğün Konvoyunu Beklerken.....	212
Ek 44 Çanakkale Mehteran Takımı Zurnazenleri ve Trompetzeni Performans Başlamadan Önce Çalgılarını Akort Ederken	213
Ek 45 Çanakkale Mehteran Takımı Yürüyüş Düzeninde Kösün Pickup (Kamyonet) Üzerinde Performansı.....	214
Ek 46 Tambur majör.....	218
Ek 47 Karabiga Şehit İsmail Özkan Parkı Sosyal Tesisleri.....	225
Ek 48 Düğün Performansı Başlamadan Önce Son Hazırlıklar	225
Ek 49 Düğün Performansı Başlamadan Önce Son Hazırlıklar	226
Ek 50 Üfleme Çalgılar Düğün Performansı Başlamadan Önce Çalgılarını Akort Ederken	226
Ek 51 Çanakkale Mehteran Takımı ve Evli Çiftlerin Hatıra Fotoğrafi	237
Ek 52 Çanakkale Mehteran Takımı Karabiga Düğün Performansı (15/08/2020)	243
Ek 53 Çanakkale Mehteran Takımı Karabiga Düğün Performansı(15/08/2020)	243
Ek 54 Çanakkale Mehteran Takımı Karabiga Düğün Performansı (15/08/2020)	244

GİRİŞ

Türk müzik kültürü, içerisinde barındırdığı birçok unsur ile kadim ve zengin bir geleneği temsil eder. Türk askeri müzik kültürü de bu geleneğin temsilcilerinden biridir. Askeri müzik geleneği içerisinde her ordu siyasal, tarihsel ve kültürel olarak oluşturmuş olduğu müzik toplulukları bakımından diğerlerine göre farklılaşır. Bu farklılığı Türkler ekseninde ele alan Tuğlacı (1986: 2) bir ordu bandosu olan mehteri tarihsel açıdan Osmanlı öncesine kadar dayandırır: “Orta Asya bozkırlarından bu yana kökü ordusuna dayandırılan Türklerin anlam, önem ve icra yönünden diğer milletlerden ayrılan bir müzik topluluğu vardır ve bu topluluğa Hunlar döneminde ‘Tuğ’, Karahanlılar döneminden Selçuklular dönemine kadar ‘Tabl’, Selçuklular döneminde ‘Nevbet’ Osmanlı İmparatorluğunun kuruluşundan itibaren ise ‘Mehter’... denilir”.

Türk askeri müzik geleneğinin taşıyıcısı olarak mehter, 1826 yılına kadar ki tarihsel gelişim sürecinde Türk savaş tekniğinin vazgeçilmez bir unsuru olmanın yanı sıra Osmanlı’nın kuruluşuna koşut; Osmanlı İmparatorluğu’nun debdebe ve şaşasının bir nişanesidir. Osmanlı gücünün göstergesi, dini açıdan İslamiyet’in bir neferi olması hasebiyle üzerinde taşıdığı kutsal haleyle İslam cemaati birliği içerisinde yer alan bireylerin kendilerini tanımladıkları kimliğin müzikteki yüzyıllarca süregelen bir ifadesi olarak mehter, toplumsal alanda birçok pratiği bünyesinde taşıyan bir simgeler cümbüşüdür. Bu çerçevede mehter olgusunun uyandırdığı geniş izlenimler Türk toplumunun ve yaşantısının önemli bir parçası olduğunu gösterir niteliktedir.

Yaklaşık olarak 600 yıllık kadim bir geçmişe ve geleneğe sahip Osmanlı’nın 17. ve 18. yüzyılda askeri alandaki başarısızlıkları sonucunda Batı karşısındaki hakimiyetini kaybetmesi, bunun sonucunda tek çıkış yolu olarak Batıyı öykünme yoluna gitmesi kendi iç dinamiklerinde değişikliklerin yaşanmasına sebep olur. Dolayısıyla Osmanlı’nın Batılılaşma çabaları birtakım kurumların kapatılmasına ve yerine Batı tarzı kurumların açılmasına yol açar. Bu çerçevede II. Mahmut tarafından 1826 yılında yeniçeri ocağının ve bu ocakla ilgili onu anımsatacak her şeyin ortadan kaldırılması düşüncesi sonucunda mehterhane de kapatılır. Dolayısıyla bu durum Türk askeri müzik geleneğinin temsilcisi olan içtimai alanda birçok işlevi yerine getiren mehterin de sonu olur. Aradan geçen 85

yıllık süreçte mehterin 1911-1912 yılları arasında yeniden canlandırılması (revival) Celal Esad Arseven önderliğinde askeri müze müdürü Ahmet Muhtar Paşa tarafından gerçekleştirilir. Yeniden ihya edilen mehter takımları, gerek repertuarı, kıyafetleri, yürüyüş düzeni gerekse yerine getirdiği işlevler ekseninde tamamen icat edilmiş gelenek olarak karşımıza çıkar. Askeri müze müdürünün mehterin yeniden canlandırılmasında rol oynayışı bir bakıma Öztürk'ün (2018: 1) de ifade ettiği gibi “Mehterhanenin tamamen bir askeri müzik topluluğu olarak yorumlanması ve kurgulanması anlayışına...” dayanır. Mehterin askeri amaçlı olarak kurgulanıp yeniden canlandırılması sahip olduğu diğer işlevlerin ortadan kalkması anlamını taşımaktadır. Keza ilerleyen süreçte mehterin yeniden canlandırılırken geçmiş ile arasındaki bağların koparıldığının görülmesi toplumsal birçok işlevinin yitirdiğinin bir göstergesidir. Bu doğrultuda mehterin yeniden canlandırılma çabalarının altında siyasi ve sosyal olmak üzere birçok neden yatmaktadır. Yeniden canlandırma çabalarının Türkçülük ve Milliyetçilik ekseninde eşgüdümlü olarak başladığı söylenebilir.

19. yüzyılda vücut bulan milliyetçilik akımı, ulus-devlet çatısı altında yeni inşa edilen devletlerde tarihsel ve kültürel gibi görünen icatlar ortaya çıkarır. Buradaki amaç yeni kurulan devletlerin çok daha eski bir geleneğe sahip olduğunu göstermektir. Bu minvalde ulus-devlet modelinde milliyetçilik miti üzerinden geçmiş geleneklerden faydalanılır. Gelenekler eski olabilecekleri gibi geleneksel olmayan eski durumları zihne getiren yeni şartlara uydurulmuş gelenek icadı olarak adlandırılan oluşumlar da olabilir. Hobsbawm'a (2013: 2-3) göre:

“İcat edilmiş gelenek... gerçekten icat edilmiş, inşa edilmiş ve formel düzlemde kurumsallaşmış gelenekleri olduğu kadar, kolayca izi sürülemeyecek bir şekilde kısa ve belirlenebilir bir zaman diliminde – belki de birkaç yılda- ortaya çıkmış olan ve büyük bir hızla yerleşmiş ‘gelenekleri’ de kapsamaktadır... Elbette bu geleneklerin hepsi aynı derecede kalıcı değildir, ancak bizim burada öncelikli meselemiz, söz konusu geleneklerin hayatta kalma şansları değil, ortaya çıkmış ve yerleşmiş olmalarıdır. İcat edilmiş gelenek, alenen ya da zımnen kabul görmüş kurallarca yönlendirilen... Geçmişle doğal bir süreklilik anıtırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış

normlarını aşlamaya çalışan bir pratikler kümesi anlamında düşünölmelidir”.

Anthony Wallace’a (1956: 264-265) göre ise yeniden canlandırma “büyük kültürel/sosyal sistem yeniliklerinin özelliklerini biçimlendirme girişimidir”. Kültürel değişim olgusunun özel bir türü olan yeniden canlandırma kasıtlı, bilinçli, tasarlanmış bilinçli bir çabadır. Başka bir deyişle kültürel değişimin kendiliğinden olmadığıdır.

Gelenek icadı olarak meydana gelen yeni olgular Tekin’in (2017: 14) de ifade ettiği gibi “yeni den canlandırma, yeniden biçimlendirme ve yeniden yapılandırma sonucu ortaya çıkan oluşumlar reel ve otantik oluşumlar değildir. Meydana gelen bu oluşum kurgusal gelenek olarak ifade edilebilir”. Dolayısıyla 1914 yılında ilk olarak Mehterhane-i Hakanî adı altında daha sonra farklı adlarla ülkenin birçok yerinde yeniden canlandırılan mehter takımlarında geleneksel benzerliklerin yanı sıra kurgusal olgular da mevcuttur. Bu çerçevede mehterin yeniden canlandırılması ve yasaklanması hususunda Batılılaşma ideolojinin etkilerini açık bir şekilde görmek mümkündür. Bu durum mehterin meşık geleneği ile sürdürölmesinden, kıyafetlerine, repertuvarına, çalgılarına, yürüyüş düzenlerine ve performans özelliklerine kadar birçok unsurun da değişmesine sebebiyet verir.

1917 yılında Ordu-yu Humayun’da yerini alan mehter takımları, 1919 ve 1920 yıllarında gerçekleşen Kurtuluş Savaşında askere cesaret vermek amacı ile yeniden teşkil edilir. 1920 ve 1935 yılları arasında yeniden kapatılan mehter takımları, 1952 yılına geldiğinde Genelkurmay Başkanlığı tarafından altı katlı olacak şekilde yeniden oluşturulup, 1953 yılında devlet eli ile İstanbul Harbiye Müze’de İstanbul’un fethinin 500. yıl kutlamaları sebebiyle yeniden faaliyetlerine başlar. 1980 yılına geldiğinde ise mehter yeniden yasaklanır. Bu çerçevede Hunlar döneminde salt askeri nitelikte bir işlevi yerine getiren ve zamanla mezkûr işlevini genişletip Osmanlı ile birlikte toplumsal alanın her safhasına nüfuz eden mehter takımları, günümüzde birçok işlevinden yoksun; icat edilmiş unsurları bünyesinde barındıran; geçmiş ile bağını koparmış; turistik amaçlı niteliklere haiz; milliyetçilik, Türkçölük ideolojilerinin temellükü altında faaliyetlerini sürdüren bir yapı halini alır.

1. Tezin Konusu ve Kuramsal Çerçevesi

Hunlar döneminden başlayarak günümüze değin bir ordu bandosu olarak oluşturulan mehter takımlarının kurumsal yapısı, hiyerarşisi, işleyişi ile 21. yüzyılda Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı bünyesinde oluşturulmuş mehter takımının tanınması ve tanımlanmasına yönelik bu çalışma, mehterde işlevsel değişime odaklanır. Bu odaklanma antropoloji ve antropolojiye bağlı olarak faaliyet gösteren müzikbilim (etnomüzikoloji) disiplininin kuramsal ve yaklaşımsal ekseninde ele alınmıştır.

Mehterde işlevsel değişim kavramının incelenmesinde temel olarak en derinde bireysel biyolojik gereksinimleri yerine getirme zemininde müşterek çözümler arayarak inşa edilmiş olan toplumsal kurumları kurumlaşmayı izah etmek üzerine odaklanan işlevselcilik yaklaşımı tezin temel kuramsal zeminini oluşturur. Augusto Comte, Herbert Spencer ve Emile Durkheim tarafından oluşturulan bu kuram, müzik ekseninde Ersoy'un (2019: 49) da ifade ettiği gibi "... müziğin ne olduğundan çok ne işe yaradığına ilişkin bir yaklaşımı temsil eder". İşlevselci yaklaşım, aynı zamanda parça-bütün ekseninde ele alınmış bir yaklaşımdır. Dolayısıyla müzik de kültürün bir parçası olarak bulunduğu kültüre katkıda bulunacaktır. Bu kuram yardımıyla Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı ekseninde işlevsel değişim açıklanmaya çalışılmıştır.

2. Tezin Yöntemi

Katılımcı Gözlem, Görüşme ve Doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanan nitel araştırma, bu tezin temel araştırma yöntemidir. Nitel bir araştırma için etnografik yöntem ise müzikbiliminin (etnomüzikolojinin) en temel yöntemleri arasındadır. Dolayısıyla bu yöntemde araştırmacı alana gider ve alanın elverdiği koşulda çalışmalarını yerine getirir. Bu minvalde bu tez de bir etnografik çalışma ürünüdür.

Bu tezde Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı, etnografik yöntem çerçevesinde, kurumsal yapısı ekseninde, provalarda, müzik edimlerini gerçekleştirmeden önceki hazırlıklarda, müzik edimlerini gerçekleştirdikleri

esnada ve müzik edimlerini başka bir deyişle performanslarını gerçekleştirdikten sonra olmak üzere farklı zamansal zeminde katılımcı gözlem yoluyla incelenmiştir.

3. Tezin Amacı, Alansal ve Zamansal Sınırlılıkları

anakkale, bilhassa gerek hâlihazırdaki Türk devleti gerekse geçmişte Osmanlı İmparatorluğunda padişah olmuş kişiler için önemli siyasi, ekonomik, jeopolitik ve sosyal bir merkez konumundadır ve günümüzde kozmopolit yapıya sahip bir şehir durumundadır. Dolayısıyla böylesine bir şehirde birçok müzik oluşununun olması da kaçınılmazdır. Bu müzik oluşumları içinde ordu bandosu olarak mehter de yer alır.

Bu tez zamansal sınırlılık olarak 2019 ile 2020 yılları arasında gerçekleştirilen alan çalışmaları ile sınırlıdır. Alan sınırlılığı ise, Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımının müziksel zemininin tamamıdır. Bu alan çalışması dahilinde herhangi bir mekân sınırlaması bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu tez çalışmasında çok mekânlı bir alan çalışması yapılmıştır. Buradaki gaye ise, farklı mekânlarda gerçekleştirilen müzik edimlerinin mehter takımına olan negatif ya da pozitif yansımalarının tespitidir.

1. BÖLÜM: SOSYAL BİLİMLERDE İŞLEVSELÇİLİK YAKLAŞIMINA

TARİHSEL BİR BAKIŞ

İşlev (fonksiyon) sözcüğü genel çerçevede herhangi bir şeyin gördüğü iş veya iş görme yetisi olarak ifade edilebilir. İşlevin paradigmatik bir sonucu olan işlevselcilik, bilim disiplinlerinde önemli bir alanı kaplar. Metodolojik olarak biyolojiye kökenlenen işlevselcilik, daha sonra sosyal bilimler tarafından ödünçlenilmiş, yoğun olarak sosyoloji ve antropoloji disiplinlerinde kullanılmaya başlanmıştır.

19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın son çeyreği arasında kalan dönemde geliştirilen işlevselcilik yaklaşımının klasik sosyolojideki ilk temsilcileri Augusto Comte, Herbert Spencer ve Emile Durkheim olarak kabul görmektedir. Sonraki süreçte ise işlevselcilik Bronislaw Malinowski, A. Reginald Radcliffe-Brown, -modern sosyolojide- Talcott Parsons, Robert King Merton, Kingslay Davis, Wilbert E. Moore, Niklas Luhmann, Kai T. Erikson, Neil Smelser, Jeffrey C. Alexander, Paul Colomy gibi düşünürler tarafından geliştirilmiş bir yaklaşımdır. Modern dönem sosyolojisinin ana yaklaşımlarından biri olarak nitelendirilen işlevselcilik, Suğur'un (2013: 3) da ifade ettiği gibi "toplumların süregelen, birbirine bağlı ekseriyetle tümleşik bütünlükten meydana geldiği ve her biri toplumun istikrarının devam etmesi açısından belirli işlevleri yerine getiren parçalardan oluştuğu varsayımına dayanır". Bu doğrultuda işlevselciliğin ilk temsilcilerinden Augusto Comte toplumdaki statikler (düzen) ve dinamikler (ilerleme) ekseninde toplumsal düzenin temelleri ile ilgili incelemelerinden elde ettiği veriler ile işlevselciliği sosyokültürel bir sistem olarak parçalar ve süreçler arasındaki karşılıklı bağımlılık ilişkisi olarak ifade eder (Günerigök ve İnce, 2008: 202).

İşlevselciliği biyoloji ve sosyolojinin yakınlaşması olarak elen alan Augusto Comte'un yapmış olduğu temel çalışmalar kendisinden sonra gelen Herbert Spencer için de temel bir hareket noktası olmuştur. Bu bağlamda Augusto Comte'dan hareketle işlev ve yapı (strüktür) kelimesini toplumsal bir sistemin çözümlemesinde kullanan ilk kişi Herbert Spencer'dır (Güvenç, 1979: 84). Genel olarak parça-bütün ilişkisi ekseninde ele aldığı işlevselciği canlı varlıklar ve toplumları karşılaştırarak açıklamaya çalışan Spencer, canlı varlıkların organlara ve hücrelere sahip olduğu gibi sosyal sistemlerin de kurumlar ve üyelere sahip olduğunu düşünür. Bu doğrultuda organizmadaki farklı yapıların farklı

işlevlerinin olduğunu söyleyen Spencer, toplumların parçalarının işlevsel bağımlılık ile var olduklarını ifade eder. Bu çerçevede işlevselciliğin temsilcileri Aça ve Yolcu'nun (2017: 49) da ifade ettiği gibi “toplumsal uyum üzerine odaklanmışlar, organizmanın çalışma prensibi analogisi ile toplumu analiz etmeye çalışmışlardır”.

Spencer'ın düşüncelerinden etkilenen Emile Durkheim, sosyal olgunun varlığını sürdürebilmesi adına işlevsel olması gerektiğini yani topluma hizmet etmesinin şart olduğunu dile getirir. Başka bir ifadeyle işlev toplumsal olgunun devamlılığının ön koşulu niteliğindedir. Durkheim için toplum bir bütündür. Bu doğrultuda Durkheim işlevselliği, parçanın bütüne yaptığı katkı açısından ele almak gerektiğini dile getirir.

Durkheim'ın görüşlerinden etkilenen sosyologların başında Malinowski gelir. Malinowski toplumu insan doğasının ortaya çıkardığı bütünlük ve işbirlikçi bir sistem olarak görmektedir. Malinowski fonksiyonsuz/işlevsiz bir sosyal kurumun yaşamayacağı ilkesini benimseyip (Güvenç, 1979: 86) aynı zamanda kurumsal bağlamın bireysel faaliyetlere işlevsel anlamını kazandırdığını düşünmektedir.

İşlevselciliğe farklı bir perspektiften bakan isimler arasında yer alan bir başka kişi de Robert Merton'dur. Merton işlevsel analizin bolluk ve çeşitliliğine dikkat çeker. Bir işlevsel analizin sistemleştirilmesinde teori ve yöntem ilişkisi kurulmalı bunun yanı sıra empirik materyaller kullanmanın önemi de özellikle gösterilmelidir. Swingewood (1998: 282) bu doğrultuda Merton'un vardığı sonucu şöyle açıklamıştır: “nasıl aynı birim çok çeşitli işlevlere sahipse, aynı şekilde aynı işlevin de alternatif birimler tarafından değişik biçimlerde yerine getirebileceği” görüşüdür. Merton'a göre işlevin tanımı yapılmalıdır. Bu bağlamda Merton (1957: 27) işlevi bir sistemin uyumuna uygun düşen gözlemlenmiş sonuçlar olarak dile getirir. Fakat öznel durumları anlatan kavramları eylemin sonuçlarını anlatan kavramlardan ayırmamız gerektiğini de ifade eder. Toplumsal işlevin gözlenebilir nesnel sonuçları anlattığını öznel yönelimleri anlatmadığını belirtir. Kişinin yapmaya çalıştığı ile eylemin sonucunun aynı olmayabileceğini vurgular.

İşlevselciliğin tabiatı gereği muhafazakâr olduğu suçlamasını çürütmeyi amaçlayan Merton, yeni bir işlevselci şema geliştirmeye çalışır (Giddens, 2005: 516). Marx ve Engels'in diyalektik materyalist anlayışı gibi mevcut olanı kaçınılmaz olanla özdeşirmeye gider. Merton, revizyon girişimi için işlevlerin sistemin adaptasyonuna/uyumuna karşı olumsuz durumlara karşı bir unsur olarak görür. Merton

(1957: 27-33) ayrıca nesnel sonuçlar anlamına gelen açık ve gizil (örtük) işlevleri ayırt etmek gerekliliğine vurgu yapar. Çünkü sistemde yeri bulunan bir unsur için şu işlevi üstlenmiştir tanımına karşı çıkmaktadır. Ona göre yapılar açık işlevinin dışında örtük (gizil) işlevler de üstlenmiş olabilir. Dışarıdan bakan birisi için irrasyonel olabilecek bir durum ait olduğu grubun kendisi açısından işlevsel olabilmektedir. Ona göre gizil işlevler süreçlerin saklı boyutlarına odaklanmaktadır.

1.1. Yapısal İşlevselcilik

İşlevselcilik hemen tüm teoriler gibi statik kalmamış, zaman içinde geliştirilen yeni perspektiflerle çeşitlenmiştir. Malinowski'nin bireyci işlevselciğinin karşısında sosyal organizasyonu temel alan ve genel olarak bireyin toplum içindeki yeri ve düzenin inşasıyla ilgilenen Radcliffe-Brown'ın yapısal işlevselciliği söz konusu çeşitlenmenin başında yer alır. Yapısal işlevselcilik kültürel evrimciliği ve yayılcılığı (difüzyonizmi) sorgulamaya çalışan İngiliz sosyal antropologların teorik bir yönelimi olarak ortaya çıkmıştır. Radcliffe-Brown'ın işlevi sosyal yapıyla ilgilidir. Dolayısıyla toplumun bazı yönleri –politik, dini ve akrabalık- bu yaklaşımda bulunabilir. Bu noktada Radcliffe-Brown'ın Emile Durkheim'dan etkilendiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla yapısal işlevselciliğin temel düşüncesi, Emile Durkheim'ın sosyal dayanışma fikrine dayanır. Radcliffe-Brown için işlev, bir kurumun sosyal dayanışmayı güçlendirmeye hizmet eden sosyal yapının korunmasına yaptığı katkıdır. Bu doğrultuda her kültürün genel yasalarının ve işlevlerinin olduğunu varsaymış ve bunların işlevsel yönden birbirleri ile ilişkili sistem olduğunu düşünmüştür (Swingewood, 1998: 267). Daha çok yapı üzerinde durduğu görülen Radcliffe-Brown'a göre akrabalık ya da siyasal birlik halinde örgütlü grupların karşılıklı ilişkileri sosyal yapıyı (sistemi) oluşturur (Giddens, 2005: 513). Bu sistemde teknik, sosyal ve ideolojik olarak üç alt sisteme ayrılır. Malinowski gibi toplumu doğal bir sistem olarak gören Radcliffe-Brown yapıyı bireyin önüne yerleştirerek Malinowski'den ayrılır.

İşlevselcilik, toplumsal ve kültürel olguların toplumsal-kültürel sistem içerisinde yerine getirdiği işlevlerin çözümlemesidir. Bu çözümlemeye farklı bir perspektif kazandıran başka bir deyişle yeni bir boyut kazandıran yapısal-işlevselciliğin

kuramcılarında biri de Talcott Parsons'dır. Weber'in bireyciliği ile Durkheim'ın bütüncüllüğünü birleştirmeye çalışan Parsons, toplumu bir sistem olarak ele almıştır. Talcott Parsons'un üzerinde durduğu gibi, sistem, disiplinleri genelleştirmede tüm gelişmiş teorilerin örgütlenmesi gereken bir kavramdır. Bu doğrultuda çalışması, davranışların organizasyonla nasıl ilişkili olduğunu araştırmak için birçok farklı disiplinin sınırlarının ötesine geçmiştir (Turner ve Maryanski, 1979: 83). Örneğin dini sistemler müzik sistemi ile ilgilidir. Sistemin bu kısımları, dinin ve müziğin iç içe geçtiği ve bu kısımları güçlendirip bağlamaya hizmet ettiği ritüeller gibi süreçlerle birbirine bağlıdır.

1.2. İşlevsel Yaklaşımlara Eleştiriler

İnsan davranışlarını inceleyen herhangi bir bilim dalında olduğu gibi işlevselcilik ile ilgili de birçok eleştiri yapılmıştır. Bu eleştirilerin en ciddi olanı bu tür sistemlerin gerçekliğini varsaymada metodolojik bir zayıflığın belirlenmesi olmuştur İkinci bir eleştiri de yapısal-işlevsel araştırmanın dengeye önyargılı olmasıdır. Bu minvalde yapısal işlevselcilik, kültürlerin zaman içinde kültürü stabil ve değişmeyen bir varlık olarak iten, işleyen birimler olduğu varsayımına dayanır. Ayrıca bütün çatışmaların zamanla toplumdaki eşitsizliği yeniden tesis etmeye yaradığını öngörür. Dolayısıyla yapısal işlevsel yaklaşım, bu nedenle statik olan ve değişim durumlarına uygun olmayan durumları desteklemektedir. Üçüncü bir eleştiri olarak da standartlaştırılmış sosyal/kültürel unsurların toplumda yer alan bütün bireyler için işlevsel olduğu varsayılmaktadır. Merton'a (1996: 72-73) göre bu öğelerin normal olarak yerine getirilen işlevlerin yerine getirilip getirilemeyeceği, varsayılmaması gerektiği öngörülmektedir. Dördüncü eleştiri olarak yapısal-işlevselciliğin açıklayıcı bir güce sahip olmadığı söylenmektedir. Bu doğrultuda iyi bir teorinin gözlemlenenin ötesine geçmesi gerektiği vurgulanmaktadır.

Tüm bu eleştirilere rağmen işlevselciliğin olumlu yönlerinin olduğunun belirtildiğini de ifade etmek gerekir. Öncelikle işlevselcilik ile toplumun tüm katmanlarının iç içe geçmesi için yasaların genelleştirilmesi hedeflenmektedir. Bunu yaparken de bütüncül bir yaklaşım ele alınır. Bu çerçevede Yapısal-işlevselciler geniş

etnografya çalışmaları ile sistemin ara bağlantılarını bulmak adına toplumların tüm yönlerini keşfetmişlerdir.

1.3. İşlev Kavramının Görünümü ve Değişim Süreci

Günlük dilde bir araç, sistem ya da bir makine çalışıyor, bir işe yarıyorsa başka bir deyişle kendinden beklenen işi yerine getiriyorsa işlevsel olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla doğada bulunan nesnelere/maddelere kullanım alanları doğrultusunda belirli işlevler yüklenir. Nesnelere insanlar tarafından yüklenen işlev(ler), nesnelere bir amaca hizmet etmesi açısından önemlidir. Örneğin bayraklar ülkeler adına sembolik/simgesel olarak önemlidir. Türk milleti için Türk bayrağı da bir semboldür ve ona yüklenen işlev hemen her ulusal bayrağa yüklendiği gibi bağımsızlıktır. Benzer şekilde her ulusa ait milli marşlar, her ne şekilde olursa olsun heterojen (çoktürü) bir toplumda dahi olsa toplumun bütün üyelerine ait bir sembol olması dolayısı ile bütün toplumu etkilemektedir. Aynı zamanda birlik beraberliği sağlamakta ve benzer hissiyatların/duyguların oluşmasını tetiklemektedir. Bu doğrultuda Durkheim (2005: 449-451) da bayraklar ve marşlar gibi sembollerin toplumu birleştirici bir işleve sahip olduğunu ifade etmektedir.

Aristoteles için bir nesnenin işlevi, onun doğasının açıkça görülebileceği ve sadece onun yapabileceği ayrıcalıklı aktivitesidir (Clark, 1972: 271-272). Örneğin bir şemsiyenin işlevi başka bir deyişle şemsiyenin ayrıcalıklı aktivitesi insanları güneşe karşı korumaktır. Eğer şemsiye farklı sebeplerden dolayı insanları güneşe karşı koruyamıyorsa işlevini yitirmiş demektir. Dolayısıyla nesne işlevini yerine getirdiği takdirde kullanılacaktır. Bu noktada akla cevaplanması gereken birtakım sorular gelmektedir. Örneğin, nesnelere işlevleri sabit midir? Nesnelere tek bir işlevi mi söz konusudur? Nesnelere zamana, mekâna ya da farklı sebeplere bağlı olarak işlevinde herhangi bir değişim söz konusu mudur?

İşlevler sürekli değildir; zaman içerisinde konjonktürel olarak değişim gösterebilir. Bu değişimin dinamikleri toplumsal, tarihsel, ekonomik ideolojik veya siyasal manada oluşabilir. Bu doğrultuda nesnedeki değişimin tek yönlü olduğunu düşünmek de yanlış bir kanı olabilir. Tezcan'ın (1984: 2) da ifade ettiği şekliyle değişimin yönü ileriye dönük gerçekleşebileceği gibi, geriye dönük de gerçekleşebilir. Tezcan'ın

burada değişimin geriye ya da ileri dönük olabilmesi düşünce değişimin olumsuz (geriye) sonuç ya da olumlu (ileriye) sonuç doğurması ile ilgilidir. Bu doğrultuda üzerinde durulması gereken nokta ise nesne, işlev ve değişim ekseninde olacaktır. Nesnenin değişmesine neden olan işlev midir? –yoksa- İşlevin kaybolmasını sağlayan nesnedeki değişim midir? Bu bağlamda yaşam içerisinde nesnelerin işlevlerinin sabit olmadığı, işlevi kaybolduğu düşünölen nesnelerin de zamanla değişmeye başladıkları görölecektir. Değişme ve nesne ilişkisi Yolcu ve Aça'nın (2017: 3) da ifade ettiği gibi işlevin yaşaması yapının kendini koruması şeklinde cereyan edecektir. Dolayısıyla değişmenin ilk etkilediği işlev olacaktır. Bu doğrultuda işlev üzerinden bir silsile şeklinde dönüştürdüğü de nesnenin kendisidir.

Nesneler birden fazla işleve sahip olabilir. Nesnelerin işlevleri bulunduğu bağlam içerisinde oluşmaktadır (Woodward, 2016: 92). Dolayısıyla işlevin performans edildiği bağlam ekseninde çeşitlenmesi ve değişiklik göstermesi mümkündür. Örneğin bir kalemi ele alırsak kalemin işlevi yazı yazmaktır. Fakat kadınlar/kızlar günlük yaşantıları içerisinde saçlarını tutturmak için toka bulamadıkları zaman bir başka nesne olarak kalemi bir toka mahiyetinde kullanırlar. Burada bir nesnenin, kullanıldığı bağlama göre işlevinin çeşitlendiğini görmek mümkündür. İşlevdeki bu tür çeşitlenmeler, göröldüğü üzere bazen yön değiştirme şeklinde olabileceği gibi bazen de negatif yönde olabilmektedir. Bu çerçevede Merton da işlevin bir parçanın sistemi için bazen olumlu iken bazen de farklı düzeylerde olumsuz işleve sahip olabileceğini söyler. Başka bir deyişle bütünleşmeye katkı sağlayan unsurlar olabileceği gibi bu ahengi bozan hatta yok eden unsurların da olabileceğini ifade eder. Merton bu tür işlevler için “disfonksiyon” (bozuk işlevsel) terimini kullanır. Örneğin kadınlara tanınan pozitif ayırım toplum için disfonksiyon iken erkekler açısından ise işlevseldir.

Her türlü nesnenin öncelikli olarak kendine has temel işlevinin yanında –olumlu ya da olumsuz- bir de kullanım alanının olduğunu belirtmek gerekir. Dolayısıyla her nesnenin yer aldığı bir kültürel mekân yani varlık alanı bulunmaktadır. Bunun yanı sıra nesnelerin ait olmadıkları kültürel mekânlarının dışında kullanıldıkları bir alan da söz konusudur. Bu yüzden nesnelerin kültürel alanlarının dışında kullanılmaları da nesnelerin işlevlerinin değişmesine sebebiyet vermektedir. Örneğin bir sandalyenin işlevi, üzerine oturulması ve/veya çıkılmasıdır. Bu sandalye gündelik hayatın herhangi bir alanında bu

işlevini yerine getirmektedir. Fakat sandalye bir göstergeye dönüştürüldüğü takdirde başka bir deyişle sanat yapıtı özelliği kazandırıldığı takdirde değişen bağlamı/mekânı neticesinde işlevi de değişecektir.

Doğada bulunan nesnelere tek bir işlevin yüklendiğinden söz etmek her zaman mümkün değildir. Nesnelere yüklenen işlevlerin de sabit olmadığı, zamana ve mekâna göre başka bir deyişle kullanıldığı bağlama göre de değişim geçirdiği çeşitlendiği görülmektedir. Dolayısıyla her nesneyi ontolojisi bağlamında yüklenen işlevin yanı sıra kullanıldığı bağlam içerisinde değerlendirmek yerinde olacaktır.

Nesne dünyasında ele alınan işlev kavramı toplumsal hayatın birçok alanında da karşımıza çıkar. İnceleme alanı olarak tarihsel süreç içinde kimi farklı bilim disiplinlerine konu olan işlev, müzikte de bu bağlamda önemli bir kavramdır.

1.4. Müzikte İşlev

Müzik, üzerine birden fazla işlev yüklenmiş kültürel bir fenomendir. Müziğe yüklenen bu farklı işlevler birçok disiplin içerisinde ele alınmış ve müziğin; biyolojik, duygusal, ekonomik, siyasal, toplumsal, ideolojik, inançsal/dini, eğitsel, estetik, sağaltım, arınma (katarsis), iletişim, eğlence, protesto, esrime vb. işlevlerinin olduğu empirik çalışmalarda ortaya konmuştur.

Müzik insanoğlunun tarihi kadar eski bir fenomen olarak düşünülür ve antik Yunandan itibaren işlev yüklenerek sosyal yaşama yerleştirilir. Müzik işlevsel bakımdan bu dönemde iki kavram ile karşılaşılır: “Diyonisyen Müzik” ve “Apollonyen Müzik”. “Diyonisyen müzik insanların bu dünyada üzerindeki genel geçer isteklerinin, arzularının, hırslarının, emellerinin ifadelerini biçimlendirmede başvurulan bir kavram olarak; Apollonyen müzik ise insan hayatını ilahlaşmaya daha idealize eden bir çerçevede yüceltmeye yönelik bir kavramlaştırma olarak görülmüştür” (Şentürk, 2016: 96). İşlevselliği bakımından genel geçer olarak bu sınıflandırmaların dışında da ilgili dönemde müziğe kimi farklı işlevsellikler yüklenilmiştir. Örneğin müzik doğanın dengesi ile ilişkilendirilmiştir. Bir başka örnek de müziğin yedi yüksek ilimden/sanattan biri olarak görülmesidir. “Farabi ilimlerin sayımı adlı eserinde musikiyi yedi yüksek ilimden biri kabul etmektedir. Bu yedi yüksek ilim de kendi içinde en yüksek dört ilim ve onun altında

yüksek üç ilim diye ikiye ayrılır. Bu tasnif ‘Quadrivium’ ve ‘Trivium’ olarak adlandırılmıştır. Farabi en yüksek dört ilimi: ‘Matematik, musiki, astronomi ve geometri’, üç ilimi ise ‘mantık, gramer ve belagat’ olarak tasnif etmiştir” (Çetinkaya, 2015: 282).

İşlevselcilik, etnomüzikolojide de özellikle 20.yüzyılın yaygın kuramlarından birisi olarak dikkat çeker. Alan P. Merriam (1964: 210-225) da müzik ve işlev ilişkisine ilk değinenlerdendir. Merriam bu ilişkiyi maddeler halinde şu şekilde sıralar:

1. Duygusal İfadenin İşlevi
2. Estetik Hazzın İşlevi
3. İletişim İşlevi
4. Sembolik Gösterimin İşlevi
5. Fiziksel Tepki İşlevi
6. Sosyal Normlara Uygunluğu Uygulama İşlevi
7. Sosyal Organizasyonların Onaylanması İşlevi
8. Kültürün Devamlılığına ve İstikrarına Katkıda Bulunmak İşlevi
9. Toplumun Bütünleşmesine Katkı Sağlamak İşlevi
10. Eğlencenin İşlevi

Alan P. Merriam’ın yaptığı bu tasniften de anlaşılacağı üzere müzik farklı işlevlere sahiptir. Fakat müziğin farklı işlevleri birbiri ile ilişkilidir. Başka bir deyişle Alan P. Merriam’a göre müziğin işlevleri girift bir haldedir. Burada vurgulanmak istenen müziğe tek bir işlevselliğin değil; farklı işlevselliklerin yüklü olduğudur.

Merriam’dan sonra müzik ve işlev konusunun birçok araştırmacı tarafından müzikbilim çalışmalarına konu olmaya devam ettiği görülmektedir. Bu araştırmacılardan Abeles vd., (1994) müziğin “bilgi alanı olması, toplayıcı ve bağlayıcı olması, kişisel deneyim, terapi, moral ve sembolik güç, değişimin sembolü ve geçmiş ile geleceği birbirine bağlaması” olmak üzere sekiz temel işleve sahip olduğunu açıklamıştır. Diğer bir araştırmacı Uçan da (1996: 21) müziğin “bireysel/kişisel (fizyo/biyopsişik), toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel” olmak üzere beş temel işlevini belirlemiştir. Benzer şekilde Hargreaves ve North (1999: 73-74) müziğin günlük hayattaki işlevlerini araştırdıkları çalışmalarında müziğin işlevlerini Merriam’ın belirlediği on işlev ile ilişkilendirmişlerdir. Dissanayake (2006: 11) de birçok geleneksel toplum üzerine yaptığı çalışmada müziğin “kaynakların gösterilmesi, saldırganlığın kontrolü ve kanalize

edilmesi, kur işlemini kolaylaştırma, geçit törenleri yoluyla sosyal kimliğin oluşturulması ve sürdürülmesi, anksiyete ve psikolojik ağrıdan kurtulma, grup iş birliğinin ve refahın teşvik edilmesi” gibi altı genel sosyal işlevi yerine getirdiğini belirlemiştir. Erdal da (2007: 237) bu minvalde müziğin “eğlenme, dinlenme, eğitim ve haz aracı gibi değişik duyguları tatmin etme ve dile getirme özelliğinin yanında bilimsel, sanatsal ve kültürel işlevleri...” olmak üzere altı işlevi bulunduğunu söyler. Şen’e (2016: 1110) göre de “müziğin işlevleri denildiğinde bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve estetik” olmak üzere beş farklı işleve sahip olduğu düşünülmektedir.

İnsan yaşamının hemen her evresinde müziğin var olduğu bilinir ve belli işlevleri yerine getirdiği görülür. Kimi yaklaşımlar müzikteki işlevselciliği bireysellik ve toplumsallık zemininde ele alır. Bu çerçevede kimilerine göre müziğin en temel işlevi bireysel olanıdır. Uçan da müziğin en temel işlevini bireysel işlev olarak açıklar ve (1996: 21) “müziğin toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel iş görüleri bu temele dayalıdır, bu temelden kaynaklanır. Bu temel iş görüleri ele almaksızın öbür iş görülerinden söz etmek, olanaklı olsa bile temelsiz ve dayanaksız kalır” diye açıklar. Müzik insan eliyle insan için üretilen bir fenomen olarak hem insanın bireyselliğine hem de toplumsallığına yönelik işlevsellikler içerir. Bu genel ve kaba ayırım için literatüre bakmak yerinde olacaktır.

1.5. Müziğin Bireysel İşlevi

Müziğin bireysel/kişisel işlevi, insanın yaşamında müziğin yerine getirdiği iş, üstlendiği rol, gösterdiği etki, sağladığı fayda, yardım ve destek olarak açıklanabilir. Dolayısıyla müzik, bireyin davranış değişiklikleri kazanmasına, sağlıklı, dengeli, kendine has bir kişilik geliştirmesine katkı sağlayan bir işleve sahiptir. Aynı zamanda müzik; bireyin yaratıcı gücünün artmasında, bunalım ve gelirimden uzak durmasında, kaygı ve endişeleri azaltmasında, ilkel dürtülerden arınmasında, yaşadığı kültürel çevreye duyarlılığının arttırmasında, eğlenmesinde, bireyleri cesaretlendirmede, başarı, güven ve sorumluluk duygularını kazanmasında, ibadette, erdemli olmasında, ölüm ve anksiyete ile mücadelesinde, boş zamanlarını değerlendirmesinde, yaratıcı gücünün uyanmasında, yeteneğini geliştirmesinde, devinişsel, duyuşsal ve bilişsel yönden gelişmesinde,

esrimede, haz almasında, madde bağımlılığını azaltmada, terlemede, nefes almada, ağlama gibi fonksiyonlarımızı düzenlememizde belli duyguların yüceltilmesinde ve açığa vurulmasında işlev görür. Tüm bu özellikler insanoğlu için müziğin sınırsız bir ifade aracı olmasına olanak sağlamaktadır. Lull (2000: 11) da bu minvalde müziğin bireysel olarak “...yaşamdaki tehlikeli duygusal gidip-gelmeleri, zayıflıkları, yengileri, kutlamaları ve çatışmaları, özel olarak yaşanabilen ya da diğer bireyler ile paylaşılabilen hipnotik ve reflektif tempolara...” dönüştürebilme işlevlerine sahip olduğunu söylemektedir. Bu çerçevede DeNora (2010: 143) da müziğin yaşamda hatırlatıcı bir işlevinin olduğunu, daha önceki sevgililerin hatırlanmasında bir işlev gördüğünü söyler. Dolayısıyla müzik insanların hayatında belirli anların yeniden canlanmasında etkin bir işleve sahiptir. Çerezcioğlu’na göre (2013: 162) de müzik “anıların geçmişin yörüngesinde üretilmesine yardım eder”.

Müzik psikoloji ile iç içedir ve müziğin psikolojisi bireysel hem de toplumsaldır. Schafer ve Sedlmeier’in yaptıkları bir araştırmada katılımcılara yönelttiği sorular neticesinde elde ettiği veriler de müziğin psikolojik işlevini onaylar niteliktedir. Schafer ve Sedlmeier’in iki bölümden oluşan çalışmasında ilk etapta 170 katılımcıyla 74 müzik türü üzerinden en bilinen 25 müzik türü belirlenmiştir. 2. bölümde ise 507 katılımcı ile ilk bölümde belirlenen 25 müzik türünden hangisini daha çok tercih ettiği, tercih nedenleri vb. sorularla müziğin işlevleri araştırılmıştır. Schafer ve Feldmier (2009: 289) araştırmalarının sonunda katılımcıların müziğe yükledikleri işlevleri “onları iyi bir ruh haline sokmak, ardından rahatlatma ve ayarlama imkânı, duygu ve düşüncelerini daha enerjik bir biçimde sunma...” şeklinde tespit etmiştir. Dolayısıyla müzikle iç içe olan bireylerin başka bir deyişle şarkı dinleyen, söyleyen, herhangi bir çalgı çalan bireylerin beyinlerinin müzik vasıtası ile birçok etkileşime girdiği düşünülmektedir. Müziksel uyarıcılar insanın bilişsel, duyuşsal ve devinişsel davranışlarının merkezi konumunda olan beyni de etkilemede önemlidir. Torun’un (2016: 66) da ifade ettiği gibi “Nörobilim dünyasında müzik, giderek artan bir şekilde, biyolojik bir işlev olarak ele alınmaktadır”. Bu minvalde Torun (2016: 67) “son yıllarda nörobilimde ‘müziksel beyin’ diye tabir edilen yeni bir kavramın ortaya atıldığını” ifade eder. Müziksel beyin; anne karnından itibaren bireyin bilişsel, duyuşsal ve devinişsel işlemleri yapan beyin alanlarını kapsar. Bu çerçevede ninnilerin bilişsel, duyuşsal ve devinişsel anlamda bebeği dinginleştirdiği

görülür. Annenin söylediği ninniler aynı zamanda bebekler için bir uyarıcı niteliği taşır. Coşkun (2013: 501) da ninniler üzerine yaptığı çalışmasında ninnileri “anne ile bebek arasındaki iletişimi ve uyumu kuvvetlendiren, bebeği sakinleştiren, annenin günlük yaşamda ifade edemediği duygu ve düşünceleri yansıtan...” anlamlı ürünler olarak görür. Benzer şekilde âşıklık ve destan anlatıcılığında “...müziğin bilişsel alanının yanında, güçlü bir biçimde duyuşsal alana hitap etmesi dinleyicilerin metni zihinlerinde hızla kaydetmelerine ve canlandırarak belleğe kodlamalarına katkı sunar” (Akın, 2020: 176-177).

Müziğin bireysel diğer bir işlevi de sağaltım ve katarsis işlevidir. Levinson (1997: 230) da müziğin hüznün ve katarsis yoluyla meydana getirdiği terapik etkiyi net bir biçimde ifade eder. Bu doğrultuda Aristoteles (1983: 245) müzik ile oluşan katarsise sağaltıcı etkisi üzerinden yaklaşmış müziğin insan üzerindeki psikolojik etkisini vurgulamıştır. Yapılan birçok araştırmanın sonucu da müziğin insanlarda meydana gelen birçok hastalığı/rahatsızlığı giderdiği yönündedir. Bu çerçevede Lafçı'nın (2009: 2) da ifade ettiği gibi “bir psikososyal girişim olan müzik tedavisi, geleneksel tedavileri destekleyen bir tedavi girişimi olduğu için, kanser gibi sağlıkla ilgili sorunların tedavisinde non-invaziv (kansız yöntem) tedavi olarak kullanılmaktadır”. Altınölçek'e göre (2016: 16) de müzik, hasta insanların davranışlarını değiştirmede, bireylere daha iyi ve yeni davranışlar kazandırmada önemli bir işleve sahiptir. İbn-i Sînâ (Akt. Grebene, 1978: 26) için de müzik, hastanın hastalıkla daha iyi mücadele edebilmesi adına önemli bir araçtır. Dolayısıyla müzik insanın bozulan ruhsal/psikolojik dengesini yeniden dengeye getirebilen ve çevreye uyumunu sağlayabilen bir unsurdur.

1.6. Müziğin Toplumsal İşlevi

Müziğin işlevselliği ile ilgili bir diğer ana zemini de toplumsallığına yöneliktir. Erdal'a (2007: 290) göre “müzik, diğer sanat dalları gibi toplumun isteklerini anlatarak, toplum içinde yaşayan sosyal özelemleri biçimlendirir. İnsanlar arasında ortak bilinç ve dayanışma oluşturarak, toplumsal birliğe hizmet eder ve böylece toplumsal iklimi yansıtır”. Dolayısıyla müzik, toplumda yer alan bireyler arasında birlik, beraberlik ve dayanışmayı arttırıcı bir işleve sahiptir. Afrikalı müzikolog Kwabena Nketia, (1958: 35-

44) Yoruba müzikleri üzerine yaptığı incelemelerde müziğin kabile içi dayanışmayı sağladığını tespit etmiştir. Aslında müziğin bu toplumsal işlevi aynı zamanda bireyler arasında hoşgörü, saygı, sevgi ve hümanist (insancıl) özelliklerin de yüceltilmesine olanak sağlamaktadır. Dolayısıyla insanlar birlikte çalışma esnasında sorumluluk alma, aldığı sorumluluğu yerine getirme ve grup içinde kendini kabul ettirme, toplumsal güveni kazanma gibi özellikleri kazanacaklardır. Bu doğrultuda müzik bireyin sosyalleşmesine dolayısıyla aidiyet duygusunun gelişmesine olanak sağlayacaktır. Mehter takımları da toplumsal bir işlevsellik özelinde bir örnek teşkil etmektedir. Mehteran takımı içerisinde yer alan müzisyenler de topluluk içerisinde hem aidiyet duygularını geliştirmekte hem de topluluk içerisinde sosyalleşmektedirler. Lomax (1968: 118) da yaptığı çalışmalarda halk şarkılarının birinci işlevini dinleyici kitlesinin yurtlarına ve ait oldukları toplumlara karşı besledikleri duyguları güçlendirerek bir güvenlik duygusu yaratmak olarak açıklar. Dolayısıyla müzik bireyin kimlik belirlemesine de olanak sağlayacaktır. Bu bağlamda birçok grubun öz kimliklerini saptamak, var olduğu topluluğu bir arada tutmak, egemen kültürün baskısına karşı koymak adına müziği kullandığını söyleyebiliriz. Bu çerçevede diasporik topluluklarda da (anavatanından göç etmiş topluluklar) müziğin kimlik pekiştirme işlevi belirgin bir şekilde görülmektedir. Müziğin modern dünyada kimlik ekseninde araçsallaştırılarak irdelendiğini ifade eden Ersoy'a (2019: 273-274) göre "Özellikle ulusal/üniter ya da etnik kimliklerin öne çıktığı bu dönem ikliminde, müzik kültürel kimliklerin bir payandası olarak; bir ortak kimlik yaratma kapasitesi ile ele alınmaktadır". Müzik ve kimlik işlevselliğini diasporik bir topluluk olan Kırım Tatarları üzerinden açıklayan Ersoy (2019: 273-274) "Anavatanlarından uzakta yaşamlarını sürdürmeye mecbur bırakılan bu toplum, kendi kültürel kimliklerine ait müzikleri ile varlıklarını ortaya..." koyabildiklerini söyler. Benzer şekilde Haviland vd.'nin (2008: 772) de dediği gibi müzik, sömürgecilik sebebiyle gelenekleri unutulma ve yok olma aşamasına gelmiş yerli toplulukların, kültürlerini koruma ve yeniden canlandırma (revival) çabalarında önemli rol oynar.

Müziğin kimlik belirleme gücü birçok toplulukta ortaya çıkar. Kızılderililerin potlaç şenliklerinde de Haviland vd.'nin (2008: 722) de dediği gibi "müzik, grup kimliği ile bağdaştığı için bu tür toplantılarda önemli yer tutar". Müziğin bağdaştırıcı unsuru ise birçok kültürde farklıdır. Örneğin İskoçların bir araya geldiği toplantılarda gayda ve

keman sesinin olmaması, Karadeniz bölgesinde gerçekleştirilen şenliklerde de kemençenin olmaması o şenliğin kimliksel ekseninde belirleyici özelliğinin ortadan kalkması anlamına gelecektir. Fakat müziğin bağdaştırıcı özelliğini tek bir unsur üzerinden değerlendirmemek gerekir. Kimi topluluklarda müzik çalgılar üzerinden bağdaştırıcı özelliğini ortaya çıkardığı gibi, kimi topluluklarda da tonlar, ritimler, sözler ve dans üzerinden bağdaştırıcı özelliğini açığa çıkarır. Örneğin Aztek kültüründe müzik ritim ve danslarla süslüdür. Bu çerçevede dans dini törenlerde Aztekler için önemli bir bağdaştırıcı işlevi yerine getirir. Aztekler aynı zamanda müziği burada tanrı ile iletişim aracı olarak da kullanır. Benzer şekilde şamanlar da müziği tanrı ile bir iletişim aracı olarak görür. Müziğe, iletişim aracı olarak âşıklık geleneği ve Türk Dünyası destan anlatıcılığında da bir işlev yüklenir. Akın'a göre (2020: 175) âşık geleneği ve Türk Dünyası destan anlatıcılığında müzik, "...performansçı ile dinletici arasındaki iletişimin..." sağlanmasında bir işleve sahiptir. Dolayısıyla müzik gerek sözlü gerekse sözsüz bir iletişim aracı olarak karşımıza da çıkar ve aynı zamanda bünyesinde birçok mesaj barındırır. Bu mesajlardan biri de protesto içerikli olanıdır. Başgöz'ün (1996) de ifade ettiği müziğin protesto işlevinin birçok müzik türünde ortaya çıktığı görülmektedir. Tıpkı "...arabesk müziğin dolaylı metaforik protesto içerimlerinin yanı sıra Türk solunun 1980'lerden itibaren açık başkaldırı ve politik eylem çağrısının bir müzik biçimi olarak..." özgün müzikte (Tatar ve Aydın, 2017: 26), toplumsal baskıya karşı bir serzeniş olarak alevi müziğinde, siyasi iktidara boyun eğmeyen silahlı çetelere methiye niteliğinde zeybek türünde olduğu gibi. Aslında bu durum yani söylemek istenen ve verilmek istenen mesajların müzik üzerinden aktarılması müziğin bir sığınak olarak kullanıldığının da göstergesi niteliğindedir. Bu noktada müziğin protesto işlevinin bulunduğu kültür içerisinde anlam kazandığını belirtmek gerekir. Başka bir deyişle bir toplum adına protesto işlevi yüklenen bir şarkının taşıdığı anlamın başka bir millet özelinde herhangi bir anlam teşkil etmeyeceği söylenebilir. Örneğin, İngilizler adına "Lillabullero" şarkısının, İngilizler dışında herhangi bir ülke adına bir protesto işlevi kazanmayacağı gibi.

Müziğin içtimai alanda önemli bir işlevi de eğlence amaçlıdır. Şen (2016: 1115) yaptığı bir araştırmada katılımcılara "Müzik size göre nedir veya sizin için ne ifade eder?" sorularını yöneltmiş ve katılımcıların verdikleri yanıt arasında eğlence cevabının yer

aldığını belirlemiştir. Bu durum müziğin içtimai alanda insanlar için bir eğlence unsuru olduğunun açık bir göstergesidir. Bu bağlamda müziğin eğlence yönünün birçok ortamda/mekânda ve durumda ortaya çıktığını belirtmek gerekir. Dügünler, şenlikler, festivaller, konserler, asker uğurlamaları, barlar vb. eğlence mekânları, sohbet meclisleri bu mekânlara örnek olarak gösterilebilir. Bu bağlamda Ankara Ferfene günlerinde performans edilen müzik edimi de önemli bir eğlence unsuru olarak dikkat çeker. Uygur da (2019: 187) Ferfene toplantılarında “...müzik performans edilerek eğlenilmektedir...” diyerek müziğin Ferfene toplantılarındaki eğlence işlevine vurgu yapmaktadır. Müziğin eğlence unsuru olması ekonomik birtakım işlevleri de beraberinde getirmektedir.

Müziğin ekonomik işlevleri esas olarak müziğin ekonomik yaşamda ekonomik amaç ve gereksinimlere göre, ekonomik araç ve gereksinimlere hizmet edici biçimde, ekonomik araç ve gereksinimler doğrultusunda yapımı-yaratımı, gerçekleştirimi ve kullanımı temeline dayanır. Ekonomi kurumunun temel işlevleri Aydın’ın (1997: 72) da ifade ettiği gibi “...meta (mal-hizmet) üretimi, dağıtımı ve tüketimi ile ilgili işlemlerdir. Bu çerçevede müziğin ekonomik işlevleri mezkûr aşamalara dayanır.

Müzik bir kültür ögesidir ve toplumda yer alan diğer kültür ögeleri ile etkileşim halindedir. Dolayısıyla müzik içinde bulunduğu kültürün özelliklerini taşır ve kültürel ögelerin nesilden nesile aktarılması işlevini de yerine getirir. Başka bir deyişle müzik geçmiş ile şimdi arasında, şimdi ile gelecek arasında dolayısıyla geçmiş ile gelecek arasında bağ kurup kültürün sürekliliği işlevini üstlenir Richard Waterman da müziğin kültürün sürekliliği ve istikrarına sağladığı katkıyı göstermek için Avustralya’da yer alan Yirkalla kültürü üzerinde yaptığı araştırmalarda, müziğin hemen hemen hayatın her alanında yayıldığını saptamıştır Dolayısıyla o toplum içerisinde yer alan müzik geleneğinin kendinden sonraki nesiller için de var olması kaçınılmaz olacaktır. Waterman (1990: 3) ayrıca Aborjinlerin sosyal yaşamlarının değerler sistemini, dünya görüşlerini, sosyal statüleri kavramlarını anlamalarını sağlayan müzik etkinlikleri ile çevrili olduğunu da söylemektedir Dolayısıyla kültürlerini koruyan toplumlar, yeni kuşaklara da kültürün aktarımını sağlamış olacaktır. Müziğin kültürel ögeleri nesilden nesile aktarma işlevini belirgin bir şekilde türkülerde de görmek mümkündür. F. Gülay Mirzaoğlu (2001: 78) zeybek türkülerinin işlevini şu şekilde açıklar: “zeybek türkülerinin başlıca en genel işlevi, diğer türkülerde olduğu gibi, içinde yaşanan mevcut kültürel birikimi kuşaktan

kuşağa taşımaktır”. Bu işlevin vücut bulması ise ancak Seeger’ın (1950: 826) da belirttiği gibi “zaman birleştirici” olarak ifade edilen süreç yardımıyla mümkündür. Benzer şekilde Assmann da kültürel sürekliliği “bağlayıcı yapı” ifadesi ile açıklar. Assmann’a (2018: 23) göre bu yapı “hem sosyal boyutta hem de zaman boyutunda birleştiricidir ve bağlayıcıdır... önemli deneyimleri ve anıları biçimlendirip canlı tutarak, ilerleme halindeki şimdiki zamanın ufkuna, bir başka zamanın görüntülerini ve öykülerini katarak ve böylece ümit verip anıları canlandırarak, dünle bugünü birleştirir”.

Müziğin bireysel, toplumsal, kültürel ve ekonomik yaşamda yer alan iş görülerinin bir bütün halinde yerine getirebilmesi için Uçan’ın da (1996: 31) belirttiği gibi “...insanın bu bakımlardan yetiştirilmesi ve geliştirilmesi, insana birtakım davranışların kazandırılması, insanda birtakım davranış değişikliklerinin oluşturulması gereklidir”. Dolayısıyla insanın bu davranışları yerine getirmesi gelişigüzel bir şekilde değil daha çok kasıtlı bir biçimde olacaktır; bu da ancak eğitim ile sağlanacaktır. Bu çerçevede müziğin eğitim işlevi müziğin bireysel, toplumsal, kültürel, vb. birçok işlevini daha planlı ve programlı gerçekleşmesini ve müziksel öğrenme-öğretme etkinliklerini, bu etkinliklere ilişkin yapı ve işleyişleri kapsar.

Müzik, nüvesi itibari ile eğitsel bir mahiyet taşır. Dolayısıyla eğitim ve öğretim sürecinde müzik eğitsel gereksinimleri karşılamada ya da gidermede işe yarar. Uçan’a (1996: 31) göre müziğin eğitsel olarak dört işlevi bulunmaktadır. Bu işlevler “eğitim boyutu olma, eğitim aracı olma, eğitim yolu/yöntemi olma ve eğitim alanı olmadır”. Bu bağlamda müziğin eğitim boyutu olmadaki işlevi, eski çağlardan bu yana eğitsel amaçlardaki eksiklikleri karşılamada ve gidermede eğitimin önemli bir parçası olmasından gelir. Eğitim aracı olma özelliği, derslerde işlenen ünitelerde, konularda içerik ve birey arasında müzikle bağlantı kurma, belirli konularda sonuçlara ulaşması özelliğinden kaynaklanır. Eğitim yöntemi olması, derslerde herhangi bir ünite ya da bir konuyu öğrenirken kasıtlı seçilen yol olarak ifade edilir. Eğitim alanı olma ise, müziğin kendine has bir konu ya da çalışma alanının olması ilkesine dayanmaktadır. Müziğin eğitim işlevi Ekici’nin (2010: 124-125) de ifade ettiği gibi “çocukların iyi birer kişilik sahibi olmaları için” önemli bir unsurdur. Dolayısıyla müziğin işlevi burada eğitim aracı olmasıdır. Müziğin eğitimsel işlevleri asker türkülerinde de belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Bu çerçevede askerlik türküleri vasıtasıyla bir bilgi aktarımı söz konusudur. Fidan

(2017: 211) tarihi hadiseleri ve savaşları konu edinen askerlik türkülerinin eğitici işlevini “...geçmişte yaşanmış kahramanlıklar, acılar görülerek askerlik geleneğinde belirli bir tavır sergilenmesi sağlanır” şeklinde açıklar.

Genel geçer bir ifadeyle müzikte her zaman olumlu işlevsellikler olduğuna yönelik bir algı söz konusudur. Elbette müziğin olumlu işlevlerinin olduğu düşünülebilir; fakat müziğe olumlu işlevlerin dışında birtakım olumsuz işlevlerin de yüklendiği görülür. Bu çerçevede gözden kaçırılmaması gereken önemli nokta olumlu ya da olumsuz işlevselliklerin yüklenmesinde belirleyici olan temel dinamiğin müzik türleri olduğudur. Burada ilgili toplum tarafından mutabakatla oluşan bir meşruluk söz konusudur. Müzikteki olumsuzluk bazı müzik türleri üzerinden ele alındığında açıkça belirginleşir. Güner (1998) *arabesk*, *heavy metal* ve klasik Batı müziği dinleyen kişilerin saldırganlığı üzerine yaptığı çalışmada *heavy metal* dinleyen kişilerin diğer müzik türlerini dinleyen kişilere nazaran daha saldırgan bir ruh halinde olduğunu düşünmektedir. Benzer şekilde müziğin olumsuz yönünü belirlemeye yönelik 137 katılımcı ile bir çalışma gerçekleştiren Roberto Valderrama Hernandez, katılımcılara her defasında 5 dakika ağır müzik parçaları dinletmiş ve katılımcıların kaygı düzeyinin arttığını gözlemlemiştir. Bu durumun tıptaki açıklaması ise: bu müzik türünün sempatik sinir sistemini yoğun bir düzeyde uyarması şeklindedir. Yine benzer şekilde müziğin geçmişte yaşanan kötü anıları canlandırdığı ve insanın ruhi yönden olumsuz etkilediği bilinir. Bu bağlamda müzikte olumlu ve olumsuz işlevler her çağda olacaktır elbette fakat müziğin kültüre, zaman ve mekâna bağlı olarak işlevsel bir değişim geçirmesi de doğaldır.

2. BÖLÜM: TARİHSEL VE KURUMSAL OLARAK MEHTER

Her ordu siyasal, tarihsel ve kültürel olarak oluşturmuş olduğu müzik toplulukları bakımından diğerlerine göre farklılaşır. Bu farklılığı Türkler ekseninde ele alan Tuğlacı (1986: 2) bir ordu bandosu olarak mehteri tarihsel açıdan Osmanlı öncesine kadar dayandırır: “Orta Asya bozkırlarından bu yana kökü ordusuna dayandırılan Türklerin anlam, önem ve performans yönünden diğer milletlerden ayrılan bir müzik topluluğu vardır ve bu topluluğa Hunlar döneminde ‘Tuğ’, Karahanlılar döneminden Selçuklular dönemine kadar ‘Tabl’, Selçuklular döneminde ‘Nevbet’ Osmanlı İmparatorluğunun kuruluşundan itibaren ise ‘Mehter’... denilir”.

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi Türklerin tarih içinde kurdukları devletlerde farklı adlarla da olsa bir ordu bandosunun varlığı söz konusudur. Bu tez bu kurumların son halefi olan mehter ile sınırlı olsa da mehterin daha iyi anlaşılması için tarihsel evriminin ve yukarıda adı geçen öncellerinin de konuya dâhil edilmesi gereklidir. Bu bakımdan Türklere ait ilk ordu bandosu olarak bilinen tuğlardan başlayarak, bu bandoların yapıları, kullanım alanları ve işlevleri açısından kısa bir irdeleme yerinde olacaktır.

2.1. Bir Ordu Bandosu Olarak Tuğ

Tuğ kelimesi etimolojik olarak tu- “durdurmak, dikmek” sözcüğüne ğ-sonekinin eklenmesi ile türetilmiştir. Tuğun kelime anlamını ele aldığımızda ise birçok kaynakta farklı tanımlamaların yapıldığı görülmektedir. Örneğin, Türk Dil Kurumunda (2005: 3616) yer alan tanıma göre tuğ; “bazı kuşların tepelerinde bulunan uzunca tüy, sorguç ve padişahların ve vezirlerin başlarına taktıkları başlıkların ön tarafında bulunan tüy veya püskül biçimindeki süs” şeklinde açıklanır. Bir diğer kaynak olarak Divan şiiiri sözlüğünde ise Tuğ; “Asya ve Anadolu Türklerince şan, şöret, saltanat ve vezâret nişânesi...” olarak yer alır (Kurnaz, 2009: 463). İslam Ansiklopedisinde de tuğ; “Türk devletlerinde siyasî ve askerî otoriteyi temsil eden bayrak ve sancak benzeri alâmet” olarak ifade edilir (Çoruhlu, 2012: 330). Bir başka tanıma göre ise “Tuğ, atkuyruğu bağlanmış ve ucuna altın yaldızlı top geçirilmiş, mızrak benzeri bir çeşit kargıdır” (Genç, 1981: 151).

Aynı zamanda hunlar döneminde kurulan ilk askerî müzik takımı olarak da isimlendirilmiş olan tuğ, Ögel'in (1984: 74) de ifade ettiği gibi "Türklerde devletin bağımsızlığının sembolüdür". Bu minvalde tuğ, devlet içerisinde hiyerarşide belirleyici bir unsur ve devlet makamının bir simgesi niteliğindedir. Eski Türklerde tuğun yanı sıra âlem/bayrak ve davul da bir bağımsızlık alameti olarak kabul edilir. Türklerde hakan çadırlarının etrafında davullar ile birlikte yer alan tuğlar Aydın'ın (1999: 12) da ifade ettiği gibi birbirinden ayrı düşünülmemelidir/düşünülmemiştir. Bu minvalde Turan (1965: 294) da Kaşgarlı Mahmut'un tuğ kelimesini açıklarken "hakanın yanında çalınan kös, davul, bayrak ve tuğ kelimelerini birlikte kullandığını" belirtir. Dolayısıyla hunlar döneminde tuğ sancak, davul veya tuğ takımlarını içinde toplayan tek bir deyimdir. Bu doğrultuda tuğ aynı zamanda bir müzik takımıdır. Benzer şekilde Say'ın (2005: 520) da tuğu, "Asya'da orta çağda özellikle Türk boyları tarafından örgütlenen askeri müzik toplulukları" olarak ifade etmesi bunu doğrular niteliktedir.

Mehterin temelini oluşturduğu düşünülen tuğ takımlarının, hunlar döneminde ilkel boru(lar) (bur-buğ-borguy) ve tümrük (davul-tabl) gibi çalgılardan meydana geldiği bilinir. Tuğ takımlarının içinde yer alan çalgıların isimlerine ise resmi vesikalarda ilk olarak sekizinci yüzyıla ait Orhun yazıtlarında rastlanılır. Orkun'un (1986: 166) da ifade ettiği gibi "Orhun kitabelerinde 'köbrüğe' ve tuğ çalgılarının adları yer alır. Finlilerin bir sefer heyetince bulunan Şine-Usu yazıtında 'üç tuğlu Türk budun' (üç tuğlu Türk kavmi), 'tuğ taşıyor yelme yeri' (tuğ taşıyan karakol eri)'nden söz edilmektedir". Orhun kitabelerinde Türk hakanlarının kazandığı zaferlerden sonra köbrüğe adı verilen davulları çaldırıldığı bahsedilmektedir. Dolayısıyla kitabelerde yer alan Köbrüğe ve tuğ kelimeleri o dönemde askerî müzik çalgılarının ve gruplarının var olduğunu gösterir niteliktedir.

Hunlar döneminde ilkel boru(lar) (bur-buğ-borguy) ve tümrük (davul-tabl) gibi çalgılardan mürekkep tuğ takımlarının daha sonraki süreçte on birinci yüzyılda kös, zil (çeng), nakkare ile zenginleşip, on ikinci yüzyılda ise Nây-i Türkî adı verilen Türk borusunun eklenmesi ile çalgı bakımından bugünkü mehtere yakın şeklini aldığı görülür. Zurna (surnay-yırağ) çalgısının bugünkü mehter takımlarının temelini oluşturduğunu düşündüğümüz tuğ takımlarının içine dâhil olması ise Sanlıkol'un (2011: 26) da ifade ettiği gibi on altıncı yüzyılı bulacaktır. Sanlıkol (2011: 26-27) zurnanın 16. yüzyıla kadar mehter takımlarının içerisinde olmamasını "...Dede Korkut Kitabı'nda (15. Yüzyıl) savaş

tasvirlerinde...” zurna adının geçmemesine; Bertrandon de la Brocquiere'nin “... 1433'te çalıcı mehterleri tasvir ederken zurnayı yaptığı tasvire dahil...” etmemesine bağlamaktadır. Bu doğrultuda günümüzde davul, zurna, zil, nakkare ve borudan oluşan tuğ takımları bir katlı olarak adlandırılmaktadır; fakat bu kat sisteminin içerisine hükümdarlık kösleri dâhil değildir. Köşler sadece hükümdar savaşa katıldığı zaman tuğ takımlarının içine dâhil edilmiştir. Dolayısıyla hükümdarlık köşlerine bugünkü varoluş amacının dışında farklı işlevlerin yüklendiği başka bir deyişle hükümdarı temsil etme işlevinin atfedildiği görülür. Tuğ takımlarının katları kişilerin makamları ile doğru orantılıdır. Kahramankaptan'ın (2009: 12) da ifade ettiği gibi “tuğ egemenlik ve yetki sembolü olarak padişahın yanı sıra, vezirler, beylerbeyi, sancakbeyleri tarafından da kullanılmış, bir bakıma askerî görev ve yetki belgesi olarak bulundurulmuştur”. Bu minvalde bir tuğ takımı yedi ya da -Osmanlı İmparatorluğu dönemine kadar- dokuz katlıdır. Bunun nedeni Türklerde yedi ve dokuz sayısının kutsal sayılmasıdır. Başka bir deyişle gökyüzünün derinliklerinin dokuz kattan meydana geldiği inancından dolayı tuğlar da en fazla dokuz katlı olmuştur. Fakat burada şunu belirtmek yerinde olacaktır. Osmanlı imparatorluğu döneminde padişahların mehter takımları on yedinci yüzyılda on iki kat olduğu, on sekizinci yüzyıla gelindiğinde ise on altı kat denebilecek bir şekil aldığı görülmektedir. Osmanlı İmparatorluğunda ordu herhangi bir savaşa katıldığında ise bu sayının iki katına çıktığı bilinmektedir. Günümüzde ise Türkiye Standartları Enstitüsü (TSE) tarafından belirlenen kat sisteminde farklılıklar vardır. Örneğin üç katlı bir mehteran takımında çevganilerin sayısı iki katı olmak zorundadır (2018: 1).

Hunlar döneminde kağan Mo-tun Yabgu (Mete) yönetimindeki düzenli ordu birliklerinin içinde yer alan tuğ takımları herhangi bir kurum adı altında toplanmamıştır. Bugünkü mehter takımının temelini oluşturduğunu düşündüğümüz tuğ takımlarının bir kurum adı altında olmaktan ziyade kağanların otağının/çadırının etrafında yer aldıkları görülmektedir. Dolayısıyla -kağanın emrinde yer alan- tuğ takımları, kağanın beraberinde götürülmüştür.

Hun devletinin devamı mahiyetinde kabul edilen Gök-Türk/Kök-Türk devleti, milattan önce dördüncü yüzyılda Türk adını resmi olarak kullanan ilk Türk devletidir. Bu doğrultuda Erendil'in (1992: 3) de ifade ettiği gibi “toplumsal yaşamları askerî tertip üzerine inşa edilmiş olan Gök-Türklerin birçok alanda olduğu gibi askerî müziğe de önem

verdikleri görülmektedir”. Bunun bir örneği ise Gök-Türklerin Kutlu Dağ’da gerçekleştirdikleri gök ayini ritüelleri esnasında -Kutlu Dağ’da yer alan- Esin’in (2004: 28) de ifade ettiği gibi “hükümdarın tuğ takımlarının yaptığı müziktir”. Bu tuğ takımının gök ayinlerinin dışında farklı merasimlerde de müzik performansı gerçekleştirdiği tarihi vesikalarda yer almaktadır. Dolayısıyla farklı merasimler içerisinde hükümdarın ordusunun savaşa/cege gidişi esnasında tuğ takımlarının müzik performansı gerçekleştirdikleri görülmektedir. Bu bağlamda askeri müzik takımlarının bir kurum olarak henüz teşkilatlanmadığı Gök-Türklerde tuğ takımlarının hükümdara bağlı olarak faaliyetlerini sürdürdüklerini söyleyebiliriz.

Gök-Türklerden sonra Uygurlarda da tuğ takımı geleneğinin devam ettiği görülür. Vural’ın (2013: 50) da ifade ettiği gibi Uygurlar döneminde “devlet yöneticilerinin ve elçilerin kabulü esnasında yapılan törenlerde tuğ takımları önemli yer teşkil etmiştir”. Tuğ takımlarının bu dönemde teşkilat olarak bir kurumsal yapısının ortaya çıkmadığı, hakanlarının bulunduğu yerlerde ordu ile birlikte yer aldıkları görülmektedir.

2.2. Bir Ordu Badosu Olarak Tabl

Tabl kelimesi semantik/anlambilim olarak Türk Musikisi Ansiklopedisinde “davul” şeklinde yer almaktadır ve bu kelimenin “Sâmî (Âsurca ‘tab-balu’), Hâmî (Mısırca ‘tabn’) ve Tûrânî (Türkçe ‘davul’) menşinden geldiği iddiaları vardır” (Öztuna, 1976: 295). Benzer şekilde Say’ın (2005: 425) müzik ansiklopedisi kitabında ve Osmanlıca sözlükte de tabl, “davul” olarak yer alır. Bu kullanımlarının yanı sıra tabl Osmanlıca sözlükte “kulak zarı” olarak da ifade edilir.

Uygurlar döneminde askerî müzik olarak kullanılan tuğ müziğinin Karahanlılar dönemi ile birlikte tabl müziğine, tuğ takımının da tablhaneye¹ dönüştüğü görülmektedir. Bu dönüşüm askerî müzik geleneğinin devlet içindeki yerini sarsmamış, askerî müzik toplumun her alanında yerini korumuştur. Tuğ takımları tarafından performans edilen müzik sadece ilkel borular ve davullar ile seslendirildiği düşünüldüğünde primitif (ilkel) olarak tanımlanabilir. Fakat tablhaneye geçiş döneminde Mehmet Farabi gibi önemli

¹ Tablhane, davullar topluluğu anlamında kullanılmıştır.

şahsiyetlerin katkılarıyla kurumsallaştırılan, belirli bir sistematikte müzik araştırmacıları tarafından irdelenmesi ve sistemci okulların oluşturulmasıyla birlikte Türk müziğinin tarihsel süreci içinde askeri müziği de olumlu yönde etkilediği görülür. Dolayısıyla tuğ takımlarının performans ettiği askeri müzik ile tablanelerin performans ettiği askeri müzik arasında farklılıklar vardır. Bu doğrultuda Karahanlılar dönemi askerî müziğin ivme kazandığı bir dönem olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda Uçan'ın (2015: 37) da ifade ettiği “Tablhane nöbetlerinde ‘kök’ (küğ) denilen, belirli usûllerle bestelenmiş çalgısal eserlere yer...” verilmiştir. “Her gün ayrı bir kök (eser) seslendirilip...” dinletilmiştir. Dolayısıyla bir yılda toplam 366 kök eserin seslendirilip dinletilmesi tuğ müziğinden tabl müziğine geçiş ile birlikte Karahanlılar döneminde müziksel bir zenginliğin yaşandığının göstergesi niteliğindedir.

İslamiyet'in kabul edilmesi ile birlikte Gazneliler dönemine gelindiğinde tablanelerde askerî müzik geleneğinin daha yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bunun sebepleri arasında Sultan Mahmud yönetimindeki Gazne kentinin bir kültür merkezi konumunda yer alması düşünülebilir. Bu doğrultuda tabl müzikleri bu kültür ve sanat ortamı içerisinde varlığını idame ettirmiştir. Palabıyık'ın (2002: 172) da ifade ettiği gibi “sarayın kapısında, saltanat çadırının önünde, önemli karşılaşmalarda, geçit törenlerinde, namaz vakitlerinde tabl takımları askerî müzik icra etmişlerdir”.

2.3. Bir Ordu Bandosu Olarak Nevbet

Nevbet (nöbet, navba, naubat) kelimesi etimolojik olarak “nwb” kökünden gelen sıra, rotasyon sözcüğünden ibarettir. Arapça'da “nöbet” manasına gelen nevbet kelimesinin Farsça'da ise semantik olarak iki farklı biçimde kullanıldığı görülür. Bunlardan birincisi “nöbet” diğeri ise “Saray veya konaklarda günün belli zamanlarında, seferlerde, konak yerlerinde ve padişahın otağı önünde çalınan askerî muzıka” dır (Ayverdi, 2005: 2339). Özaydın'ın (2007: 38-39) da ifade ettiği şekliyle nevbet sözlükte ise “devir, fırsat, topluluk, felâket gibi mânalara gelen... genellikle askerî muzıka takımının hükümdarın saray veya otağı önünde davul vurarak performans ettiği mûsikî” olarak yer alır.

Karahanlılar döneminin sona ermesi ve Selçuklular döneminin başlaması ile birlikte askerî müzik teşkilatında birtakım değişiklikler meydana gelir. Bu değişiklikler içinde askerî müzik topluluğu olarak adlandırılan “tabl’ın nevbete”, bu toplulukların barındırıldığı teşkilat olan “tablhane” nin de “nevbethane” ye dönüştüğü görülür. Buradan da anlaşıldığı üzere tabl ismi zaman içerisinde bir isim değişikliğine uğramıştır. Bu değişimin sadece kurumsal zeminde olduğunu düşünmemek yerinde olacaktır. Bu minvalde tablhanelerde seslendirilen küğ ve kök olarak ifade edilen çalgısal eserlerin dışına çıkılması ve nevbethanelerde nevbet geleneğinin vücut bulması bu durumun bir örneği niteliğindedir.

Nevbet bir uyandırmadır; aynı zamanda Uslu’nun (2015: 23) da ifade ettiği gibi “Türkler için özgürlüğü/bağımsızlığı/istiklali temsil eden bir gelenektir”. Dolayısıyla böyle bir öneme sahip olan geleneğe dönemin sultanları da benzer önemle yaklaşmışlardır. Bu doğrultuda “Selçuklularda gün içerisinde beş namaz vakti olmak üzere sultanın kapısının önünde nevbetiyanlar/nöbetçiler tarafından beş kez nevbet çalındığı bilinir (Kafesoğlu, 1953: 152). Selçuklu sultanlarının günde beş kez çaldığı nevbet Turan’a göre (1988: 40) “Selçukluların millî menşeyini ve askerî mahiyetini ortaya koyar”. Fakat sultana bağlı emirler için sultanın izni doğrultusunda nevbetin günde üç kez çalınmasına izin verilmiştir”. Eğer sultan dışında bir emir günde beş kez nevbet (Nevbet-i Penç/Nevbet-i Pençgâne) çaldırırsa bu bir isyan sayılmıştır. Her namaz vaktinden sonra nevbet vurulması gibi yerine getirilen uygulamalara bakıldığında nevbete, o güne kadar ordu bandolarında bulunmayan işlevler yüklenmiştir. Nevbetin işlevleri içinde en önemlilerinden bir tanesi olan uyandırma işlevinin başka bir deyişle namaz nakitlerini bildirme işlevinin yüklenmesinin altında yatan nedeni ise bu dünya ile öbür dünya adına ayrılan zaman arasında yer alan karşıtlığın ve bu iki zaman arasında geçen sürenin dikkate alınmasının sağlanmak olduğunu söyleyebiliriz. Bu minvalde Gök Tanrı anlayışı ekseninde gerçekleştirilen nevbet vurma töresinin İslâmiyet ile birlikte Türk-İslâm devletlerinin geleneği haline geldiği görülür.

İbn-i Haldun’un (1991: 8) da ifade ettiği gibi nevbet takımı daima sultanın emrinde olmuş onun gittiği her yerde bulundurulmuştur. Sultanın ululuğunu simgeleyen nevbet takımlarının Selçuklular döneminde sayı olarak oldukça yüksek bir seviyeye ulaştığı görülmektedir. İbn-i Batuta’nın (2004: 326) Bağdat’ta karşılaştığı merasim alayı

bunu doğrular niteliktedir. “İrak Sultanı Ebu Said’in saz takımının 100 kişi olduğunu söyleyen Batuta, bu 100 kişiden 10 tanesinin davulcu, beş tanesinin zurnacı, on kişinin de gûyende yani şarkıcı veya söyleyici olduğunu, 25 kişilik gruplar halinde dizildiğini aktarmaktadır”. Bu doğrultuda Selçuklular döneminde kös, davul, zurna, nakkare ve nefirden oluşan nevbet takımlarının eğitimi için nevbethaneler yaptırılmıştır. Fakat bu nevbethaneler Osmanlı İmparatorluğu ve günümüzde inşa edilen taş/tuğla gibi maddelerden yapılan yapı tarzında değildir; daha çok bir çadır hüviyetindedir.

Nebbet takımları Selçuklular döneminde padişahların tahta çıkış merasimlerinde, tayinlerde, karşılamalarda, kutlamalarda, şehzadelerin doğumlarında, bayram günlerinde, sünnet-düğün merasimlerinde ve dini mahiyetteki törenlerde yerini almıştır. Örneğin Süleymanşah Türkiye Selçuklu Sultanı olduğunda Konya’da tahta çıkarken nevbet vurdurmuştur. Yine benzer şekilde Sultan Alp Arslan Kutalmış’a karşı kazandığı zafer sonucunda nevbet takımı ile karşılanmıştır. Benzer şekilde Sultan Sancar’ın veziri Nizam el-Din Togan Bey Muhammed’in görevine tayin edildiği tarihte evinin önünde nevbet vurulmuştur. Türkiye Selçukluları döneminde Ramazan ayının sonunda gerçekleştirilen etkinliklerde de nevbet takımı yer almıştır. I. Alaeddin Keykubat, İbnü’l-Cevzî’nin halife elçisi sıfatıyla yola çıktığını öğrendikten sonra nevbet ekibi ile onu karşılamıştır. İbn Bîbî (1996: 275) bu karşılamayı “kösün sesi ve zurnanın çığığından yer yerinden oynamıştır” şeklinde yorumlamıştır. Buradan da anlaşıldığı üzere Selçuklular döneminde askerî müzik başka bir deyişle nevbet takımlarının performans ettikleri müzikler içtimai, siyasi ve dini alanlara eklenmiş durumdadır. Fakat nevbet takımlarının tam olarak kurumsallaşmadığı aşikârdır. Bu doğrultuda Selçuklular devrinde nevbet takımlarının daha çok padişahın emri altında olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Osmanlılar dönemine gelindiğinde ise askerî müzik geleneği Selçuklu Sultan’ının Söğüt ve civarının Osman Gazi’ye verilmesi esnasında tarihi ferman ile birlikte hâkimiyet alameti olarak tuğ, âlem, tabl (davul) ve nakkare göndermesi ile başlar (Sanal, 1964: 5). Bu çerçevede o günden itibaren nevbet vuran askeri müzik takımı üzerinde kutsal bir hale ile dolaşır. Üzerinde taşıdığı bu kutsal hale “... Osmanlı Devleti’nin kuruluşuna koşut olarak oluşan tarihi...” dir (Mutlu, 2015: 3). İkinci vakti gelen tabl ve nakkare ile ilk defa nevbet çaldıran Osman Bey, aynı zamanda nevbetiyan heyetini ayakta dinleyerek Fatih Sultan Mehmed’e (II. Mehmed) kadar da bir geleneğin başlatıcısı olmuştur. Eralp’in

(2014: 1120) de belirttiği gibi bu gelenek bir taraftan bağımsızlık veren Selçuklu Sultanı'na, diğer taraftan da dînî bir mana taşıyan Gülbank'a karşı saygı niteliği taşır". Fatih Sultan Mehmed ise iki yüz on sene süren bu geleneğin çok uzun sürdüğünü ifade ederek ayakta dinleme geleneğine son vermiştir. Osmanlıda Osman Gazi devrinde hayat bulan nevbet geleneği başta harpler olmak üzere muhtelif sebeplerle düzenlenen merasimlerdeki/törenlerdeki yerini de almıştır.

2.4. Bir Ordu Bandosu Olarak Mehter

"Farsça mihter kelimesinin Türkçeleşmiş hali olan mehter etimolojik olarak, 'mih' ulu ve bu ululuğun altını çizen bir takı olan 'ter' hecesinden ibarettir. Bu kelimelerin yan yana gelmesiyle mehter/mihter daha ulu, daha büyük şeklinde mürekkep olur" (Sanlıkol, 2011: 21). Arapça mihter ve mehter kelimesinin yazılışı da aynı harflerle. Yine mihter olarak söylenen kelimenin Memlukler ve Türkistan'da saray teşkilatında görevli memur ve veziri ifade eden bir kelime olarak kullanıldığı görülür. Çeşitli yazarlarca kelimenin tespitinde büyük, ulu, azam olarak birleşmiş olunmasına rağmen farklı sözcüklerin tesmiyesinde de kullanıldığına rastlanmaktadır. Örneğin Tüfekçibaşı'na (1965: 5) göre Farsça mahter/mehter "...yeni doğan taze ay demektir".

İstanbul ili mektupçusu Osman Nuri Ergin'e göre mehter Farsça mâhi-ter terkibinden bozmadır. Bu açıklamaya muhalif olarak Ahmet Tezbaşar (1975:9) ise mehterin performans esnasındaki pozisyonunun bir "...hilâle değil tam bir daireye..." benzediği söyler. Benzer şekilde Reşet Ekrem Koçu (1951: 1011) da "mehterlerin hilal biçiminde açılarak yeni ay adını almasının yanlış olduğunu belirterek, Garp Türkçesinde telaffuzu mehter olan kelimenin asıl olarak kavas anlamına gelen Farsça mihter kelimesinden geldiğini ifade eder".

Görüldüğü gibi mehterin etimolojisi hakkında birçok açıklama yapılmaktadır. Bütün bu açıklamaların dışında birçok yazar tarafından ve birçok Osmanlıca sözlükte de mehterin türevleri ve görevleri itibariyle birden fazla madde ile ifade edildiğine rastlanır. Örneğin, 1835-1837 yıllarında Kieffer ve Bianchi'nin yayınlamış oldukları Türkçe Fransızca sözlükte mehter: "1. daha ulu, 2. kıdemli, hizmetli, âmir, 3. İran sarayında şaha her zaman erişebilen kâhya, 4. şehzadenin askerî bandosuna mensup müzisyen, 5. çadır

kurmakla görevli hizmetçi” olarak yer alır (Behar, 2005: 60-66). Tuhfe-i Vehbi’de de mehter kelimesi: “Gühter küçürektir, dahi mehter demektir pek büyük Şehvay ne halur zurnadır, davul tabl, kûstur tebir” şeklinde geçer (Şahiner, 1976: 13). Ayrıca mehter, sis ve duman, nevbet çalgısı takımı, mızıka neferi, akkam ocağı olarak da kullanılmaktadır. Günümüzde ise mehter dendiği zaman bir müzisyen grubu, çalgıcı takımı, bando, Anadolu’nun muhtelif yerlerinde davul-zurna ekibi gibi manalar akla gelmektedir. Mehter kelimesini “toponomik” izlerde de bulmamız mümkündür; “...Kocaeli'nin Kandıra kazasında Mehter Köyü, Zonguldak'ın Safranbolu kazasında Mahterler Köyü, Urfa'nın Siverek kazasında Mehtele (=Mehterler) köyü...” (Gazimihal, 1955: 12) gibi yerleşim yerleri bunun örneği niteliğindedir.

Genel-geçer olarak askerî müzik olarak adlandırılan mehter için Türkmen (2009: 11) etimolojisine ilişkin semantik bir çelişki olduğunu düşünür. “Askeri müzik olarak adlandırılan mehter kelimesinin bu minvalde ele alındığında askeri müzik ile bir anlam bütünlüğü teşkil etmediği aşikardır” (Kaptan, Kaptan, 2019: 45). Öyleyse ne gibi nedenlerden ötürü askerî müziğe karşılık olarak mehter seçilmiş olabilir? Hâlihazırda mehter denilince bir müzik oluşumu akla gelmektedir. Arşivlerde yer alan birçok vesikaya göz attığımızda mehter kelimesinin Mehterân-ı Hayme-i Hâssa adı altında karşımıza çıktığı, Askerî müzik yapan topluluğun ise Mehterân-ı Tabl-ı Alem (Davul ve Bayrak mehteri) adı altında açıklandığı görülür. Mehtere Mehterân-ı Hayme-i Hâssa denmesinin nedeni mehterin kelime anlamı olan ulu, büyük, a’zam’dan geldiği düşünülebilir.

Osmanlıda 15. Yüzyılın sonları ile 16. Yüzyılın başından itibaren nevbet mehtere², nevbethane de mehterhaneye dönüşür. Bu dönüşümün nedeni, “Osmanlı'nın Fatih Sultan Mehmet'in saltanatı sırasında İmparatorluk haline dönüşmesiyle gerçekleşen diğer değişimlerle... ilişkilendirilmektedir” (Bayram, 2020: 43). Feldman’ın (1996: 177) da belirttiği gibi “müzisyenlerin mehter adını almasından sonra bile nevbet tabirinin tıpkı ‘mehter nevbet vurdu’ cümlesinde olduğu gibi muhtelif kullanımlarda mehter müziği içerisindeki yerini devam ettirdiği görülür”. Osmanlıda mehter teşkilatına geçiş ile birlikte mehterin de iki kola ayrıldığı ve bu kolların bağlı oldukları iki mehterhanenin

² Sanlıkol (2011: 30), “Nevbethane ile ilişkili olarak mehter kelimesinin ilk kullanımı II. Beyazid’in saltanatı sırasında gerçekleşmiştir” der.

bulunduğu bilinir. Bu mehterhaneler resmi çalıcı mehterlerden ve bunun dışında ekseriyetle eğlence amaçlı müzik yapan gayri resmi esnaf mehteri (Yedikule mehteri) topluluklarından oluşur. Gayri resmi esnaf resmi çalıcı mehterlerinin, mehterbaşına tâbi olduğu ve savaş zamanı orduya iştirak edip, resmi çalıcı mehterler gibi nevbet vurdukları bilinir; fakat padişaktan herhangi bir maaş almazlar³. Çalıcı mehterler ise yeniçeri ve tabl-ü alem mehterleridir. Başka bir deyişle çalıcı mehterler bir nevi yeniçeri kuruluşudur. Mehterbaşının idaresinde bulunan bu mehterler Emir-i Âlem'e bağlıdır. Emir-i Alem mehter teşkilatındaki hiyerarşik yapının ilk halkasıdır ve bu halka daha sonra Mehterbaşı Ağa, Başmehter Ağa şeklinde sıralanmaktadır. Şahiner'in (1975: 13) de ifadesi bunu doğrular niteliktedir: "mehterhane ve mehterhanenin başı olan mehterbaşı emir-i alem e tâbidir". Dolayısıyla mehter teşkilatı içerisinde yapılacak olan atamalar, elçilerin kabulü, vb. durumlardan yetkili kişi emir-i alemdir. Eralp'in (2014: 1124) de ifade ettiği gibi "Emir-i Alem'e karşı sorumlu olan Mehterbaşı Ağa, mehterin en yüksek rütbeli subayıdır. Aynı zamanda Zurnazen bölüğünün de başı olup, müzik ve icra şefi görevini yürütür". Başmehter Ağa ise Mehterbaşı Ağa'dan sonra mehterin en yüksek 2. rütbeli kişisi konumundadır. Bu minvalde müziksel yönden Mehterbaşı Ağa'ya tâbi iken, yönetsel yönden de Emir-i Alem'e bağlıdır. Bu doğrultuda Tabl-ü alem mehterlerinin kendi içerisinde bölüklere ayrıldığı anlaşılmaktadır. Sanal (1964: 11) bu bölükleri "Nakkaarezenân bölüğü, Surnazenân bölüğü, Tabbâlin bölüğü, Alemdârân bölüğü, Zençiyân bölüğü, Nefriyân bölüğü, Şâkirdân" olmak üzere yedi bölük olarak açıklamıştır.

Mehterhanların saray içerisinde eğitim aldığı ve sarayda yer alan şenliklerde de görev aldıkları görülmektedir. Mehterlerin saray içerisinde eğitim aldıkları yer Enderun'dur. Enderun'da büyük ve küçük odalarda yer açılırsa eğer acemi oğlanlar içinden seçilenlerin eğitim alması için bu odalara alınıp müzik eğitiminden geçirildiği görülür. Bu acemi oğlanlarına şakirdan denir. Şakirdanlar Enderun'da 21 numaralı odada eğitim almaktadır. Enderun'da 21 numaralı oda olarak gösterilen yer ise meşkhanedir. Meşkhane Ali Ufki Bey'in de belirttiği gibi saray çalgıcılarının görev aldıkları yerdir. Ali Ufki Bey'e (2013: 48) göre bu odada "iki türlü çalgıcı vardır. Bir kısmı sarayda, bir kısmı

³ Erol (1996: 225), esnaf mehterlerinin nevbet vurup maaş almamasının nedenini "...piyasada çalışabilmek için usta musikicilik bağlamında bir referans oluşturma çabası..." olarak ifade eder.

da savaş alanında yeteneklerini sergilerler”. Saray içerisinde Enderun’da eğitim alan ve savaş alanında yeteneklerini sergileyen çalgıcılar mehterlerdir. Enderun’da müzik eğitiminin Sanal’ın (1964: 13) da ifade ettiği gibi “ilk olarak ‘mehter düdüğü’ denen sazla...” yapıldığı görülür. Mehterlerin eğitiminde mehter düdüğünün yanı sıra ritim eğitimleri de önem teşkil eder. Özden’e (2015: 45) göre “mehterde ritim unsuru çok önemli olduğundan öğrencilere önce mehter düdüğü ile ritim ve senkron çalışmaları yaptırılır”. Dolayısıyla hunlar döneminden itibaren ilk kez bir Türk ordu bandosunun başka bir deyişle mehterlerin Osmanlı İmparatorluğu döneminde bir eğitime tâbi tutulduğu anlaşılmaktadır.

Osmanlı Padişahı I. Murad (1359-1389) zamanında Çandarlı Kara Mustafa Paşa’nın tavsiyesi üzerine Yaldır’ın (2009: 14) da belirttiği gibi “yeniçeri birliklerinin kurulmasıyla gelişen mehter, yeniçerilere yardımcı mahiyette bir askerî kurum haline dönüştürülmüştür”. Tekeli’nin (2018: 46) de ifade ettiği gibi “Yeniçeri Ocağına bağlanan mehterde İslam geleneği gereği Yeniçeri Ocağı pirinin Hacı Bektaş-i Veli olması sebebiyle her nevbet vuruşundan evvel Hz. Peygamber, Hz. Ali ve Hacı Bektaş-i Veli adına dua okunması bir gelenek haline gelmiştir”. Okunan bu dua Gülbank⁴ duası olarak adlandırılmaktadır. Bu hususta E. Popescu-Judet (2007: 60) de “mehterin Yeniçeri birliklerinin kurulmasıyla geliştiğini belirtmekte ve mehterin Yeniçerilere yardımcı mahiyette bir askerî kurum haline geldiğini, Yeniçerilerin kıtalarının birer parçası olduğunu söylemektedir”. Mehterler de yeniçeriler gibi kapıkulu ocağına bağlıdır. Bu doğrultuda diğer Türk ordu bandolarında sosyolojik bir temel olmamasına rağmen söz konusu mehter olduğunda yeniçeriler ile sosyolojik bir bağ olduğu düşüncesi ortaya çıkıyor. Bu sosyolojik durumun oluşmasında, dönemin mehteran takımının başında Bektaşî bir ağanın olmasının saik olabileceği düşünülebilir. Dolayısıyla mehteran başı olarak bulunan ağanın Bektaşî olması ile yeniçeri ve mehter arasında sosyolojik bir bağın kurulması da mümkün görünmektedir. Böylelikle bu durum mehter ve yeniçeri arasında günümüzde de sinonim bir ilişkinin kurulmasına yol açmaktadır; elbette zamanla mehterin fonksiyonlarının artmasıyla tamamen yeniçerilere bağlı bir kurum olmaktan çıktığı da bilinmektedir (Judetz, 2007: 60).

⁴ İki çeşit gülbank duası bulunmaktadır. Bir tanesi normal günlerde okunan eyyam-ı âdiye gülbank, diğeri de ordunun sefere çıkışlarında ve harp zamanında okunan cenk gülbankıdır (Tezbaşar, 1965: 52).

Fatih Sultan Mehmed, Topkapı Sarayı (yeni saray) ve çevresindeki surları yaptırdığı zaman sarayın yakınlarındaki Demirkapı mevkiinde Osmanlı devlet teşkilatının vazgeçilmez unsurlarından olan nevbethiyanlar için bir de nevbethane yaptırır⁵. Fatih Sultan Mehmed döneminden III. Selim dönemine kadar kullanılmaya devam eden bu nevbethane ve İstanbul'un diğer bölgelerinde bulunan nevbethaneler de yatsı ve seher vakti olmak üzere başka bir deyişle günde iki kez nevbet vurulması bir Fatih kanunu olarak süregelmiştir. Evliya Çelebi'nin (2003: 620-621-622) ifadesi ile “burada vazife gören takımlar çalıcı mehterlerdir ve sayıları üç yüz kişiden oluşmaktadır. Neferleri kırktır. Akşamdan sonra her gece üç fasıl cenk-i harbî çalıp padişaha dua ederler. Seher vakitlerinde divan erkânını namaza kaldırmak için üç kez fasl-ı latif geçerler. Bu gelenek Fatih kanunudur”. Fatih Sultan Mehmed Eyüp, Kasımpaşa, Beykoz, Anadoluhisarı, Üsküdar, Tophane, Galata, Beşiktaş, Rumelikavağı, Yeniköy olmak üzere birçok yerde mehter bulundurmuştur.

Yavuz Sultan Selim dönemine gelindiğinde teşkilat olarak mehterlerde önemli gelişmelerin yaşandığı görülür. Daha önceleri sadece padişaha ait olan mehter takımları, Yavuz Sultan Selim dönemi ile birlikte şehzadelere, vezirlere, beylerbeyine ve sancakbeylerine de verilmiştir. Padişahın şahsına münhasır olan mehterlere; Mehterhane-i Hakani ve/veya Mehterhane-i Hümayun denmiş ve bu mehterler o dönemde Emir-i Alem himayesinde yeniden yapılandırılmıştır.

Kanuni Sultan Süleyman döneminde genişleyen imparatorluk birçok alanda olduğu gibi idari yapıda birtakım yenilikleri de beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla getirilen yeniliklerden mehterhanenin de etkilendiği görülür. Sanal'ın (1964: 7) da belirttiği gibi “genişleyen imparatorluğun şanına uygun hükümdarı temsil edecek debdebe ve şaşalı bir mehterhanenin oluşması öngörülmüştür”. Bu doğrultuda birçok kanun çıkarılmıştır. Çıkarılan bu kanunlar neticesinde Eralp'in (2014: 1120) de belirttiği gibi “vezir ve muadil rütbelerine tanınan mehter kurma hakkı neticesinde bir kara ordusu kuruluşu olan mehter, Deniz Kuvvetlerinde de oluşturulmuştur”. Dolayısıyla bu mehter takımları gemilerin sefere çıkış zamanlarında, savaş esnasında ve elde edilen zaferlerden sonra müziksel performanslarını yerine getirmişlerdir. Bunun bir örneği olarak Barbaros

⁵ Demirkapıda kurulmuş bu nevbethane ortadan kalkmış olmasına rağmen hâlihazırda sirkeçide bulunduğu yer nevbethane mahallesi olarak anılmaktadır.

Hayrettin Paşanın 1538 yılında gerçekleştirilen Preveze Deniz Savaşında mehter çaldırarak sancağı açtirmasını ve savaşı bu şekilde başlatmasını gösterebiliriz. Mehterhane Kanuni döneminde Tezbaşar'ın (1975: 25) da ifade ettiği gibi “Alem mehterleri ya da Cemaat-i mehterân-ı âlem olarak anılmıştır ve sayıları çoğaltılmıştır”.

17. yüzyılın mehter özelindeki en önemli gelişmesi Ali Ufki Bey (Albert Bobowski) tarafından mehterhane repertuvarında yer alan peşrev ve saz semailerinin kayıt altına alınıp “Mecmûa-i Sâz- ü Söz” de yayınlanmasıdır.

18. yüzyıla gelindiğinde ise mehter, “*Mehterhan-ı Tabl-ı Alem-i Hassa*” adı altında karşımıza çıkmaktadır. Başka bir deyişle padişah mehteri olarak anılır. Sanal (1964: 19) da bu isimlere ilave olarak “Tabl-ı Osmanî, Âl-i Osman Mehterhanesi, Tabl-ı Âl-i Osman” adlarının kullanıldığını söyler. 19. yüzyıla beraber Padişah III. Selim döneminde mehterin sarayda ve birçok yerde performansına devam ettiği buna ek olarak Galata ve İstanbul nevbethanelerinde padişahın isteği doğrultusunda mehter köslerinin bulundurulduğu görülmektedir. Ayrıca Padişah III. Selim'in kurdurmuş olduğu Nizam-ı Cedit ordusunun içinde de mehter takımlarının yer aldığı bilinir.

Sultan II. Mahmud döneminde (1808-1839) Osmanlı İmparatorluğunda başlayan Batılılaşma hareketleri doğrultusunda Yeniçeri Ocağının 1826 yılında lağvedilmesi/kaldırılması ile birlikte Yeniçerilik ile ilgili ve onu anımsatan her şeye karşı negatif bir algı oluşmaya başlar. Osmanlıdaki yenilik hareketleri askeri alanda başlamasına rağmen sadece askeri alanda sınırlı kalmayıp, birçok kültürel alanda olduğu gibi müzik alanında da etkisini gösterir. Dolayısıyla temelde Yeniçerilere dayalı olarak görülen mehterhaneler de bu ekseninde değerlendirilip, kapatılması ve işlevsel görevine son verilmesi kararlaştırılır. Ortaya çıkan bu durum aslında müzik iktidar ilişki ekseninde dikkat çekicidir. Çünkü mehterhanelerin kapatılması ancak tamamen siyasi bir durumla açıklanabilir. Bu minvalde Tatar ve Aydın da (2017: 29) bu durumu “Osmanlı'nın son döneminde... Batılılaşmanın etkisiyle iktidarın özellikle askeri alanda bir güç göstergesi olarak müziği dönüştürmesi faaliyeti...” olarak görmektedir. Mehterin kapatılmasının kararlaştırılmasına rağmen Tezbaşar'ın (1975: 27) da ifade ettiği gibi “Avrupalı tarzda bir bando kurulana kadar mehter takımları faaliyetlerine devam...” eder. II. Mahmud tarafından ordu Asâkir-i Mansure-i Muhammediye adı altında yeniden yapılanmış “...yeni ordunun batılı tarzdaki tören yürüyüşü, mehterin yürüyüşüne ve mehter

bandosunun müziğine uymayınca, mehterhâne de kapatılmış, bunun yerine batılı düzen ve kıyafetteki yeni askere uygun bando teşkilatı (Mızıka-i Hümayun) kurulmuştur” (Durgun, 2015: 9). Muzika-i Hümayun’un başına Fransız Mr. Manguel getirilmiş, Gazimihal’in (1955: 41) belirttiği gibi “...Manguel’in yeni bir bando takımını yoktan var edemeyeceği anlaşılınca yerine maestro Juiseppe Donizetti geçirilmiştir”. Donizetti’nin yönetiminde ilk başta merkezi bir ocak mahiyetinde 1863 yılında mızıka mektebi kurulmuş, bu mektep aynı zamanda Saray konservatuarı olan Muzika-i Hümayun’un da kökenini teşkil etmiştir. Donizetti’nin kurduğu ve öğrencilerini Enderun mektebinden seçtiği mızıka takımı beş-altı aylık bir zaman dilimi içinde padişaha ilk konserini vermiştir. II. Mahmud için Mahmudiye marşını besteleyen Donizetti, zamanla geliştirdiği bando takımını bir armoni mızıkası haline getirmiştir.

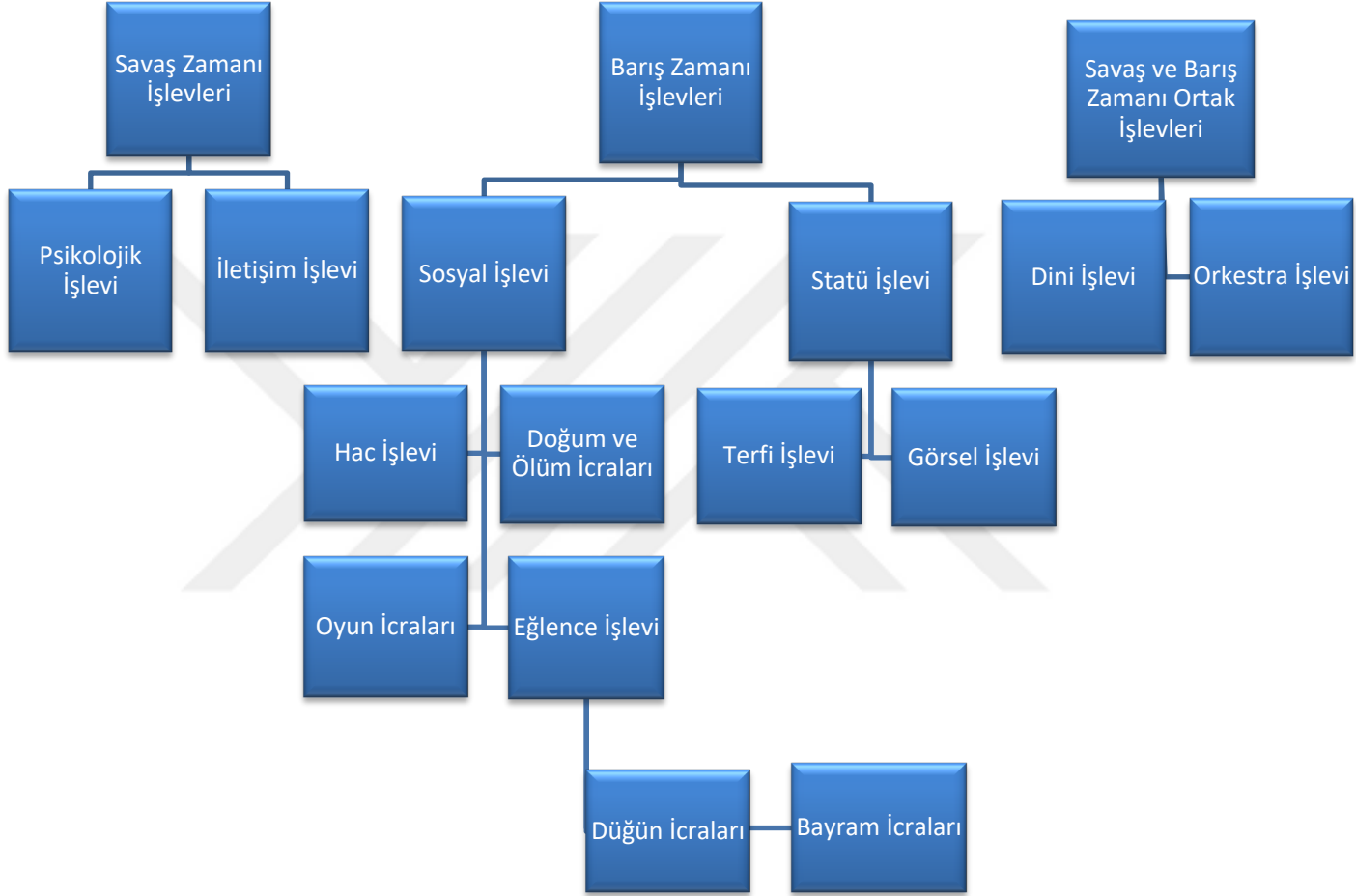
Muzika-i Hümayun’da verilen eğitim hem Türk müziği hem de Batı müziği eğitimidir. Bu doğrultuda farklı ülkelere bando sazları alınır, Çırağan ve Dolmabahçe Saraylarında meşkhaneler kurulur. Donizetti’nin ölümünden sonra Muzika-i Hümayun’un başına Necip Paşa atanır; beş yıl görevde kaldıktan sonra da yerine İtalyan müzisyen Guatelli getirilir. Muzika-i Hümayun’un faaliyetlerini devam ettiren Guatelli, Alimdar’ın (2016: 92) da ifade ettiği gibi “Sultan Abdülmecid için Mecidiye ve Hymne Marşı, Sultan Abdulaziz için Osmaniye Marşı, Sultan II. Abdülhamid için Hamidiye ve Yıldız Marşlarını...” besteler.

19. yüzyılın sonlarına doğru Muzika-i Hümayun’da İtalyan ekolünün yerine Fransız ekolü hâkim olmuştur. 20. yüzyılın başlarında Zati Bey’in göreve gelmesinden sonra ise Muzika-i Hümayun, Riyâset-i Cumhur Mûsikîsi adını almıştır.

2.5. Tarihsel Gelişim Süreci İçerisinde Mehterin Tespit Edilen İşlevleri

Rice’in (2014: 47) da ifade ettiği gibi “mehter doğası gereği işlevsel bir tür...” dır. Dolayısıyla mehterin tarihin birçok evresinde farklı işlevleri yerine getirdiği bilinmektedir. Bu çerçevede mehterin geçmişten günümüze kadar savaş zamanı ve barış zamanı olmak üzere iki temel işlevinin olduğunu söylemek gerekir. Bu iki temel işlev de kendi içerisinde birtakım farklı işlevleri barındırmaktadır. Bunun yanı sıra mehterin savaş zamanı ve barış zamanı olmak üzere ortak işlevlerinin de olduğunu belirtmek gerekir.

Dolayısıyla mehterin savaş zamanı, barış zamanı ve hem savaş hem de barış zamanı olmak üzere tespit edilen ortak işlevleri şu şekildedir:



Şekil 1
Mehterin İşlevleri

Bu noktada şunu belirtmek yerinde olacaktır. Bu tablo mehter kurumunun zaman içinde kazandığı işlevleri bir bütün olarak tespit etmektedir. Bugüne kadar bir imparatorluk ordu bandosu olarak oluşmuş mehter takımı hâlihazırda bir ulus devlete dönüşmüş, kurumsallaşmış Türkiye Cumhuriyeti'nde bir derneğin bandosu olarak kurumsallaşmıştır. Osmanlıda mehter takımlarının oluşumunun asker kökenlilikle ilişkisi

olduğu halde bugün bu mehter takımının birincil meslekleri müzisyenlik olan kişiler tarafından oluşturulduğu anlaşılmaktadır.

Mehterin kuruluşundan bugüne kadar yüklenmiş olduğu işlevler bu tezin ana konusudur. Burada işlevlerin sürekli olanları olduğu gibi değişenlerinin de olduğu gözlemlenmektedir. Şimdi mehterin işlevlerine tarihsel bir perspektif ile bakalım. Mehter, genel bir bakışla müzik ve işlev konusunda da değindiği üzere farklı işlevler yüklenmiş bir kurumdur.

2.6. Mehterin Savaş Zamanı İşlevleri

Tarihsel süreç içerisinde farklı adlarla anılan mehter takımları birtakım işlevleri yerine getirmektedir. Mehterin işlevleri arasında en önde geleni savaş zamanı olan işlevidir. Keza genel geçer olarak mehterin savaş zamanı işlevinin diğer işlevlerden önce geldiğine dair genel bir algı da söz konusudur. Bu çerçevede Hunlar döneminde bugünkü mehterin ilk prototipi olduğu düşünölen tuğ takımlarının en belirgin işlevinin de savaş zamanında ortaya çıktığı vesikalarda yer alır. Özkan'ın (2000: 17) Hunların Çinlilere karşı savaşlarında “Türkler'in Çin Seddi'ni aşan süvârîlerini, beraberindeki davula benzer çalgı âletleriyle teşci ettikleri kayıtlıdır” ifadesi bugünkü mehter takımı olduğu düşünölen tuğ takımlarının savaş zamanı işlevini doğrular nitelikte bir örnek teşkil eder. Bu doğrultuda mehterin savaş zamanında psikolojik ve iletişim olmak üzere iki önemli işlevi bulunmaktadır.

2.6.1. Mehterin Psikolojik İşlevi

Kaya (2012: 99) mehterin savaş zamanındaki işlevini “ordunun yanında yer alan, Osmanlının gücünü ve azametini düşmana gösteren ve kendi ordusuna moral vererek rakibin moralini düşüren bir güç gösterisi görevi...” olarak açıklar. Benzer şekilde Yıldız (1992: 18) da mehterin savaş zamanında önemli roller oynadığını belirtir ve mehterin işlevinin savaş meydanında askeri milli duygularla coşturmak aynı zamanda düşmanın sınırlarını bozmak olarak ifade eder. Bu noktada mehterin savaş zamanındaki düşmana

koru salma ve Türk ordusunu cesaretlendirme görevinin başka bir deyişle mehterin savaş zamanındaki psikolojik işlevi için Eric (2008: 47) de “müziko-psikolojik savaş” tabirini kullanmıştır. Mehterin savaş zamanındaki işlevinin Türklere has bir özellik olduğunu da belirtmek gerekir. Mehter takımları Rusu’un da belirttiği gibi (2020: 262) “Osmanlı askerleri üzerindeki psikolojik etkisinden ve savaş alanında düşman askerleri üzerindeki psikolojik etkisinden dolayı bazı Avrupa orduları tarafından ayrıca benimsenmiş; fakat yabancı çevre ile uyumsuzluğundan dolayı başarılı olamamıştır. Dolayısıyla bu durum Türk ordusuna olan işlevsel etkinin diğer ordulara yansımadağının işaretidir.

Savaş zamanında menziller arası yürüyüşte ordunun yürüyüşüne ahenk katmak amacıyla mehter çalındığı da vesikalarda yer almaktadır. Türkmen’e göre bu yürüyüşlerde mehterin çalması “askere moral vermektedir”. Ordu menzile vardıktan sonra performansına devam eden mehter aynı zamanda askerin dinlenmesine de katkıda bulunmaktadır. Bu noktada mehterin çalmasının askere moral verme nedeninin altında mehterin savaş zamanında susması ile ordunun yenilgiye uğradığının bir habercisi olması yatmaktadır.

2.6.2. Mehterin İletişim İşlevi

Mehter takımları gibi tarihsel süreçte farklı isimlerle anılan askeri müzik topluluklarının savaş zamanındaki bir başka işlevi de Eric’in (2008: 47) de ifade ettiğii gibi “askerler arasında iletişim kurmak ve koordinasyonu sağlamaktır”. Bu doğrultuda mehterin hunlardan itibaren savaş zamanında psikolojik işlevinin yanı sıra iletişim aracı olarak da önemli bir işleve sahip olduğunu söyleyebiliriz. Türkmen de (2009: 68) “... gece bastırınca askerin dağılarak birbirinden ayrı düşmemesi için belli düzümler çalınır, buna ‘tabl-ı asayiş’ denilirdi. Bundan sonra sıcak temas kesilir, herkes olduğu yerde kalır ve etrafa karakollar konularak sabah olması beklenirdi” şeklinde ifadelerinde yer alır. Görüldüğü üzere savaş zamanında mehter takımları iletişimi sağlayarak aynı zamanda ordu içerisindeki birliğı sağlamada da önemli işlev üstlenmiştir. Savaş zamanında mehterin nöbet tutan askerlerin uyumaması adına geceleri müzik performanslarına devam ettiğii ve bu şekilde düşman ordusu içerisinde yer alan askerlerin bir tehdit

oluşturmamasının da sağlandığı anlaşılmaktadır. Mehterin savaş zamanındaki bu işlevinin Osmanlı İmparatorluğu dönemine kadar devam ettiği görülmektedir.

Mehter savaş zamanında aynı zamanda İmparatorluğun gücünü düşmana hissettirme konusunda önemli bir işleve de sahiptir. Yum'un (2002: 105) ifade ettiği gibi "açık havada icra edilen mehter musikisinin, imparatorluğun ve padişahın gücünü kanıtlayan gerek ülke içinde gerekse düşmanlara bu gücü göstermeye yönelik çok önemli bir işlevi vardır". Elbette bu işlevin Osmanlı İmparatorluğu döneminde ortaya çıktığını vurgulamak gerekir. Çünkü mehterin teşkilatlanması Osmanlı döneminde Kanuni Sultan Süleyman ile birlikte gerçekleşmiştir. Bu teşkilatlanma sayesinde mehterde bir kurum olarak güçlenmiştir. Dolayısıyla teşkilat olarak güçlenen mehterin her bakımdan aynı doğrultuda güçlendiği görülmektedir. Bunun yanı sıra Güray'ın da (2019) belirttiği gibi "... Osmanlı ordusunun merkezini oluşturan Yeniçeri Ocağı içinde aşıklara veya saz şairlerine savaşlar ve diğer önemli siyasi-kültürel hadiselerle dair yaşadıklarını halkla paylaşabilmelerine imkân tanıyacak bir konumda, bu manada bir 'vaknivüs' hüviyetinde görev verildiği teşhis edilebilmektedir". Dolayısıyla mehter takımları savaş zamanında Bektaşî-Yeniçeri Saz Şairleri üzerinden bir gayri resmi tarihselcilik işlevini de yerine getirmektedir.

2.7. Mehterin Barış Zamanı İşlevleri

Mehterin savaş zamanının dışındaki diğer temel işlevi de barış zamanında ortaya çıkar. Bu doğrultuda Mehterin barış zamanındaki işlevleri: dini, sosyal, statü ve görsel olarak dörde ayrılır.

2.7.1. Mehterin Sosyal İşlevi

Mehterin tarihsel süreç içerisinde sosyal alanda birçok işlevi yerine getirdiği vesikalarda yer alır. Bu bağlamda askeri müzik takımı olarak mehter takımlarına konser performansları, doğum ve ölüm performansları, oyun performansları ve eğlence (düğün ve bayram) performansları olmak üzere sosyal işlevler yüklenmiştir.

Mehterin savaş zamanında askeri yönlendirme işlevinin bir benzerinin de sivil hayatta halka evlere çekilme vaktinin geldiğini bildirmede ortaya çıktığı görülmektedir. Bu çerçevede Sanlıkol'un da (2011: 45) ifade ettiği gibi mehter "İstanbul'un mühim kulelerinden evlere çekilme vaktinin geldiğini... bildirmede önemli bir işlev üstlenmiştir.

Mehterin sosyal işlevine bir başka örnekte limanlarda yer alan Türk donanmalarının limandan ayrılışı esnasında gerçekleştirdikleri uğurlama törenleri örnek gösterilebilir. Bu bağlamda bir seyyah olan Canaye (2009: 89) 1 Haziran 1573 günü mehterin Ali Paşa komutasındaki donanmanın limandan ayrılışı esnasında performans gerçekleştirdiklerini: "Ali Paşa... eliyle yelkenlerin laçka edilmesi için işaret verdi... birkaç nakkare ve birkaç zurna sesi duyuldu..." şeklinde aktarır.

2.7.1.1. Mehterin Hac İşlevi

Mehterin işlevleri arasında hac işlevinin de bulunduğu tarihi vesikalarda yer almaktadır. Bu doğrultuda Osmanlı'da hac kervanına kafileden ayrı fakat yanında bulunmak koşulu ile hac mehterlerinin eşlik ettiği görülmektedir (Ögel, 1991: 143). Ögel hac kervanındaki mehterlerin at ya da katırlar üzerinde götürüldüğünü, köslerin ise develer üzerinde yer aldığı aktarmaktadır. Bir seyyah olan Bertrandon de la Broquiere (2000: 143) de Şam'da bulunduğu zamanlarda hacdan dönen bir kervan ile karşılaştığında kervanın önünde "dört çalıcı çok sayıda davulun olduğunu" ifade eder. Yine benzer şekilde Evliya Çelebi de Arafat'ta Osmanlı askerlerinin Arife gecesi hacı adaylarını koruduğu esnada cengi mehterhanelerin çalındığını aktarır (Zillioğlu, 1985: 253). Bu minvalde verilen örnekler bakıldığında mehterlerin hac zamanı hacılara karşı önemli işlevler üstlendiği anlaşılmaktadır.

2.7.1.2. Mehterin Doğum ve Cenazelerdeki İşlevi

Osmanlı İmparatorluğu döneminde padişahın çocuğu olduğu zaman doğumun tellallar vasıtasıyla halka duyurulduğu, doğumun üçüncü günü Paşa kapısında mehter çalındığı tarihi vesikalarda yer almaktadır. Bunun dışında doğumun altıncı günü de Uzunçarşılı'nın (1988) da ifade ettiği gibi Sadrazamın beşik alayında mehter takımı performansının devamı gerçekleştirilmektedir.

Osmanlı dönemine ait minyatürlerde mehterin cenaze ile ilgili sahnelerde yer aldığı görülür. Mehterin cezane yer alması Altınölçek'in (2014: 546) de belirttiği gibi

“Nüzhet al-ahbâr der Sefer-i Zigetvar ile Tarih-i Sultan Süleyman adlı yazmalarda yer alır”. Bu yazmalarda mehterin performans halinde tasvir edildiği görülmektedir.

2.7.1.3. Mehterin Oyun İcraları

Müzik ve spor tarihin birçok evresinde iç içe yer alır. Sağlam ve Ekşi’ye (2010) göre “müziğin ve sporun ilişkisi dört açıdan ele alınabilir. Bunlardan birincisi, spor karşılaşmalarında izleyicilerin ve taraftarların musikiyi bir destekleme aracı olarak kullanması; ikincisi, musikide ses ve sessizlik süresi olarak zamanın kullanılma özelliği ile ortaya çıkan unsurunun spor etkinliğinin kişiler arası ve bireysel düzeyde bedensel hareketlenme etmeni olarak gözlenebilmesi; üçüncüsü okçuluk sporu ile ıklığ/rebep/kemençe çalgısındaki biçimsel aktarım ve işlevsel dönüşüm; dördüncüsü ise musikinin kendisinin spor etkinliğinin asıl unsuru olması şeklinde açıklanabilir”. Bu doğrultuda And’ın (2000: 176) ifade ettiği ve mehterin işlevleri içinde yer verdiği eşlik işlevinin sportif gösterilerde ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Güreş müsabakalarında işlev gören mehter takımlarının günümüzdeki yerini ise davul zurna almaktadır. Bu noktada şunu belirtmek yerinde olacaktır. Osmanlıda sportif faaliyetlere iştirak eden mehter takımları saraya ait mehter takımları değildir. Saray dışındaki etkinliklerde sivil mehter kuruluşları olarak adlandırılan esnaf mehterlerinin iştirak ettiği anlaşılmaktadır.

Mehterin oyun performanslarındaki işlevi sadece güreş ile sınırlı değildir. Bunun yanı sıra farklı açık hava oyunlarına da mehterin eşlik ettiği vesikalarda yer alır. Örneğin Evliya Çelebi İran’da çevgan oyunu esnasında mehterin oyunlara eşlik ettiği yazar. Başka bir örnek de Surname-i Vehbi’de yer almaktadır. Sultanın oğlunun sünnet düğününde yaya ciridi oynanırken mehter takımlarının oyuna eşlik ettiği görülmektedir. Bunun yanı sıra at yarışlarında ve ok atma yarışlarında da mehterin yer aldığı bilinir. Ögel (1991: 150) bu çerçevede “ok atma yarışları ile cirit veya mızrak atışmaları da mehtersiz, davulsuz ve zurnasız olmaz...” diyerek mehterin oyunlardaki işlevine vurgu yapar.

Mehterin oyunlardaki işlevine başka bir örnekte sarayda oynanan orta oyunu gösterilebilir. Uluçay (2001: 165) da bu bağlamda saray haremindeki orta oyununda mehterin görev aldığını belirtmektedir.

2.7.1.4. Mehterin Eğlence İşlevi

Osmanlı döneminde mehter saray bünyesinde padişahın debdebesini ve görkemini gösteren bir unsur olmasının yanı sıra bir eğlence unsuru olarak da dikkat çekmektedir. Dolayısıyla mehterin Osmanlı döneminde birçok etkinlikte yer aldığı görülmektedir. Bu etkinlikler içerisinde yer alan mehterin özellikle geçit törenlerindeki köçeklere, dervişlere ve soytarılara müzik performansı ile eşlik etmesi mehterin bir eğlence unsuru olarak görev üstlendiğini göstermektedir. Bu doğrultuda Yum da (2002: 106) III. Sultan Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed'in sünnet düğününde mehter takımının yer almasının düğünün görkemine katkıda bulunduğunu ifade etmektedir.

Mehter müziği bir nevi eğlence aracı olarak tanımlanmaktadır. Bu doğrultuda Türkmen de (2009: 66) mehteri “şenliklerin başlamasında, devam etmesinde ve sona erdirilmesinde önemli görevleri olan bir araç...” olarak görmektedir. Dolayısıyla mehterin şenliklerin başlamasıyla performanslarına başladıkları söylenebilir. Bunun dışında sünnet olacak çocukların getirilmesi de mehter eşliğinde gerçekleşmektedir. Nitekim 16. yüzyılda Türkiye’de bulunmuş bir seyyah olan Salomon Schweigger de kaleme aldığı kitabında Türklerin düğün adetlerinden bahseder. Schweigger (2004: 207) etik bir yaklaşımla değerlendirdiği mehter çalgı takımlarının “Türklerin sefere çıktıklarında, düğünlerde...” ve birçok eğlencenin içinde yer aldığından bahseder ve bir düğün alayını resmedip kitabında yer verir. Bu bağlamda içtimai alanın her safhasında eğlence unsurunun yer alması mehterin de performans alanını genişletmektedir.

2.7.1.4.1. Mehterin Düğün İcraları

İçtimai alanın hemen hemen her safhasındaki yerini alan mehter takımlarının bir işlevi de nişan törenleri ve alaylarında ortaya çıkmaktadır. 11 Mayıs 1709’da Fatma Sultan için düzenlenen nişan töreninde mehter takımlarının sabah erken saatlerden itibaren performanslarına başladıkları vesikalarda yer almaktadır. Uluçay (2001: 101-107) da bu doğrultuda nişan alayının hareketi esnasında mehterlerin çaldığını aktarmaktadır.

Mehterin düğünlerdeki ve şenliklerdeki işlevini Batılı seyyahların bilhassa şenlikler ve düğünlerde bulunmuş olanların yazdıkları günlüklerinden elde ediyoruz. Joseph von Hammer (2008: 262) 21 Mayıs 1675 tarihli Hatice Sultanın izdivacında

sarayın önünde tertip edilen düğünde otağ-ı hümayunun “trampet, kudüm, zil kaval sadâlarıyla saray...” dışına çıkarılıp sarayın önünde yer alan düğüne getirildiğini aktarır. Bu çerçevede Aksoy’un (1994: 39) da belirttiği gibi “Jhon Covel Osmanlı şenlikleri ile tuttuğu günlükte 1765 yılında Edirne’de düzenlenen şenlikteki çalınan çalgılar arasında mehter takımlarına” yer verir. Benzer şekilde İstanbul’da elçilik görevinde bulunmuş Gerlach da 1 Ekim 1573 tarihinde karşılaştığı düğün heyetine mehter takımlarının eşlik ettiğini yazdığı kitapta anlatır. Yine Gerlach (2010: 319) aynı dönem içerisinde başka bir düğünü de “gümüş kaplı otuz kırk atlı önümüzden geçmiştir... peşi sıra zurna, boru, davul çalan ve pirinç madeninden yapılmış iki tabağı birbirine vuran çalgılar yürüyor...” şeklinde aktararak mehterin düğünlerdeki işlevinden bahseder. And da Osmanlı şenliklerinde mehterin önemli bir işlevinin olduğundan bahseder ve bu çerçevede mehterin şenliklerdeki işlevini de üç ayrı başlık altında ele alır. And (2000: 176) mehterin şenliklerdeki işlevini: “konser musikisi, eşlik müziği ve görsel yanı” başlığı altında ifade eder.

2.7.1.4.2. Mehterin Bayram İcraları

Mehterin bayramlarda da önemli bir işlevi vardır. Tezbaşar da (1975: 39) Sarayda arife günlerinde alay meydanında divanhane üzerindeki Adil köşkü karşısında mehter vurulduğunu belirtir. Altınölçek de (2014: 547) mehterin bu törenlerde padişahın makamı istikametine doğru sıralandığını ifade eder. Mehterin performansından sonra dua edilip merasim sonlandırılmaktadır. Bir seyyah olan Brettenli Michael Heberer'in (2003: 131) anılarını anlattığı kitabında Beyrut şehri limanında iken Türklerin bayramına denk gelen bir günde Türklerin bayram merasimlerini şu şekilde aktarır: “bütün gece boyunca camilerin minarelerinde kandiller yandı, baştan başa küçük bayraklarla süslenmiş olan kadirgalar fenerlerle aydınlatıldı ve beyler geleneklerine uygun olarak davul, zurna, kaval ve ney çaldırarak eğlendiler”. Şüphesiz bu durum mehter takımlarının bayram zamanındaki performanslarına bir örnek teşkil eder.

2.7.2. Mehterin Statü İşlevi

Mehter takımlarındaki kat sistemi devletin belirli kademelerinde yer alan kişilerinin statülerine göre belirlenmektedir. Dolayısıyla mehter takımının genişliği ve

tuğ sayısı temsil ettiği kişinin kudreti, kıdem ve derecesi ile ilgilidir. Bu çerçevede bu statünün başında padişah gelir. Mehter takımları padişahın bulunduğu her yerde bulunduğu savaş ya da barıştaki duruma göre padişahın emrinde yer alır. Dolayısıyla padişahın saray dışına çıktığı anlarda da mehterin padişaha refakat ettiği ve müzik edimi gerçekleştirmektedir. Benzer şekilde Güray'ın da (2019: 362) ifade ettiği gibi "...Osmanlı devlet ve hanedan sisteminin temel birimlerinden biri olan..." hanedan ortağı Kırım hanının hizmetinde de sadece Padişah ve Sadrazam mehterleri yer alır. Bunun yanı sıra padişahların tahta çıkma merasiminde de bu duruma uyulduğu ve mezkûr merasim törenlerinde padişah mehterlerinin görev aldığı birçok kaynakta yer almaktadır. Özaydın (2007: 40) da bu çerçevede I. Gıyâseddin Keyhusrev'in tahta oturunca mehter çaldırıldığını söylemesi mehterin statü işlevini yerine getirdiğini göstermektedir.

2.7.2.1. Mehterin Terfi İşlevi

Osmanlı İmparatorluğunda padişah tarafından terfi ettirilen kimselere mehter çaldırma geleneğinin olduğu vesikalarda yer almaktadır. Bu doğrultuda Uzunçarşılı (1988: 450) da "devlet adamlarından birine vezirlik, beğlerbeğlik ve sancak beğliği, yaya ve müselleme sancak beyliği verildiği zaman" mehter çalındığını ifade eder.

2.7.2.2. Mehterin Görsel İşlevi

"Mehter azamettir, ihtişamdır ve görkemdir" (Ögel, 1991: 4). Dolayısıyla mehterin Osmanlı dönemindeki işlevlerinden biri de padişahın debdebesini ve görkemini göstermesidir. Evliya Çelebi de mehterin mezkûr işlevini mimarbaşı ve mehterbaşı arasında geçen diyalog üzerinden ele alır ve şu şekilde aktarır: "bizim hizmetimiz padişahıma her bar lazımdır. Bir canibe müteveccih olsa mehabet, şevket, salabet, şöhret için dosta düşmana karşı tabl-ı kudüm, nefir döğdürerek gider. Hususile cenk yerinde gaziyat-ı müslümini terqip için yüz yirmi koldan cenk tablına ve kus-i hakanilere turreler vurmağa saffa başlayarak asker-i islami cenge kaldırmağa sebep oluruz. Padişahım bir şeyden elem zede oldıkda guzurında on iki makam, yirmi dört şu'be, yirmir dört usul, kırk sekiz terki-i musiki faslı idup padişahımızı mesrur ideruz. Hukema-i kudema

kavlince saz, sözi hanende mahhub adamın ruhuna safa verir. Biz de ruha gıda verici esnaflardanız... ba husus ki nerede alem-i Resulullah olsa orada tabl-ı Al-i Osman dahi bulunmak gereklidir. Evliya Çelebinin aktardıkları doğrultusunda mehterin hükümdarın şöhretini, haşmetini ve gücünü gösteren bir işlevinin olduğu anlaşılmaktadır. Güray'da (2017: 95) aynı minvalde mehteri "...hem Osmanlı hem de Avrupa için İmparatorluğun gücünün, görkeminin..." simgesi olarak işaret eder".

And (2000: 176) da "ister yaya ister oturarak olsun mehterin giyim kuşamıyla göz dolduran bir yanının olduğuna vurgu yapar. Ayrıca geçit alaylarındaki görünümü de zenginleştirdiğini ifade eder.

2.8. Mehterin Savaş ve Barış Zamanı Ortak İşlevi

Mehter takımlarının birtakım işlevlerinin hem savaş zamanında hem de barış zamanında ortaya çıktığı görülür. Başka bir deyişle mehter takımlarının birtakım ortak işlevleri mevcuttur. Mehterin bu ortak işlevleri: dini ve görsel olanıdır.

2.8.1. Mehterin Dini İşlevi

Askeri bando takımı olarak mehterin savaş zamanındaki işlevlerinin yanı sıra barış zamanında da birtakım işlevleri bulunmaktadır. Bu çerçevede mehterin savaş ve barış zamanında olmak üzere en önemli ortak işlevi ise dini mahiyette olanıdır. Mehterin dini işlevinin ilk Türk topluluklarında yer alan askeri müzik geleneği içerisinde yer almadığını bu noktada belirtmek yerinde olacaktır. Dolayısıyla bu geleneğin İslamiyet'in kabulü ile ortaya çıktığı düşünülebilir. Başka bir deyişle mehterin dini işlevi, Selçuklular döneminde nevbet geleneği ile birlikte başlayıp Osmanlı İmparatorluğunun yıkılmasına kadar devam eden süreci kapsamaktadır. Kaya (2012: 99) da bu minvalde mehter takımlarını "... 'eyyâm-ı âdiyye' denilen günlerde, Allah'a, Peygamber'e, Padişah'a ve efradına methiyeler düzenleyen, günün belirli zamanlarında ve törenlerde icra görevi olan bir müzik topluluğu..." olarak açıklar. Bu doğrultuda Popescu-Judetz (2007: 63) de mehterin yerine getirdiği dini işlevi: "mehterin gündelik görevleri her gün namaz vakitlerinden sonra, daha çok ikindi, yatsı ve sabah namazlarından sonra başlar... mehter gösterisi

İslam halifesi ve Osmanlı sultanı olarak padişahın manevi gücünü ve iktidarını temsil eden bir simgeydi; bu da namaz ibadetine aykırı olmayan, namazla birlikte düşünülecek bir şey...” şeklinde ifade eder. Dolayısıyla devlet ve din olgusu tek bir kavram üzerinde birleşmektedir. Bu kavram da sultanın kişiliğidir. Bunun yanı sıra günün belirli saatlerinde nevbet vurma geleneği aynı zamanda bir hâkimiyet alameti olarak da kabul edilebilir.

Mehterin dini işlevi ile ilgili Sanlıkol’un ifadeleri dikkat çekicidir. Sanlıkol’a (2011: 46) göre “mehterlerin dini uygulamaları Sufi âdetlerini andırır”. Mehter takımlarının Allah’ın ‘Hay’ ve ‘Huy’ isimlerini IV. Murad’ın huzurundaki bir törende yüksek sesle tekrarlamaları akla Sufi tarikatlarını getirmektedir. Evliya Çelebinin Sindasi dağında yaşadıkları da mehterin dini boyuttaki işlevine bir örnek teşkil eder. Evliya Çelebi Sindasi dağında başka bir deyişle İdris dağında bir mağarada (Zıllıoğlu, 1985: 657-658) “Hz. İdris’in göğe çıkarken melâikelere ben gelinceye kadar bu mağarada saz ve söz ile eğlenin” sözünün vücut bulduğunu ve bu mağarada her saat başı nöbet çalındığını, gece gündüz on iki fasıl yapıldığını anlatır.

Mehter kimilerine göre tarihsel süreç içerisinde bir müzik türü olarak değerlendirilir. Örneğin Sanlıkol’a (2011: 50) göre “...mehter renkli bir müzik türü...” olarak ifade edilir. Keza Öztürk de Osmanlı kültürü içerisinde mehteri bir tür olarak açıklar ve mehterin tür olarak belirlenmesini sağlayan unsurları ise “1.) Müzik yapma bağlamı ve işlevi bakımından resmi/statü gösteren/törenselse/askeri nitelikler taşıması, 2.) Çalgı kullanımını bakımından davul, zurna, kös, boru, nakkare ve zil gibi “yüksek volümlü” nefesli ve vürcümlü çalgılardan oluşması, 3.) İcra mekânı olarak mutlaka açık alan veya meydanlara ihtiyaç göstermesi” olarak ifade eder. Ancak bu tezde mehterin bir tür olmaktan daha çok bir kurum olarak ve bir orkestra/bando/takım olarak ele alındığını söylemeliyiz.

Mehterin (ve seleflerinin/öncellerinin) tarihsel sürecinin ele alındığı metinlerde işlevlerinden bahsetmiştik. Bu işlevlerin içinde yer almayan ancak günümüz mehterlerinde oldukça belirgin olan kimi işlevlerin varlığı dikkat çekicidir. Bugün mehter, resmi/askeri ve devlet törenlerinin dışında muhafazakâr kesimlere ait düğünlerde; hatta Anavatanları Anadolu dışında olan kimi Türk boylarının, takvimsel geçiş ritüellerinde; örneğin Kırım Tatarlarının etnik kimliklerine yönelik düzenledikleri Tepreş

şenliklerinin içerisinde dahi yer almaktadır. Bunun dışında mehterin kadim bir perspektifle performans mekânı olarak açık alan ve meydanlara ihtiyaç göstermesinin de günümüzde geçerliliğini yitirdiği görülmektedir. Bu manada da bugün mehter kapalı alanlarda da seslendirme yapan bir müzik topluluğu olarak faaliyetlerini sürdürmektedir.

2.8.2. Mehterin Orkestra İşlevi

Osmanlı döneminde elçiler için düzenlenen kabul törenlerine önem verildiği bilinmektedir. Bu önem derecesi ise elçinin bulunduğu ülkenin büyüklüğüne ve Osmanlı imparatorluğuna yakınlığına göre değişmektedir. Bu doğrultuda Tezbaşar'ın (1975: 40) da ifade ettiği gibi "...anlaşma imzalamak veyahut ta herhangi bir teşrifte ifası için yurt dışına çıkan Osmanlı heyetinin yanında bir mehter takımı da..." her zaman yer almaktadır. Dolayısıyla bu mehter takımlarının elçilerin kabul törenlerinde çalmaları için de özel olarak Elçi Peşrevi'nin bestelendiği bilinmektedir.

Mehterin Osmanlı döneminde askeri müzik performansının yanı sıra açık havalarda halka etkinliklerde bulunduğu tarihi vesikalarda yer almaktadır. Sağlam ve Ekşi'nin (2010) de ifade ettiği gibi "özellikle 16, 17, 18. yüzyıla ait minyatürlerde mehter yapılanmasının benzeri ya da küçük modellerinin halka açık etkinliklerde görev yaptığı anlaşılmaktadır". Bu çerçevede mehterin halka açık etkinliklerdeki görevi bir nevi konser mahiyetindedir.

3. BÖLÜM: MÜZİKTE İŞLEVSEL DEĞİŞİM ÖRNEĞİ OLARAK ÇANAKKALE MUSİKİ VE HALK OYUNLARI DERNEĞİ MEHTERAN TAKIMI

Etnomüzikolojide müziğin kültürün içine gömülü olduğu güçlü bir söylemdir. Kaplan da (2008: 51) bu minvalde etnomüzikolojiyi “...belli bir toplumda yapılan müziğin, o toplumun kültürel koşullarındaki işlevini saptamaya çalışan kültür içindeki müzik araştırmaları...” olarak ifade eder. Benzer şekilde müzik kültür korelasyonunu Merriam da vurgulamakta ve müziğin kültürün içindeki görevinin ne olduğunun araştırılmasının etnomüzikolojinin birincil görevi olduğunu belirtmektedir. Bu çerçevede Merriam (1964: 41-42) müzik incelemesinde işlevi merkez konuma alır ve: “Antropologların merakının/ilgisinin daha çok müziğin fonksiyonu, rolü, müzisyenlerin statüleri, müzik davranışları ve diğer benzer soruların arkasındaki bakış açısıyla ilgili...” olduğunu söyler.

Etnomüzikolojide, kültür-müzik ilişkisini açığa çıkarmak başka bir deyişle çözümlmek için birtakım teorilere başvurulur. İşlevselcilik de bu yaklaşımlardan bir tanesidir. “İşlevselcilikte araştırma konusunun kapsamını, diğer kültür öğeleri ile ilişkisi, işlevsel açıdan benzerlik ve farklılıkları, bütün içindeki yeri ve dinamik işlevini belirlemek oluşturmaktadır” (Kaplan, 2008: 109). “İşlevselcilik, olay ya da olgunun metne dayalı yapısıyla birlikte anlatma ve dinleme eylemleri sırasında ve sonrasında oluşan tepkilerin, sosyo-kültürel ve fiziki koşulların bütünlüğü bağlamına öncülük veren bir yaklaşımdır” (Çobanoğlu, 1999: 229: akt, Kaplan, 2008: 109).

3.1. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımının

Kuruluşu ve Tarihçesi

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı, “2008 yılında emekli öğretmen Fahrettin Değirmenci’nin çabalarıyla kurulur” (Şenel, 2020). 2008 yılında dernek çatısı altında kurulan mehteran takımının başına mehterbaşı olarak edebiyat öğretmeni Engin Türker getirilir. Daha sonraki süreçte 2013 yılından itibaren ise Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı mehterbaşı görevini Nihat

Şenel devralır. Bu görev değişiminin yaşanmasında Nihat Şenel'in mehter tecrübesinin ve nota bilgisinin olması etkilidir.

Kurulduğu ilk yıllarda Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı bünyesinde çiftçi, köylü, öğretmen, öğrenci, doktor, din görevlisi, emekli asker vb. toplumun birçok katmanından bireylerden mürekkep üç katlı bir mehteran takımı olarak faaliyetlerine başlar. Dolayısıyla bu dernek topluluğunda kültürel farklılıkların eritildiği başka bir deyişle ortadan kalktığı bir ortam söz konusudur. Burada eritilen kültürel farklılıkların bir yansıması olarak mehter takımında arkadaşlık, bağlılık, güven, dürüstlük, açıklık ve sadakat gibi kimi değerler ekseninde bu birliktelik perçinlenir.

3.1.1. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı

Çalışma Saatleri ve Yer Aldığı Etkinlikler

“...Geçit törenleri, halk festivalleri, gece kulüpleri veya konser salonları gibi gösteri etkinliklerine katılan... gruplar iki tiptedir. Birinci grup (bands), para ödeyen müşterileri memnun etmek için çalan profesyonel performans birimleri ve/veya yarı-profesyonel müzisyenlerdir. İkinci grup ise ilgi (affinity) gruplarıdır. İlgi grupları, belirli bir türe güçlü gönül bağı ile bağlanmış müzik yapımcılarının toplandığı/bir araya geldiği gruplardır (Slobin, 1992: 72). Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımında yer alan müzisyenlerin/mehteranların bir araya geldiği grup tipi, Slobin'in ifade ettiği ikinci tip grup içinde yer almaktadır. Dolayısıyla Çanakkale Mehteran Takımı üyeleri takım faaliyetlerini gönüllülük esasına dayalı olarak sürdürürler. Başka bir deyişle mehter takımı içerisinde yer alan mehteranlar üyelerinin herhangi bir gelir beklentisi yoktur; fakat mehterbaşı Şenel (11.02.2020) “gerektiğinde mehteran takımı içerisinde yer alan personele gerçekleştirilen etkinlikler karşılığında dernek tarafından cüzi bir miktar ücret...” verildiğini belirtir. Ancak ücretin ne kadar olduğu konusunda açık bir beyanda bulunmamıştır. Bu miktar mehterbaşı tarafından açıklanmak istenmemiştir. Etkinlik kapması dışında kalan provalarda ise herhangi bir miktar söz konusu değildir.

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı, provalarını Çanakkale mehter dernek binasında⁶ hafta içi Salı ve Cuma günleri akşam 17.00-21.00 saatleri arasında gerçekleştirirler. Bu doğrultuda gerçekleştirilen provalar genellikle proje kapsamında yürütülmektedir. Yıl içerisinde milli bayramlar dışında net/belirgin bir konser takvimi olmayan Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı, valilik bünyesinde gerçekleştirilen etkinliklerde, 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı, 19 Mayıs Atatürk'ü Anma ve Spor Bayramı, 15 Temmuz Demokrasi ve Milli Birlik Günü, 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı, 30 Ağustos Zafer Bayramı, gibi milli bayramlarda, yurt içinde emniyet mensupları adına moral amaçlı konserlerde, yurt içinde, yurt dışında birçok açılış ve kültürel etkinlikte, sünnet düğünlerinde, kurtuluş günlerinde, 18 Mart Çanakkale Zaferi etkinliklerinde, üniversitelerin mezuniyet törenlerinde, yıl dönümü etkinliklerinde performanslarını gerçekleştirirler. Bunun yanı sıra Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) ve Çanakkale Ton⁷ gibi bazı özel kanallarda program yapmaktadır. Takım, kurumsal ve resmi etkinlikler dışında kimi zaman bireysel ve özel etkinliklerde de performans gerçekleştirilmektedir.



Fotoğraf 1
Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Çanakkale: (12.03.2020)

⁶ Çanakkale Mehter Derneği binası, Çanakkale'nin Kepez ilçesinde yer almaktadır. Dernek binası tek katlı olarak inşa edilmiştir.

⁷ Çanakkale Ton Televizyonu 1994 yılında kurulmuştur. Dardanel Medya "Dardanel Şirketler Grubu" bünyesinde bulunmaktadır. Sahibi; Niyazi Önen'dir.

3.1.2. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı

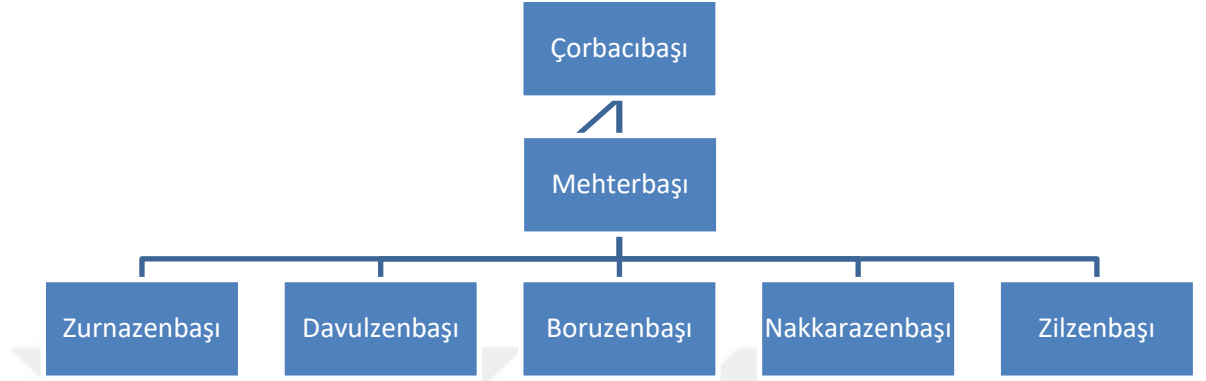
İçerisindeki Hiyerarşik Yapı

Hiyerarşi, bir topluluk ya da bir kuruluştaki yer alan kişileri, alt-üst ilişkileri, görev ve yetkilerine göre tasnifleyen bir sistemdir. Dolayısıyla Mutluşahinoğlu'nun (2019: 43) da ifade ettiği gibi “müzik, bir topluluk tarafından seslendirildiğinde belirli bir hiyerarşi doğal olarak gerekli görülür”. Bu hiyerarşi bir müzik topluluğu olarak Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımında da karşımıza çıkar.

Müzik topluluğu içerisindeki hiyerarşi, hangi müziklerin (repertuarın), hangi sıra ile nasıl seslendirileceğini belirler. Hiyerarşide konumun belirlenmesi ise hiyerarşide yer alan kişilerin beceri, deneyim ve nitelik farklarının sonucunda oluşur. Hiyerarşinin belirlenmesinde önemli bir başka etken de Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımında görüldüğü gibi nota bilgisi ve yer alınan müzik topluluğunun gerek müzik repertuarına gerekse teorik yapısına hakimiyettir.

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı genelinde hiyerarşinin en başında *çorbacı başı*⁸ yer alır. Çorbacı başından sonra hiyerarşide mehterin müziksel açıdan maestrosu (şefi) olan mehterbaşının geldiği görülür. Mehterbaşından sonra ise her çalgının kendi içerisinde/özelinde bir hiyerarşisinin olduğunu belirtmek gerekir. Bu bağlamda her çalgının bir baş sazandesi bulunur. Bunlar zurna çalgısının başı zurnazenbaşı; davul(tabl) çalgısının başı tablzenbaşı; boru (trompet) çalgısının başı boruzenbaşı; nakkare çalgısının başı nakkarazenbaşı; zil çalgısının başı zilzenbaşı şeklindedir.

⁸ Çorbacı başı, mehteran takımının komutanı konumundadır. Mehteran takımının müzik dışındaki bütün idaresi çorbacı başına aittir.



Şekil 2
Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Hiyerarşik Yapısı

3.1.3. Oturtum Bakımından Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği

Mehteran Takımı

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı içerisinde iki zırh (yeniçeri), üç sancak, üç normal tuğ, bir hücum tuğundan mürekkep dokuz kişilik bir tuğ takımı ve altı çevgani (okuyucu⁹), üç zurnazen, üç tablzen, üç nakkarezen, üç trompet, üç zilzen, bir köszen, bir mehterbaşı ve bir çorbacı başı olmak üzere yirmi dört kişilik bir mehteran takımı yer alır. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımının oturtumunda hem vokal hem de çalgı olmak üzere iki türlü ses kaynağının yer aldığı görülmektedir. Vokal performansların içerisinde hem solo hem de mehter takımının içerisinde yer alan bütün çevganilerden oluşan koronun eşgüdümlü olarak bir performansı söz konusudur. Vokal seslendirmeleri yapan çevganiler ve çalgısal performansları gerçekleştiren müzisyenlerin tamamının erkeklerden oluştuğunu da belirtmek gerekir. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı

⁹ Mehter içerisindeki müzisyenler çevganilere “okuyucu” demektir.

özelinde mehteran ifadesinin vokal/çalgısal bir bütünlüğe denk gelmektedir. Başka bir deyişle vokal/çalgısal müzik edimi gerçekleştiren müzisyenler, mehteran olarak adlandırılır. Vokal seslendirmelerin dışında oturtum olarak, Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımını simgeleyen 7 tane ana çalgıdan söz edebiliriz. Mehter takımlarının hem simgesi hem de hunlar döneminden itibaren Türk askeri müziğinin birer parçası haline gelen bu çalgılar; zurna, davul, zil, nakkare, çevgan, kös ve trompettir.



Fotoğraf 2
Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Toplu Performans,
Çanakkale: (12.03.2020)

3.1.4. Mehter Çalgıları ve Sınıflandırması

Bir kurum olarak mehterhane, aynı zamanda mehter adıyla kurumsal kimliğin sergilendiği bir performans topluluğu olarak da karşımıza çıkar. Bu performans topluluğu, onu oluşturan çalgı bütünlüğü (oturtum) ve bu bütünlükten işitilen sound (tınsal bütünlük) ekseninde literatürde genellikle *kaba saz*¹⁰ olarak adlandırılır. Bu

¹⁰ Ayas (2018: 44) mehter müziği üzerinden yapılan bu *ince-kaba saz* ayrımının iki şekilde yorumlanabileceğini söyler. “Bir yönüyle bu ayrım bir beğeni hiyerarşisine işaret eder gibi görünür. Bir tarafta toplumun seçkin tabakasının incelmış beğenilerine hitap eden incesaz, bir tarafta ise estetik açıdan

adlandırma, Türk müzik kültürü içinde daha çok açık alanlarda performans eden müzik grupları için kullanılır. Bu bağlamda açık havadaki performansı ile çalgı seçimi arasında semantik bir yorum yapmak mümkündür. Yum'un da (2002: 107) bu minvalde belirttiği gibi mehterin “Geniş kitlelere ulaşmayı ve uzak mesafelerden duyulabilmeyi esas alması, çok sayıda ve yüksek volümlü sazların seçimini gerektirmiştir”. Dolayısıyla işlevselliği ile uyumlu bir tercih olan çalgı topluluğu ortaya çıkmaktadır.

Mehter çalgılarının sınıflandırılmasıyla ilgili farklı görüşlerin olduğunu belirtmek gerekir. Bu görüşlerden biri Haydar Sanal'ın yaptığı sınıflandırmadır. Sanal (1964: 65) genel bir sınıflandırma ile mehter çalgılarını, *nefesli sazlar*, *vurma sazlar* ve *ziller-çingiraklar* olmak üzere üç kategoriye ayırır. Sanal, bu sınıflamasına tarihte mehter takımı içerisinde yer alan bütün mehter çalgılarını dâhil eder. Başka bir görüş olarak Öztuna da mehteri *nefesli sazlar* ve *döğme sazlar* bölümünün içerisinde açıklar. Öztuna (2006: 103) nefesli sazları “insan nefesi ile üflenerek çalınan sazların hey'et-i umûmiyesine verilen isim” olarak ifade eder. Daha sonra bu sazları da *dilli*, *dilsiz* diye ikiye ayırır ve bunları da kendi içerisinde *tahta madeni* olarak sınıflandırır. Dolayısıyla mehter sazları içerisinde olan zurnayı tahta nefesli, nefiri bütün nefesli sazların en uzununu olarak tarif eder. Günümüzde nefir/boru yerine kullanılan trompeti de madeni nefeslilerin içerisinde gösterir. Öztuna (2006: 238) vurma sazlar içinde *döğme sazlar* tabirini kullanır. Mehter müziği içerisinde kös, davul ve nakkare dışında yer alan ziller, çingiraklar ve çevgânı da döğme sazlar grubunun içerisine dâhil eder. Bu doğrultuda Öztuna'nın¹¹ çalgı sınıflamasının içerisinde Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı çalgı ve sınıflandırması ise şu şekildedir:

onun kadar gelişmemiş ve işlevsel özellikleriyle (askeri coşturmak, eğlence, hamaset vb.) öne çıkan kaba saz”.

¹¹ Çalgı sınıflandırmasında Öztuna'nın seçilmesinin sebebi; günümüzde mehter takımlarının yaptığı sınıflandırmaya benzer nitelikte olmasıdır. Dernek içindeki mehteranlar da üfleme ve vurma sazlar olarak mehteran çalgılarını sınıflarlar. Burada, içerden (emik) bir tespit ile mehteranların çalgı sınıflandırmalarının Öztuna'nın (2006) sınıflandırmasıyla örtüştüğü söylenebilir.

1. Üfleme Çalgılar:

Zurna

Boru (trompet)

2. Vurma Çalgılar:

Kös

Davul

Nakkare

Zil

Çevgan

3.1.5. Performans Mekânları

Mehter tarihsel olarak bir açık hava topluluğudur; fakat Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı aynı zamanda müzik edimlerini kapalı mekânlarda da gerçekleştirir. Dolayısıyla Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı için mekânsal bir sınırlamanın olmadığı görülür. Hatta birçok mehter takımının performans mekânı içerisinde yer almayan gemilerde de konser verdikleri görülmektedir.



Fotoğraf 3

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Kapalı Mekân Performansı
Çanakkale: (29.06.2013)



Fotoğraf 4
Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Kapalı Mekân Performansı
Çanakkale: (18.10.2011)



Fotoğraf 5
Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Açık Hava Performansı
Çanakkale: (12.03.2019)



Fotoğraf 6
Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Açık Hava Performansı
Çanakkale: (12.03.2020)



Fotoğraf 7
Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Açık Hava Performansı
Çanakkale: (04.03.2019)



Fotoğraf 8
Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Kapalı Mekân Performansı
Çanakkale: (29.06.2013)

Bu tez çalışmasında mehter, açık alanda, kapalı alanda katılımcı gözlemci olarak izlenip ele alınmıştır. Kapalı alanda mehter performansçılarının sabit bir şekilde mekândaki yerini aldıkları; açık alanda ise hareket halinde, yürüyerek adımlayarak performanslarına devam ettikten sonra stabil bir konuma geçtikleri görülmektedir. Bu noktada Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımının kapalı alan ve açık alanda gerçekleştirdikleri performanslarda kat sayılarında bazen farklılıklar olduğunu belirtmek gerekir. Mehterbaşı Nihat Şenel (2020) bu kat farklılıkları hakkında şunları ifade eder: “mehter takımımız bazı kapalı alanlarda ve mekânlarda alanın, sahnenin küçük olmasından dolayı 2 kat olarak oluşturulurken, açık alanlarda 3 katlı olarak tertip edilir”.

3.1.6. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımında

Aktarım Süreçleri

Literatüre bakıldığında aktarım süreçleri ile ilgili farklı görüşler yer almaktadır. Bu görüşler içinde Arslan’a (2009: 17) göre aktarım süreçleri “Formel” ve “Enformel” eğitim olarak iki sınıfta ele alınırken; Coombs ve Ahmed’e (1980: 8) göre ise “Enformel”, “Formel” ve “Non-formel” eğitim olmak üzere üç kategoriye ayrılır. Formel eğitim, belirli plan ve program dâhilinde önceden belirlenmiş kuralla ve yöntemler doğrultusunda

yapılan eğitimidir. Non-formel eğitim ise Coombs ve Ahmed'in (1980: 8) de ifade ettiği gibi "... öğrenme türlerini sağlamak için resmi sistem çerçevesi dışında yürütülen herhangi bir organize sistematik eğitim faaliyetidir". Başka bir deyişle formel eğitimin yapılmadığı ortamlarda gerçekleştirilen eğitim aktivitesidir. Enformel eğitim ise insanın hayatı boyunca kendiliğinden oluşan bir süreç olarak açıklanabilir. Bu doğrultuda kişi karşılaştığı durumlarda farklı kişi ve gruplarla etkileşim esnasında farkında olmadan kendiliğinden bir şeyler öğrenir.

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımında eğitim süreci, genel olarak enformel bir sürece bağlı yürütülmektedir. 2013 yılında mehterbaşı olarak göreve geldiği ilk yıllarda Şenel mehteran takımı içerisinde müzisyenlerin mehter ile ilgili konularda yetersiz olduğunu düşünüp bu doğrultuda 2013 ve 2014 yıllarında Millî Eğitim Bakanlığına bağlı halk eğitim merkezi ile irtibata geçmiş ve kurs açılmasını talep etmiştir. Şenel programın "En az lise mezunu olup, en az 2 yıl (eğitim öğretim yılı) mehter eğitimi, Türk Müziği ya da üfleme ya da ritim sazlar alanında eğitim aldığına veya verdiği ilişkin belgeye sahip olanlar" şartını yerine getirdiğinden dolayı halk eğitim bünyesinde kurs eğiticisi olarak kurslara başlamıştır. Şenel (2020) halk eğitimi bünyesinde açılan bu kursların amacını şu şekilde aktarır: "açılan bu kurslar ile mehteran takımı içerisinde yer alan kursiyerlerin eğitilmesi ve dernek bünyesine kazandırılması amaçlanmıştır". Bu doğrultuda Halk eğitimi bünyesinde açılan kursların 504 saat üzerinden uygulanan bir program olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Devam eden süreçte ise kursiyerlerin Halk eğitim merkezi ile ilgili olan ilişkileri sonlanmaktadır. Halk eğitim merkezi ile ilişkisi kesilen kursiyerler dernek bünyesi altında mehteran faaliyetlerine devam etmektedir. Şenel'in (2020) de belirttiği gibi bu kursların diğer önemli bir amacı da "kursa gelen insanlara mehterin hangi amaca hizmet ettiğinin farkına vardırılmasıdır". Açılan bu kurslar ile kursa katılan insanların ilgi ve yetenek alanlarının belirlenip Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı içerisinde hangi çalgıyı çalacağı konusunda eğitim alması sağlanmıştır. Bunun yanı sıra mehter takımı çalgıları bilen kişilerin de gelişimi amaçlanmıştır. Eğitim alan, mehter takımı çalgılarını öğrenen kursiyerler ise belirlenip Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımına kazandırılmıştır.

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımında Enformel olarak yürütülen eğitim süreci mehterbaşı Şenel'in (2019) tabiri ile şu şekilde açıklanmaktadır. "Bizim mehter takımı içerisinde mehterlerin eğitiminde usta çırak ilişkisi önemlidir. Mehteranlarımız genel olarak daha önce mehter deneyimi yaşamadıkları için usta çırak ilişkisi bu boyutta daha da önem kazanmaktadır. Dolayısıyla mehterin içerisine dışarıdan ilk kez dâhil olan birisinin bunu ilk planda yapması mümkün değildir. Meşk yöntemi ile ve daha sonra tecrübe ile hâkimiyette sağlanmış olur". Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde gerçekleştirilen meşk yöntemi, geleneksel Türk müziğinde usta çırak ilişkisi ekseninde başka bir deyişle bir öğretene ve bir öğrenene arasında gerçekleşen bir metottur. Behar'a (1998: 19) göre "meşk uygulanması son derece basit olan bir müzik öğretim yöntemidir". Dolayısıyla bu özelliğiyle meşk yönteminin geçilecek eserlerin müzisyenler tarafından öğrenimini kolaylaştırdığını söyleyebiliriz. Aynı zamanda "meşk saz ve söz öğreniminde külliyat oluşturmak adına önemli bir..." unsurdur (Kaptan, Kaptan, 2019: 810).

3.2. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı

Özelinde İşlevsel Değişim-Dönüşüm

Bir toplumun ve/veya toplumsal kurumların devamlılığı açısından işlev son derece belirleyicidir. İşlevsel edimleri karşılayan bu kurumlar aşiret, klan, devlet gibi toplumun gelişmişlik düzeyine göre farklılık gösterebilir. Günümüzde de toplum varlığı, düzeni ve devamlılığı açısından işlevsel edimleri karşılayan kurumlar arasında, belediyeler, dernekler, halk eğitim merkezleri ve sivil toplum örgütleri yer alır. Bir dernek olarak kurulmuş olan Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı da toplumun tarihsel kökenine bağlılığına, varlığına, düzenine ve devamlılığına katkı sağlayan bir kurum olarak marjinal bir örneği temsil eder. Dernek, mehterin işlevi bakımından farklı kategorilerde değerlendirilebilir. Mehterin tarihselliğinden hareketle bu kategorileri, "mehterin tarihsel süreçteki kimi işlevlerinin bu dernekte sürdürüldüğü"; "kimi işlevlerinin terk edildiği" ve "kimi yeni işlevlerin yüklendiği" olarak üç kesitte ele alabiliriz. Bu çerçevede kategorileştirilen işlevlerin kimi farklı dinamikleri mevcuttur. Bu dinamikler düşünüldüğünde işlev farklılıklarının daha anlamlı olduğu anlaşılacaktır.

Örneğin mehterin nitelik ve kurumsal olarak askeri bir kurum olmaktan çıkmış olması temel bir dinamik olarak düşünülebilir. Bu doğrultuda halihazırda Türk Ordusunun yurt dışında Suriye’de konumlanması ve çatışmalarda bulunması, mehterin ise tarihsel bir norm olarak orduyla birlikte savaş alanında (Suriye’de) bulunmuyor olması bunun bir örneği olarak gösterilebilir. Yine mehterin savaş zamanı ve barış zamanındaki dini boyuttaki ortak işlevi olan namaz vakitlerinden sonra nevbet çalma geleneğinin de sürdürüldüğü tespit edilememiştir.

Mehter takımları tarihi süreçte savaş zamanı orduya cesaret vermek ve düşmana korku salmak gibi psikolojik bir işlevi üstlenirken, Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde barış zamanında moral konserleri adına düzenlenen törenlerde emniyet mensuplarına moral amaçlı bir işleve sahiptir. Dolayısıyla Hunlardan itibaren savaş zamanı orduya cesaret veren mehterin, Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde barış zamanı emniyet mensuplarına moral vermek amacıyla müzik edimlerini gerçekleştirdiği görülmektedir.

Fatih Sultan Mehmed zamanında mehterin sosyal işlevlerinden biri halka evlerine çekilme vaktinin geldiğini bildirmedi. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde mehterin halka evlerine çekilme vaktinin geldiğini bildirme işlevinin devam etmediği anlaşılmaktadır. Fakat bu noktada şunu belirtmek yerinde olacaktır. Türk Silahlı Kuvvetleri (TSK) mehteran bölükleri, devlet ricalinin karşısında benzer uygulamaları yerine getiriyor. Dolayısıyla halihazırda mevcut farklı mehteran takımlarının kimi işlevleri bölüşmüş olabileceği düşünülebilir. Bu çerçevede Türkiye’de var olan mehter takımlarından bahsetmek yerinde olacaktır. Türkiye’de Cumhuriyet döneminin ilk mehteran takımı 2 Mart 1952 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri bünyesinde oluşturulmuştur. Daha sonraki süreçte 1967 yılında Bursa’da ilk sivil mehter takımı kurulmuş ve akabinde Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu mehter takımı teşkil edilmiştir. Resmi kimi törenlerde devlet ricaline karşı TSK tarafından yönetilen bu görevin yerel yönetimlerde belediyeler ile sağlandığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Türkiye’de belediyelere ait faaliyetlerini aktif bir şekilde yürüten “İstanbul’ da 5, Kocaeli 4, Bursa’da 3, Ankara’da 3, Antalya 2, Aydın 2, Çorum, Düzce, Konya, Gümüşhane, Bilecik, Karaman, Yozgat, Kayseri, Osmaniye, Mersin, Kırıkkale, Erzincan, Kütahya, Yozgat, Trabzon, Amasya, Eskişehir, Isparta, Çankırı ve

Tokat illerimizde ise birer adet belediye mehter takımı tespit edilmiştir” (Vural, 2016: 33). Bunun yanı sıra Türkiye’de Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı gibi kimi derneklerce yürütülen mehteran takımları da vardır. Benzer şekilde resmi bir kuruma bağlı olmayan tamamen ticari amaçla kurulmuş birçok özel mehteran takımı da ülke genelinde mevcuttur.

Mehterin statü işlevi içerisinde yer alan devletin başındaki kişiye refakat etme işlevinin de ortadan kalktığı görülmektedir. Bunun yanı sıra mehterin orkestra işlevi içerisinde yer alan oyun performansları işlevinin ortadan kalktığı bunun dışında önemli günlerde konser verme işlevinin de sürdürüldüğü anlaşılmaktadır. Fakat burada da eski konserler ile hâlihazırda gerçekleştirilen konserler arasında farklılıkların olduğunu da belirtmek gerekir. Çünkü Osmanlı zamanındaki mehteran takımları tek başına birtakım olarak faaliyet gösterirken, Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımının yurt içinde bando takımları ile yurt dışında ise gayda takımları ile halka konser verme işlevini yerine getirdiği anlaşılmaktadır. Mehterin sosyal işlevleri arasında yer alan eğlence işlevinin, halkın sünnet düğünlerinde yer alma işlevinin devam ettiği fakat bayram zamanındaki işlevinin, hac işlevinin, saraylarda gerçekleştirilen kılıç kuşanma törenlerindeki işlevinin, doğum ve ölüm performanslarındaki işlevinin günümüzde devam etmediği görülmektedir.

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde geçmişte var olup hâlihazırda devam eden işlevlere bakıldığında ise eskiden olduğu gibi bir orkestra olarak halka açık konserler verme işlevinin devam ettiği anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda mehterbaşı Şenel’in Çanakkale “Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı olarak 2019 yılında haftada bir gün şehitlik alanında halka açık konser verilmiştir” ifadesi de konser verme işlevinin devam ettiğini doğrular niteliktedir. 2019 yılında verilen konserlerde repertuvar olarak, “Çanakkale Türküsü, Bu Bayrak, Osman Paşa Marşı, Ceddin Deden, Çanakkale Bugün Toz ile Duman (Yeni Çanakkale Türküsü), Hücum Marşı, Genç Osman, Estergon Kal’ası, Türkiyem, Eski Ordu Marşı, Mehterhane-i Hâkanî Marşı, Şehzade Süleyman Marşı, Yeniçeri Marşı gibi eserler performans edilmiştir. Benzer şekilde mehterin görsel işlevinin ve ruhi işlevinin de devamı söz konusudur. Mehterin tarihte statü işlevleri içerisinde yer alan tahta çıkma ve dini bayramlardaki işlevinin de günümüzde ortadan kalktığını söyleyebiliriz. Elbette bunda padişahlık

makamının olmamasının etkisi olduğu düşünülebilir. Bayramlarda ise mehter takımlarının herhangi bir müzik edimi gerçekleştirmediği görülmektedir. Benzer şekilde mehterin geçmişte terfi ve elçilere performans gerçekleştirme işlevinin de günümüzde yerine getirilmediği anlaşılmaktadır.

3.2.1. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı

Özelinde Müzik, İletişim ve Davranış

İletişim “sözlü ve sözsüz olmak üzere iki şekilde gerçekleşmektedir” (İpek, 2019: 485). Bu çerçevede sözlü iletişimin ana unsuru dil iken, sözsüz iletişimin ise beden dilidir. Beden dili olarak tanımladığımız olgular ise yüz, eller, kollar, gözler, oturuş, jest, mimik, kıyafet, makyaj vb. ifadelerdir. Bu ifadeler Göstergebilim (Semiyotik-Semiyoloji) de birer gösterge olarak adlandırılır. Göstergeler, insanların toplumda birbirleri ile anlaşmak üzere oluşturdukları ve kullandıkları birer iletişim yoludur. Bu tezde mehter işlevsel olarak irdelenirken müzik performansı ile sınırlı kalmayacak, konu müzik performansı dışına da taşacaktır. Çünkü müzik kavramı bu tezde müzik performansı ile sınırlı değildir. Bu doğrultuda Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde davranışlar müzik içi ve müzik dışı olarak iki eksen üzerinde ele alınmıştır. Bu kategorizasyondaki temel hareket noktası “tını” olarak belirlenmiştir. Başka bir deyişle “müzik içi” müziksel bir zemini teşkil ederken, “müzik dışı” ifadesi ise tını dışı bir anlam ihtiva eder. Fakat müzik dışı olarak ifade edilen davranışların da etnomüzikoloji disiplini içerisinde müzik çerçevesinde ele alındığını da vurgulamak yerinde olacaktır. Daha somut bir şekilde ifade edilecek olursa; müzik dışı davranışlar olarak, program saatini beklerken müzisyenlerin kendi aralarında yaptıkları sohbetler, hareketler, kıyafetler, makyaj vb. durumlar kastedilmektedir.

3.2.2. Müzik Dışı Davranışlar

Müzik dışı davranış olarak nitelendirdiğimiz davranışlar Mutluşahinoğlu'nun da (2019: 39) belirttiği gibi “nicelik olarak müzik performansının, tını üretiminin hem içindeki hem de dışındaki tüm davranışları kapsadığı için daha geniş bir çerçeve sunar”.

Bu çerçevede müzik dışı davranışlara müzisyenler arasındaki sohbetler, giyim-kuşam, makyaj, kullanılan dil (jargon) örnek olarak verilebilir. Bu noktada müzik içi ve müzik dışı davranışların simbiyotik bir ilişki içerisinde olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Başka bir deyişle müzik içi ve müzik dışı davranışlar tamamlayıcı niteliktedir.

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde müzik dışı davranışlara örnek olarak o günkü programın içerisinde yer alacak repertuarın konuşulması, konserin gerçekleştirileceği mekâna gelmeden önce bıyığı olmayan mehteranlara yapay bıyık takılması ya da siyah kalem ile bıyık çizilmesi, sakalların kesilmesi, müzik edimi esnasındaki dil ve müzik dışındaki kullanılan dil önemli veriler sunar. Mehterbaşı olarak Şenel (2020) de müzik dışı davranışlar için şunları söyler: “birçok mehteran takımında bu konular çok önemsenmez. Bizim için bıyık ve sakal önemli bir ayrıntıdır. Çünkü bu işi ne kadar ciddiye aldığımızı gösterir”. Bu söylemi sonrasında Şenel, sakal ve bıyık konusuna tarihsel bağımlılık örneği olarak dikkat çeker.

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde tarihsel bağımlılığın dışında kalan birtakım durumlar da söz konusudur. Bunlardan birincisi mehteran takımı içerisinde yer alan çalgılar içinde görülmektedir. Bu noktada trompet çalgısının Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde yer alması ilgi çekicidir. Çünkü hunlar döneminden mehterin yeniçeriler ile birlikte kaldırıldığı 1826 yılına kadar olan süreçte mehterin bir oturtumu olarak trompet çalgısının yer almadığı görülmektedir. 1826 yılına kadar mehterde trompet çalgısının yerine boru veya/ya da nefir çalgılarının kullanıldığı bilinmektedir. Muzıka-i Hümayun ile birlikte boru ve nefir çalgısının yerine üfleme bir çalgı olarak trompet kullanılmaya başlanmıştır.

Bunun dışında Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı repertuarının da Osmanlı imparatorluğu zamanında kurulmuş mehter takımlarının repertuarı ile örtüşmediği anlaşılmaktadır. Bu durumun genel olarak günümüzdeki bütün mehter takımları için geçerli olduğu söylenebilir. Mehter takımlarının repertuarının gelenek ile ilişkili olmamasının sebebi ise 20. yüzyıla kadar notaya alma geleneğinin olmaması olarak açıklanmaktadır. Dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu döneminde seslendirilen mehter repertuarının aradan geçen 85 yıllık zaman diliminde notaya alma geleneği olmadığı için unutulduğu düşünülmektedir. Fakat 19. yüzyıl klasik eserlerinin günümüze ulaştığı düşünüldüğünde sadece mehter repertuarının ulaşmaması da hayli

ilginçtir. Mehterin 1826 yılında lağvedildikten sonra ilk olarak yeniden ihyası (canlandırılması) 1911-1914 yıllarında olmuştur. Bu çerçevede İsmail Hakkı Bey, Eyyubi Ali Rıza Bey, Hoca Kâzım Uz ve Kaptanzade Ali Rıza (Şengel) tarafından mehter için yeni bir marş repertuarı oluşturulmuştur. Yeni oluşturulan mehter takımlarının içerisinde marş dışında klasik eserlere de yer verilmiştir. Sanlıkol (2010: 36) İsmail Hakkı Bey, Ali Rıza Şengel ve dönemin diğer muteber bestekârları tarafından bilhassa bu topluluk için bestelenmiş mehter marşlarının “...o zaman Osmanlı İmparatorluğu’nda popüler olan Avrupai tarzdaki askeri marş müziği bestelerine karşılık gelmiş...” olabileceğini düşünmektedir. Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemleri ile erken cumhuriyet dönemi Batılılaşma hareketlerinin yoğun yaşandığı dönemlerdir; mehterin kapatılması da bu çabaların bir sonucudur. Keza mehterin 1935 yılında dönemin Milli Müdafa Vekili (Milli Savunma Bakanı) Ziya Bey tarafından aslına uygunsuz olarak bulunup kapatılması da “... o dönem için hedeflenen 'Batı müziği çerçevesinde ulusçu bir çokseslilik yaratma' amacı düşünüldüğünde, mehter müziğinin 'Osmanlı'dan kalma', 'teksele', 'hilafeti ve tarikatları anıştıran' bir yapı olabileceği, böylece hedeflenen politikaya aykırı olduğu gerekçesiyle sonlandırılmış olması pek ala mümkün görünmektedir (Bayram, 2020: 52). Dolayısıyla 1826 yılında mehterin lağvedilmesiyle benzer politikanın izlendiği anlaşılmaktadır. Bu minvalde oluşturulan repertuar da bir Batılılaşma çabalarının yansıması olarak icat edilmiş bir gelenektir. Günümüzde ise o dönem içerisinde oluşturulan bu repertuarın dışına çıkıldığı anlaşılmaktadır. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde performans edilen mehter eserlerine bakıldığında da Esat Kabaklı’nın “Bu Bayrak”, “Çanakkale Bugün Toz İle Duman” gibi bestelerine yer verilmesi bunun bir göstergesi niteliğindedir. Lâkin 1911 ve 1914 yıllarında oluşturulan mehter repertuarında yer alan birkaç eserin de halihazırda performans edildiğini belirtmek gerekir. Bu eserler arasında “Ordumuz Etti Yemin”, “Eski Ordu Marşı”, “Tekbir ve Cenk Marşı”, “Şehzade Süleyman Marşı”, “Mehterhane-i Hâkanî Marşı” gibi marşlar yer alır. Bu doğrultuda Osmanlı İmparatorluğu döneminde seslendirilen mehter repertuarı içerisinde yer alan eserlerin hangileri olduğuna ve mezkûr eserlerin Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı tarafından performans edilip edilmediğine bakmak yerinde olacaktır. Sanlıkol (2010: 33) “...1826 öncesi mehter müziği eserinin birer istisna teşkil ettiğini...” söyler. Bu nadir

seslendirilen eserler içerisinde Blainville'in XVIII. Yüzyılda notaya aldığı "Yeniçeri Marşı" ve I. Mahmud tarafından XVIII. yüzyılda bestelenmiş "Şehvar" adında şehnaz makamında bir peşrev yer almaktadır. Osmanlı döneminde performans edilen bu iki eser, Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı tarafından performans edilmemektedir. Bu durumun sebebi günümüzde müzik edimi gerçekleştiren mehter takımlarının repertuvarlarının 1952 yılında İstanbul Askeri Müze'de oluşturulan mehter takımlarını örnek alması ile açıklanabilir. İlerleyen süreçte beste, askeri marşlar, kahramanlık türküleri vb. şarkıların mehter repertuvarlarına eklenmesi ise hem siyasi hem de turistik etkinliklere yönelik dönemin beklentilerine göre oluşturulmuş olduğunun göstergesidir.

Müzik ediminin gerçekleştirileceği yere gitmeden önce Çanakkale Mehteran Derneği'nde buluşup o günkü program için ön hazırlık yapılması, o günkü program hakkında istişare edilmesi de diğer bir müzik dışı davranış olarak dikkat çekmektedir. Şenel (2020) Çanakkale Mehteran Derneği ile ilgili şunları aktarır: "bu mekân mehteran takımı için çok önemlidir. Mehteran takımı eğitimleri, provaları bu mekânda yapılır. Bizler her programdan önce mutlaka bu mekânda buluşuruz, burada toplanıp hazırlanırız. Daha sonra buradan hareket ederek gerçekleşecek mehter konseri alanına gideriz".



Fotoğraf 9
Çanakkale Mehter Derneği
Çanakkale: (02.03.2016)

Bunun yanı sıra program için giyilen kılık-kıyafetler de müzik dışı davranışlara bir örnektir. Mehteran takımı içerisinde kıyafet her konser için standarttır. Fakat bu noktada şunu belirtmek yerinde olacaktır. 1914 yılında Mehterhane-i Hâkanî adı altında ilk mehter takımının kurulduğu vesikalarda yer almaktadır. Vural'ın da (2016: 31) belirttiği gibi "...mehterin kıyafet ve çalgı yapısı Arif Mehmed Paşanın 'Mecmu'a-i Tesavir-i Osmaniye' 1863 adlı eserindeki mehter takımı çizimine göre şekillendirilmiştir". (Fotoğraf 10)



Fotoğraf 10
Arif Mehmed Paşa'nın Eserinden Yıl 1863

Günümüzde kurulmuş birçok mehter takımı kıyafetinin bu resme göre oluşturulduğu açıktır. Dolayısıyla Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı kıyafetlerinin de bu doğrultuda oluşturulduğu aşikârdır. Fakat resimde görüldüğü üzere çevganiler pembe kıyafetlidir. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde çevganilerin ise kırmızı renkte çuha giydikleri görülmektedir. Bu doğrultuda zurnazen, trompet başı, nakkarezen, zilzen ve davulzenlerin başka bir deyişle her çalgı başının kırmızı renkte çuha giydiği, çalgı başlarının dışındaki mehteranların da mavi renkte çuha giydikleri anlaşılmaktadır.



Fotoğraf 11
Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı
Çanakkale: (12.03.2020)

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı seslendirme esnasında birtakım bedensel hareketler sergilerler. Bu hareketlerin başında çevganilerin mehteran takımı yarım ay şeklinde iken çevganleri tutuş pozisyonudur. Mehteran takımı müzik edimi esnasında çevganlerini bir ucu yere değecek şekilde sağ el sol elin üzerinde konumlanmış biçimde iki ellerinin arasına alırlar. Çevganilerden tarafından çevganlerin bu şekilde tutulmasını Güvenç (2020) “bu hareket mehterde saygı anlamına gelir. Bizleri izlemeye gelen izleyicilere bir şükran niteliği taşır” şeklinde açıklar.



Fotoğraf 12
Çevgan Tutuş Pozisyonu
Çanakkale: (12.03.2020)

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde müzik dışı davranışlar arasında iş birliği de önemli yer tutar. İşbirliğinin olması beraberinde hem takım olmayı hem de mehteranlar arasındaki dayanışma gücünü arttıracaktır. Kocabaş ve Gökbaş'ın da (2003: 8) belirttiği gibi “takım, insanların iş birliği ihtiyacından doğar. İnsanlar bireysel güçlerini aşan amaçlarını gerçekleştirebilmek için iş birliği yaparlar”. Bu doğrultuda Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde gizli bir iletişim ağı ortaya çıkarır. Erving Goffman bu gizli iletişimi (2014: 170) “...takım içi danışıklık olarak...” açıklar. Bu danışıklık uzun süre müzik edimi gerçekleştiren üyeler arasında sözlü olmasa da sözsüz yani jestler, mimikler yardımıyla iletişimi ortaya çıkarır.

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde müzik dışı davranışlarına bir başka örnek de nakkarezenlerin ayakta nakkarelerini çalmalarıdır. Bilindiği üzere Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki mehteran takımları yarım daire şeklinde sıralandıkları esnada nakkarezenler oturur pozisyonda müzik edimlerini gerçekleştirirler. Bu geleneğin mehterin yeniden canlandırıldıktan sonra hiçbir mehter takımında yer almadığı anlaşılmaktadır.

3.2.3. Müzik İçi Davranışlar

Müzik edimi esnasında müziği gerçekleştiren kişi tarafından istendik ya da istenmedik bir biçimde birtakım fiziksel davranışlar ortaya çıkar. İstendik davranışlar bando gibi grup özelinde gerçekleştiği gibi bireysel olarak da meydana gelir. Örneğin Azer Bülbül'ün şarkı söylerken başta kafası olmak üzere bütün vücudunu titretmesi, Yıldız Tilbe'nin müzik edimi esnasında kendine has dansını performans etmesi, Türk pop şarkıcısı Tayfun Duygulu'nun şarkı söylerken boynunu sürekli sağa sola oynatması müzisyen davranışları olarak dikkat çeker.

Birçok müzik türünde müzik ediminin gerçekleştirileceği esnada bir müzik aletinin nasıl çalınacağı, müzik edimi gerçekleşeceği zaman çalgı çalan müzisyenlerin konumu, müzik edimi esnasında çalgıların tutuş pozisyonları gibi önemli fiziksel

davranışlar mevcuttur. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde de birtakım davranışlar ortaya çıkmaktadır.

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde dikkat çeken müzik içi davranışlardan birincisi müzik edimi gerçekleştirdikleri yerdeki konumları ve sıralanış biçimleridir. Mehterin tarihsel sürecindeki yürüyüş düzeni üç şekilde gerçekleşmektedir. Bu düzen “takımın kendi çalgılarıyla kendi içerisindeki düzeni ve bir de muharebe yürüyüşlerinde, yürüyüş kolu içerisindeki düzenidir... atlı, yaya ve nevbet vurma (konser)...” (Aydın, 1999: 46) şeklinde gerçekleştirilir. Günümüzde mehterin atlı yürüyüş düzeni Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde uygulanmaz/görülmez. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı performans düzeni sabit/stabil pozisyonda iken “yarım ay” şeklini alarak müzik içi davranışını gerçekleştirir. Bu sıralanış esnasında hiyerarşik bir düzen yoktur fakat her mehteran takımında görüldüğü gibi belirli bir sıra vardır. Yani tarihsel kökene bağlılık gözlenmektedir. Bu sıra şu şekildedir: sağ başta çevganiler, sağdan ikinci sırada yani çevganilerden sonra zurnazenler, zurnazenlerden sonra yani sağdan üçüncü sırada, trompetler, trompetlerden sonra yani sağdan dördüncü sırada nakkarezenler, nakkarezenlerden sonra yani sağdan beşinci sırada zilzenler, son sırada ise yani soldan birinci sırada davulzenler, bu yarım ayın ortasında köszen ve köszenin tam karşısında ise mehterbaşı yer almaktadır. Bu noktada şunu belirtmek yerinde olacaktır. Mehterin tarihsel kökenine bakıldığında mehter sadece müzisyenlerden oluşmuş bir topluluktur fakat Askeri müzede mehterin yeniden canlandırılması ile birlikte çorbacıbaşı, zırlı askerler, sancaktarlar ve tuğlar da sembolik olarak mehterin içerisine dahil edilmiştir. Dolayısıyla mehterin sabit/stabil pozisyonundaki ve hareket halindeki müzik edimleri esnasında tuğ takımlarının da mehter ile birlikte performans alanında yer aldığını belirtmek gerekir.

Üç katlı Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı hareket halinde müzik edimini gerçekleştirirken sıralanış şekli: en önde çorbacıbaşı, başka bir deyişle mehteran takımının komutanı pozisyonundaki kişi, ilk sıranın solunda zırlı muhafızlar ile beraber yeşil sancak, ortada istiklal/bağımsızlık sembolü olarak ak sancak, ikinci ve üçüncü sırada yeniçeriler tarafından taşınan tuğlar ve mehterbaşı, dördüncü ve beşinci sırada çevganiler, altı, yedi ve sekizinci sırada zurnazenler, dokuz, on ve on birinci

sırada trompetler, on iki, on üç ve on dördüncü sırada zilzenler, on beş, on altı ve on yedinci sırada ise davulzenler yer alır. Bu çerçevede mehteran takımının yürüyüş esnasında başta tuğ takımları, daha sonra mehter başı, mehterbaşından sonra ana ezgiyi çalan çalgılardan zurna, trompet, ondan sonra da nakkare, zil ve davul gibi ritim çalgılarının grubun arkasında yer aldığı anlaşılmaktadır. Hareket halindeki mehterin yürüyüşü “...bugünkü modern ordu düzenindeki yürüyüşün tamamen tersine olarak sağ ayakla başlar. Temposu ‘Rahim Allah eyisun, kerim Allah eyisun’ şeklindedir ve 1,2,3-4 sayılıdır” (Tuğlacı, 1986: 71). “üç adımda bir durulur ve hafif yarım sağa veya sola dönülür. Böylece yürüyüş kolu aynı tempo ile bir sağa bir sola selam vererek davulların temposunda ilerler. Yürüyüş sırasında mehter efradı (bireyleri) her bir ağızdan ‘rahim Allah, kerim Allah’ diye tempo tutarlar” (Erendil, 1992: 25). Mehter takımı içerisinde hareket halinde gerçekleştirilen bu yürüyüş şeklinin Osmanlı döneminde gerçekleştirilip gerçekleştirmediği hakkında net bir bilgi yoktur. Bu konudaki genel yargı ise bu durumun 1952 yılında Askeri müze tarafından kurulan mehteran takımı ile birlikte ortaya çıkmış olmasıdır. Mehterbaşı Şenel bu yürüyüş düzeninin ala yürüyüş düzenini olarak açıklar ve şu ifadeleri kullanır: “Toplum nezdinde mehterin yürüyüşüyle ilgili yanlış bir algı söz konusudur. Toplumda genel olarak mehter iki ileri bir geri yürür şeklinde bir düşünce hakim; fakat bunun aslı bu değildir. Mehter iki ileri bir geri şeklinde değil her üç adım atışta sağa ve sola dönerek yürür”. Bu noktada şunu belirtmek yerinde olacaktır. Mehterbaşı Şenel’in üç adım atışta sağa ve sola dönerek yürünür şeklinde bahsettiği “ala yürüyüş düzeni” birçok kaynakta “Alay Yürüyüşü”, başka bir deyişle “Selamlama Yürüyüşü” olarak geçer. Bu yürüyüş yani “Alay Yürüyüş Düzeni” nin “Normal Yürüyüş Düzeni”nden farkı başka bir deyişle “Yeniçeri Sekmesi” yürüyüş düzeninden farkı; yeniçeri sekmesinde yürüyüşe sol ayak ile, alay yürüyüşünün de ise yürüyüşe sağ ayakla başlanmasıdır.



Fotoğraf 13
Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Yeniçeri Sekmesi Yürüyüş Düzeni
Çanakkale: (12.03.2020)



Fotoğraf 14
Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Yeniçeri Sekmesi Yürüyüş Düzeni
Çanakkale: (12.03.2020)

Bir başka müzik içi davranış da zillerin çalış pozisyonudur. Genel geçer olarak zillerin mehteran takımı içerisinde üç çeşit çalış şekli bulunmaktadır. Bu çalış şekilleri dik çalış, yatay çalış ve halilevi çalıştır. Dik çalış şeklinde “ziller yere dik olarak karşılıklı tutulur ve ziller vuruşlarda birbirini sıyrarak geçerek kuvvetli tınlamalar yapar” (Sanal, 1964: 88). Yatay çalış pozisyonunda zillerin çalımı sağ ya da sol kol destekli ve serbest kolun hareket etmesi ekseninde gerçekleşir. Yatık şekilde çalımın genel olarak

mehterlerin ya at üzerinde ya da mehterler oturur vaziyette çaldıkları tarihi vesikalarda yer almaktadır. Sanal da (1964: 88) yatık çalış pozisyonu için “yatık çalışlarda daima üstteki zil hareket eder ve yukarıdan aşağıya çalışlar yapar, alt zil hareketsizdir” der. Halilevi çalış pozisyonu ise ziller birbirine çarptırıldıktan sonra ayrılmaz, tınlama devam ederken hafif şekilde birbirine değdirilip birini diğerinin üzerinden kaydırma şeklinde gerçekleşen bir çalış şeklidir. Bu çerçevede Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde müzik içi davranış şekli olarak zil çalış pozisyonu dikey çalış şeklindedir.



Fotoğraf 15
Zilzen Dik Tutuş Pozisyonu
Çanakkale: (12.03.2020)

4. BÖLÜM: ÇANAKKALE MUSİKİ VE HALK OYUNLARI DERNEĞİ MEHTERAN TAKIMI ETKİNLİK BETİMLEMELERİ VE MÜZİKSEL ANALİZLERİ

Bu tez çalışmasında müziksel analiz, performans zamanı ile sınırlıdır. Performans zamanı sınırlılığında gerçekleştirilen bu analizler, kimi müziksel katmanlar yoluyla yürütülmüştür. *Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı* tarafından seslendirilen repertuvar; müziğin ritimsel, makamsal, dizgesel, ses kaynakları, üslup ve doku katmanlarıyla analize tabi tutulmuştur. Bu katmanlar ilgili müziğin ifade edilmesi, anlaşılması ve analizi bakımından işlevseldir. Belirtilmesi gereken bir başka nokta ise, analizlerinde yalnızca işitsel/tınısal bir sınırdan geçmemiştir. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı performansları aynı zamanda görsel bir analizi de ihtiva eder. Dolayısıyla buradaki analiz; “müzik içi” (tınısal boyut) ve “müzik dışı” (tını dışı boyut) davranışlar olarak iki ana başlıkta ele alınmıştır.

4.1. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı

Repertuarı

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımının repertuarı genel-geçer olarak kabul gören mehter takımı marşlarından oluşur; fakat bu repertuarın içerisine zaman zaman ilahiler, popüler şarkılar, türküler, peşrevler gibi marş dışında da kimi repertuarların dâhil edildiği görülür. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımında mehterbaşı olarak görev yapan Nihat Şenel (2019) ile yaptığımız görüşme sırasında Şenel, Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı repertuarında 150’ye yakın eserin yer aldığını belirtir ve konserlerde çalınan mehter havaları için de şunları söyler: “her konser için önceden özel bir repertuvar belirlenmiyor. O anki atmosfere göre mehterbaşı repertuarı belirliyor. Bütün konserler mutlaka peşrev ile başlar; fakat protokol konserlerinde bu durum değişebilir. Ancak her konserde mutlaka Ceddin Deden ve Hücüm Marşı çalınır”. Şenel’in açıklamaları çerçevesinde yapılan alan araştırması çalışmalarında da Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımının gerçekleştirdiği etkinliklerde etkinliğe “Elçi Peşrevi” ile başladığı; etkinliğin

kapsamı ne olursa olsun etkinliğin içerisinde Ceddin Deden (Eski Ordu Marşı) isimli eserin performe edildiği; etkinliğin sonunda ise “Hücum Marşı” ile etkinliğin sonlandırdığı görülmektedir.

Mehterin tarihsel seyrine bakıldığında mehter takımları, enstrümantal/çalgısal performans gerçekleştiren birer bandodur; tâ ki 18. yüzyılda mehteran takımlarının içerisine çevganiler ilave edilinceye kadar. 18. yüzyıldan sonra mehteran takımlarına çevganilerin ilave edilmesiyle mehteran takımlarının repertuarında yer alan mutat eserlerin dışına çıkıldığı anlaşılmaktadır. Böylelikle 18. yüzyıl ile beraber mehterin repertuarının çerçevesini oluşturan peşrev ve saz semailerinin dışında mehtere eklenen vokal eserlere de yer verilir. Bu çerçevede Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı repertuarında da vokal eserlerin yer aldığı görülmektedir. “Sevdim Seni Mabuduma”, “Güzel aşık cevrimizi çekemezsin demedim mi”, “Türkiye’ m” gibi vokal/çalgısal popüler eserlerin yer alması birkaç farklı perspektiften değerlendirilebilir. “Sevdim Seni Mabuduma”, “Güzel aşık cevrimizi çekemezsin demedim mi” gibi eserler birer ilahidir. Mehterin dini birtakım işlevlerinin olduğu tarihi vesikalarda yer almaktadır. Dolayısıyla mehterin dini bir işlevi yerine getirdiği düşünülebilir; fakat geçmişte mehterin dini işlevlerine bakıldığında bu durumun aslında birtakım farklılıklar gösterdiği görülecektir. Çünkü Osmanlı İmparatorluğu döneminde mehteran takımları kulelerden halkı namaz vakitlerinde uyandırma gibi bir dini işlevi yerine getirmektedir. Her namaz vaktinden önce gerçekleştirilen nevbet performansı ile bu dünya ile ahiret arasındaki diyalektikliği ortadan kaldırılmak amaçlanmaktadır. Bu çerçevede mehteran takımı bu işlevleri yerine getirmemektedir. Çanakkale Mehteran Takımı’nın bu etkinlikte bir ilahi tercih etme sebebinin düğün sahiplerinin muhafazakâr olmasından dolayı kaynaklandığı düşünülebilir.

Günümüzde mehteran takımları içerisinde seslendirilen eserler üzerinden hegemonik bir mücadele alanının yaratıldığını da belirtmek yerinde olacaktır. Bu doğrultuda Türkiye’nin farklı bölgelerinde münhasıran belediyeler tarafından kurulan mehteran takımlarının ait olduğu siyasi görüşü destekleyici eserler seçtikleri görülmektedir. Örneğin, Aydın Belediyesi tarafından kurulan kadın mehteran takımının repertuarında yer alan eserler daha çok sol görüşü destekler nitelikte iken mezkûr mehteran takımının bünyesinde yer alan eserler sağ görüşlü bir belediyeye ait mehteran

takımı tarafından tercih edilmemektedir. Bu çerçevede Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı etkinliklerinde mehterbaşı tarafından “Diriliş Marşı” olarak taktim edilip performans edilen müzik, bu hegemonik alanın bir örneğini teşkil etmektedir. Diriliş Marşı, Alpay Göltekin tarafından bestelenen ve Türkiye Radyo Televizyonu’nda (TRT) yayınlanan “Diriliş Ertuğrul” filminin jenerik müziğidir. Dolayısıyla geleneksel mehter repertuarı içerisinde yer almayan mezkûr eserin Çanakkale Mehter Takımı repertuarının içerisinde yer alması ve bu tür eserlerin ihtivası dikkate alındığında hegemonik bir mücadele alanının yaratılmak istendiği; aynı zamanda mehter repertuarı üzerinden bir göndermenin gerçekleştirildiği söylenebilir. Diriliş Ertuğrul filminin muhtevasına bakıldığında Osmanlı’nın İmparatorluk haline gelmeden önceki halinin işlendiği görülür; mezkûr parçanın Osmanlı’nın 13. yüzyıldaki ruhunu yansıtan bir müzik olması dolayısıyla bir Osmanlılık vurgusu yaptığı aşıkardır. Bu çerçevede mehter müziği üzerinden “... örf ve adetlerin/geleneklerin yaşatılması, Osmanlı özlemi/isteği, anma ve ihyası...” (Bayram, 2020: 81) söz konusudur.

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı repertuarında yer alan bir diğer eser Fetih Marşı’dır. Fetih Marşı, sözleri Ahmet Nihat Asya’ya, bestesi Yıldırım Gürses’e it bir eserdir. Arif Nihat Asya *Fetih Marşı* şiirini 20. Yüzyılda İstanbul’un fethinin 500. Yıldönümü kutlamalarına özel olarak kaleme almıştır. Yıldırım Gürses de 20. Yüzyılda Fetih Marşı şiirini mehter marşı formatında bestelemiştir. Sözlerin semantiğine bakıldığında Fetih Marşı’nın verdiği mesaj, Türk gençliğinin özünde yatan kahramanlık duygusunu hatırlatıp, gençleri harekete geçirmektir. Dolayısıyla İstanbul’un fethine hitaben yazılan şiirin bir sünnet merasiminde seslendirilmesi, merasime katılan kişilerin milliyetçilik duygularına bir gönderme mahiyetindedir.

Benzer şekilde “Ölürüm Türkiye’ m” adlı eser birçok mehteran takımında olduğu gibi Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı tarafından da seslendirilir. “Ölürüm Türkiye’ m” gibi bir popüler eserin mevcut konjonktürde birtakım zümreler tarafından temellük edildiği bilinmektedir. Mezkûr parçanın seslendirilmesi milliyetçilik anlatısının bir ifadesi olarak mehter takımlarına eklemelendiğinin bir göstergesidir. Mehterin milliyetçilik ile olan bağı, bir varlık sebebi olarak söylenebilir; zaten mehterin belirli bir kesim tarafından tercih edilmesinden, kullandığı çalgılara ve

kılık kıyafete kadar milliyetçilik ile olan bağı kendini gösterir. Bu çerçevede mehter takımlarının içerisinde mezkûr eserlerin yer alması icat edilmiş bir gelenek örneği olarak değerlendirilebilir. 19. yüzyılda ulus-devlet çatısı altında inşa edilen devletlerde milliyetçilik akımları birçok alanda olduğu gibi kültürel alanda da yeni icatların ortaya çıkmasına sebep olur. Bu çerçevede mehteran takımlarının repertuvarında yer alan mezkûr eserlerin Türkçülük ve Milliyetçilik ekseninde yeniden icat edildiğini söyleyebiliriz. Gerçekleştirilen alan çalışmaları sırasında düğün sahiplerinin neden mehteran takımı tercih ettiniz? sorusuna: “Biz milliyetçi bir aileyiz. Yapacağımız sünnet düğününün de bu ideolojik çerçeve içerisinde olmasını istedik. Mehter takımı da bizim ideolojik düşüncemizi en iyi temsil eden bir topluluk olduğu için, düğünümüzde mehter takımını tercih ettik” şeklinde vermiş oldukları yanıt, mehterin milliyetçilik düşüncesi ekseninde tercih edildiğinin bir göstergesidir. Görüleceği üzere mehteran takımları günümüzde 19. yüzyıldan sonra ulus-devlet düşüncesiyle ortaya çıkan milliyetçilik düşüncesinin müziksel bir ifadesidir. Dolayısıyla bu tür etkinliklerde milliyetçi bir ideolojiye sahip düğün sahiplerinin ideolojilerine birer gönderme niteliğinde popüler eserlerin seçilmesi Çanakkale Mehteran Takımının repertuvarının günün anlam ve önemine göre belirlediğini göstermektedir.

Sonuç olarak Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı repertuvarında Eski Ordu Marşı, Rast Tarihi Mehter Marşı gibi eserlerin yer alması da Türkçülük akımının revaçta olduğu bir dönemde yeniden kurulan mehteran takımlarının Türkçülük akımının etkisi altında repertuvarlarını oluşturduklarının bir göstergesidir. Bu bağlamda Eski Ordu Marşı, Rast Tarihi Mehter Marşı adlı eserlerin seslendirilmesi Türkçülük; Türkiye’de, Bu Bayrak adlı eserlerin seslendirilmesi Milliyetçilik ekseninde kimliksel bir işlevi; Sevdim Seni Mabuduma, Güzel aşık cevrimizi çekemezsin demedim mi, Tekbir ve Cenk Marşı gibi eserlerin seslendirilmesi İslamcılık ideoloji ekseninde inançsal (dinsel) bir işlevi, Elçi Peşrevi gibi bir eserin seslendirilmesi de seküler bir işlevi yerine getirmektedir diyebiliriz.

4.1.1. Oturtum Ekseninde Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği

Mehteran Takımı

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımının oturtumunda hem vokal hem de sözel olmak üzere iki türlü ses kaynağının yer aldığı görülmektedir. Vokal performansların içerisinde hem solo hem de mehter takımının içerisinde yer alan bütün cevganilerden oluşan koronun eşzamanlı olarak bir performansı söz konusudur. Yerine getirilen solo performans da cevganibaşı tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu çerçevede vokal seslendirmeleri yapan cevganilerin erkeklerden oluştuğunu belirtmek gerekir. Mehteran takımının tarihsel seyrine bakıldığında vokal seslendirmeleri yapan cevganiler mehter takımlarının içerisine Ekrem Nuri Koçu'nun da belirttiği gibi (1951: 1012) "...Onsekizinci asır sonlarında gene dokuz kişi olarak..." ilave edilir ve erkeklerden oluşur; fakat teamül haline gelmiş mezkûr durumun günümüzde farklı mehteran takımları bünyesinde feminist eğilimler doğrultusunda icat edilmiş bir gelenek çerçevesinde karşımıza çıktığını da belirtmek gerekir. Örneğin Ankara Altındağ Belediyesi Kadın Eğitim ve Kültür Merkezi kursiyerlerinden oluşan mehteran takımı kadınlardan mürekkeptir. Benzer şekilde Aydın'da 2014 yılında belediye konservatuarı bünyesinde kurulan mehteran takımı da tamamen kadınlardan oluşmaktadır. Bayram'ın da (2020: 88) belirttiği gibi "mehter tarihinin öz'üyle ve TSE'nin belirlemiş olduğu standartlara tamamen zıt bir yapıda olan bu mehteran takımı..." kadın her şeyi başarıyla fikriyle ortaya çıkmış feminist bir oluşumdur.

Oturtum olarak, Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımını simgeleyen 7 tane ana çalgıdan söz edebiliriz. Mehter takımlarının simgesi haline gelmiş ve Türk kültürü adına hunlar döneminden başlayarak Türk askeri kültürünün sonik işaretleyicisi haline gelen bu çalgılar; zurna, davul, zil, nakkare, cevgan, kös ve trompettir. Bu noktada trompet çalgısına değinmek yerinde olacaktır. Çünkü trompet çalgısının, hunlar döneminden mehterin yeniçeriler ile birlikte kaldırıldığı 1826 yılına kadar olan süreçte mehterin bir oturtumu olarak mehter takımlarında yer almadığı görülmektedir. 1826 yılına kadar trompet çalgısının yerini nefir çalgısının aldığı bilinmektedir. Muzıka-i Hümayun ile birlikte mehteran takımlarında nefir çalgısının yerine üfleme bir çalgı olarak trompet kullanılmaya başlanır. Bu bağlamda trompetin

modernleşmenin bir gereği olarak mehteran takımlarının içerisinde dahil edildiğini söyleyebiliriz. Trompet çalgısının mehter takımlarında yer alması aynı zamanda Çakıroğlu ve Levendoğlu'nun da ifade ettiği gibi (2020: 664) "... Avrupa üstünlüğünün örnek alınması anlayışının önemli örneklerden birini gözler önüne sermektedir.

Bu çerçevede mehter takımı içerisinde trompet çalgısının kullanılması bir çeşit kültürel transplantasyon örneğidir. Transplantasyon kelimesi genel anlamı itibariyle "... bir şeyi bir yerden diğerine taşıma eylemi..." (Yöre, 2018: 2) olarak tanımlanırken; özel anlamı ise "hücrelerin dokuların ve organların bir kişide veya iki kişi arasında bir yerden başka bir yere taşınması olarak..." (Soysal, Tosun, 2013: 185) ifade edilir. Tıptaki yaygın kullanımı "organ nakli" olarak adlandırılan transplantasyonun, sosyal bilimlerdeki izdüşümü ise "kültürel taşıma, aktarım" şeklindedir. Kültürel transplantasyon örneği mahiyetindeki trompet bir Batı müziği çalgısı olarak Türk askeri müziği olarak adlandırılan mehter takımlarının içerisinde aktarılmış/taşınmış bir çalgıdır.



Fotoğraf 16
Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı (Çanakkale/Merkez 12.03.2020)

4.1.2. Üslup ve Müziksel Doku Bakımından Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı

Müzikte doku kavramı "...müziği oluşturan seslerin hangi düzlemde ve nasıl düzenlendiğini ifade eder" (Ersoy, 2019: 46). Bu manada doku mefhumu ses dizgelerinin

içinden seçilen seslerin yatay ve dikey olarak dizilimini ifade etmektedir. “Bu dizilimin nasıl seslendirileceği ise üslubun konusudur” (Ersoy, 2019: 47). Müzikte doku çeşitli alt sınıflara ayrılarak ele alınmaktadır. Bir müzik eserine doku niteliğini veren ise heterofonik (heterophonic), bifonik (biphonic), homofonik (homophonic), monofonik (monophonic) veya polifonik (polyphonic) olmasıdır. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde müziksel doku modal/makamsal bir yapı şeklindedir. Bu modal/makamsal yapı monofonik (monophony), bifonik (biphonic) ve heterofonik (heterophonic) olarak seslendirilir.

Hunlar döneminden 16. yüzyıla kadar olan süreçte mehter takımlarında boru ve davulların müzik edimiyle “monofonik” bir yapı oluşurken; 16. yüzyılda mehterin içerisine zurna çalgısının dahil olmasıyla birlikte boru ve zurna enstrümanlarının birlikteliğinden “bifonik” dokuya doğru bir dönüşümün gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Çünkü yapısı gereği üfleme çalgı olarak borunun/nefirin Osmanlı dönemindeki müzik ediminde üstlendiği rol eserin “...atlamalı olan durak-güçlü, durak-üçlü-beşli, güçlü-üçlü-beşli, güçlü-durak, sekizli...” (Çokamay, 2012: 43) aralıklarını seslendirmektir. Başka bir ifade ile boruların/nefirlerin mehter eserlerinin performanslarında üstlendiği işlev bir eseri baştan sona çalmak değil belirli aralıkları uzun sürelerle üflemdir. Bu aralıklar ana ezgiyi çalan zurnaya bir dem mahiyetinde de düşünülebilir. Dolayısıyla bu performans ile “bifonik” bir dokunun ortaya çıktığı söylenebilir. 19. yüzyılda trompet çalgısının mehteran takımlarına eklenmesi ile birlikte trompet ve zurna çalgısı ekseninde “unison” (ahenk) bir birliktelik gerçekleşmektedir. Bu durumun geleneksel performans şekliyle örtüşmediğini söyleyebiliriz. Bu çerçevede trompet çalgısının borunun/nefirin yerini almasından sonra müziksel performansta bir farklılık söz konusudur ve unison bir birliktelik sağlanmaktadır. Söz konusu mezkûr durum hem mehter takımına sound olarak bir farklılık getirmekte hem de zurna ve trompet çalgısının farklı zamanlarda aynı ezgiyi performans etmesiyle mehter takımlarının tınısına heterofonik bir doku kazandırmaktadır.

4.1.3. Makamsal Yapı

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı programlarında performans ettikleri eserlerde kullandıkları diziler için mehter takımının kendi söylemleri ile makamsal bir ifade kullandıkları anlaşılmaktadır. Bu çerçevede repertuvarda yer alan eserlere bakıldığında repertuvarın ağırlıklı olarak marşlardan oluşması hasebiyle ekseriyetle rast, kürdi, hicaz, nihavend, kısmen de uşşak, hüseyini, irak, segâh vb. makamların kullanıldığı anlaşılmaktadır.

4.1.4. Tartım Kalıpları

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımının programlarında performans ettikleri eserlerde kullanılan usullere bakıldığında ise 2¹², 3¹³, 4¹⁴, 5¹⁵, 6¹⁶, 7¹⁷, 8¹⁸, 9¹⁹, 10²⁰, 12²¹ zamanlı usullerin yer aldığı görülmektedir.

4.2. Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı

Repertuvar Listesi ve Çözümlemeleri

Bu bölümde gerçekleştirilen müziksel analizler repertuvar, oturtum, vokal ve tür olarak sınırlıdır; fakat bu repertuvar belirlenirken izler kitlenin de dikkate alınıp, repertuvarın izler kitleye göre farklılaşabildiğini belirtmek gerekir.

¹² Türk sanat müziğinde 2 zamanlı usul, “Nim Sofyan” olarak adlandırılmaktadır.

¹³ Türk sanat müziğinde 3 zamanlı usul, “Semai” olarak adlandırılmaktadır.

¹⁴ Türk sanat müziğinde 4 zamanlı usul, “Sofyan” olarak adlandırılmaktadır.

¹⁵ Türk sanat müziğinde 5 zamanlı usul, “Türk Aksağı” olarak adlandırılmaktadır.

¹⁶ Türk sanat müziğinde 6 zamanlı usuller, “Yürük Semai”, “Sengin Semai” ve “Ağır Sengin Semai” olarak adlandırılmaktadır.

¹⁷ Türk sanat müziğinde 7 zamanlı usuller, “Devr-i Hindi” ve “Devr-i Turan” olarak adlandırılmaktadır.

¹⁸ Türk sanat müziğinde 8 zamanlı usuller, “Düyek”, “Ağır Düyek” ve “Müsemmen” olarak adlandırılmaktadır.

¹⁹ Türk sanat müziğinde 9 zamanlı usuller, “Aksak”, “Ağır Aksak”, “Evfer”, “Oynak”, “Çifte Sofyan” ve “Raks Aksağı” olarak adlandırılmaktadır.

²⁰ Türk sanat müziğinde 10 zamanlı usuller, “Curcuna”, “Lenk Fahte”, “Ceng-i Harbi”, “Aksak Semai” ve “Ağır Semai” olarak adlandırılmaktadır.

²¹ Türk sanat müziğinde 12 zamanlı usuller, “İkiz Aksak”, “Nim Çenber” ve “Frenkçin” olarak adlandırılmaktadır.

Çanakkale Merkez, Mehter Bayram Performansı, 12.03.2020

Parça Adı	Oturtum	Ritim	Makam	Vokal/Çalgısal	Tür
Elçi Peşrevi	4 Çevgani 3 Zurna 2 Trompet 2 Nakkare 2 Davul 1 Zil	8 Zamanlı	Irak	Çalgısal	Peşrev
Ordumuz Etti Yemin	“	4 Zamanlı	Nihavend	Çalgısal ve Vokal	Marş
Çanakkale Bugün Toz İle Duman	“	4 Zamanlı	Hicaz	Çalgısal ve Vokal	Türkü
O Mübarek Bayrak	“	2 Zamanlı	Nihavend	Çalgısal ve Vokal	Marş
Fatih Marşı	“	4 Zamanlı	Rast	Çalgısal ve Vokal	Marş
Eski Ordu Marşı	“	4 Zamanlı	Hüseyni	Çalgısal ve Vokal	Marş
Hoş Gelişler Ola	“	12 Zamanlı	Rast	Çalgısal ve Vokal	Türkü

Tablo 1
Çanakkale Merkez, Milli Bayram Performansı

Çanakkale Lapseki, Demokrasi ve Milli Birlik Günü Performansı, 15.07.2020

Parça Adı	Oturtum	Ritim	Makam	Vokal/Çalgısal	Tür
Elçi Peşrevi	3 Çevgani 2 Zurna 2 Davul 1 Trompet 1 Nakkare 1 Zil	8 Zamanlı	Irak	Çalgısal	Peşrev
Ordumuz Etti Yemin (Rast Ordu Marşı)	“	4 Zamanlı	Nihavend	Çalgısal ve Vokal	Marş
Çanakkale Bugün Toz İle Duman	“	4 Zamanlı	Hicaz	Çalgısal ve Vokal	Türkü
O Mübarek Bayrak	“	2 Zamanlı	Nihavend	Çalgısal ve Vokal	Marş
Fatih Marşı	“	4 Zamanlı	Rast	Çalgısal ve Vokal	Marş
Eski Ordu Marşı	“	4 Zamanlı	Hüseyni	Çalgısal ve Vokal	Marş
Ölürüm Türkiye'm	“	5 Zamanlı	Uşşak	Çalgısal ve Vokal	Türkü
Şehzade Sultan Süleyman	“	2 Zamanlı	Segâh	Çalgısal ve Vokal	Marş
Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı	“	4 Zamanlı	Hüseyni	Çalgısal ve Vokal	Türkü
Hücum Marşı	“	4 Zamanlı	Nihavend	Çalgısal	Marş
Türkler Geliyor	“	2 Zamanlı	Kürdi	Çalgısal ve Vokal	Marş
Fetih Marşı	“	4 Zamanlı	Kürdi	Çalgısal ve Vokal	Marş

Genç Osman	“	2 Zamanlı	Segâh	Çalgısal ve Vokal	Marş
------------	---	-----------	-------	-------------------	------

Tablo 2
Çanakkale Lapseki, Demokrasi ve Milli Birlik Günü Performansı



Çanakkale Merkez, Sünnet Düğünü Performansı, 25.07.2020

Parça Adı	Oturtum	Ritim	Makam	Vokal/Çalgısal	Tür
Elçi Peşrevi	2 Çevgani 2 Zurna 2 Trompet 2 Davul 1 Zil	8 Zamanlı	Irak	Çalgısal	Peşrev
Sevdim Seni Mabuduma	“	4 Zamanlı	Segâh	Çalgısal ve Vokal	İlahi
Güzel Aşık Cevrimizi Çekemezsin Demedim mi	“	4 Zamanlı	Nihavend	Çalgısal ve Vokal	İlahi
O Mübarek Bayrak	“	2 Zamanlı	Nihavend	Çalgısal ve Vokal	Marş
Fatih Marşı	“	4 Zamanlı	Rast	Çalgısal ve Vokal	Marş
Eski Ordu Marşı	“	4 Zamanlı	Hüseyni	Çalgısal ve Vokal	Marş
Hücum Marşı	“	4 Zamanlı	Nihavend	Çalgısal	Marş
Genç Osman	“	2 Zamanlı	Segâh	Çalgısal ve Vokal	Marş

Tablo 3
Çanakkale Merkez, Sünnet Düğünü Performansı

Çanakkale Merkez, Sünnet Düğün Performansı, 09.08.2020

Parça Adı	Oturtum	Ritim	Makam	Vokal/Çalgısal	Tür
Elçi Peşrevi	2 Çevgani 2 Zurna 2 Davul 1 Trompet 1 Zil	8 Zamanlı	Irak	Çalgısal	Peşrev
Genç Osman	“	2 Zamanlı	Segâh	Çalgısal ve Vokal	Marş
Ölürüm Türkiye'm	“	5 Zamanlı	Uşşak	Çalgısal ve Vokal	Türkü
O Mübarek Bayrak	“	2 Zamanlı	Nihavend	Çalgısal ve Vokal	Marş
Rast Tarihi Mehter Marşı	“	4 Zamanlı	Rast	Çalgısal ve Vokal	Marş
Eski Ordu Marşı	“	4 Zamanlı	Hüseyini	Çalgısal ve Vokal	Marş
Hücum Marşı	“	4 Zamanlı	Nihavend	Çalgısal	Marş
Fetih Marşı	“	4 Zamanlı	Kürdi	Çalgısal ve Vokal	Marş
Türkler Geliyor	“	2 Zamanlı	Kürdi	Çalgısal ve Vokal	Marş
Rast Tarihi Mehter Marşı	“	4 Zamanlı	Rast	Çalgısal ve Vokal	Marş

**Tablo 4
Çanakkale Merkez, Sünnet Düğünü Performansı**

Çanakkale Karabiga, Gelin Çıkarma ve Düğün Performansı, 15.08.2020

Parça Adı	Oturtum	Ritim	Makam	Vokal/Çalgısal	Tür
Elçi Peşrevi	2 Çevgani 2 Zurna 1 Trompet 2 Davul 1 Zil	8 Zamanlı	Irak	Çalgısal	Peşrev
Sevdim Seni Mabuduma	“	4 Zamanlı	Segâh	Çalgısal ve Vokal	İlahi
Güzel Aşık Cevrimizi Çekemezsin Demedim mi	“	4 Zamanlı	Nihavend	Çalgısal ve Vokal	İlahi
O Mübarek Bayrak	“	2 Zamanlı	Nihavend	Çalgısal ve Vokal	Marş
Rast Tarihi Mehter Marşı	“	4 Zamanlı	Rast	Çalgısal ve Vokal	Marş
Eski Ordu Marşı	“	4 Zamanlı	Hüseyni	Çalgısal ve Vokal	Marş
Hücum Marşı	“	4 Zamanlı	Nihavend	Çalgısal	Marş
Genç Osman	“	2 Zamanlı	Segâh	Çalgısal ve Vokal	Marş
Tekbir ve Cenk Marşı	“	4 Zamanlı	Rast	Çalgısal ve Vokal	Marş
Şehzade Sultan Süleyman Marşı	“	2 Zamanlı	Segâh	Çalgısal ve Vokal	Marş
Türkiye'm	“	5 Zamanlı	Uşşak	Çalgısal ve Vokal	Türkü
Osman Paşa	“	3 Zamanlı	Kürdi	Çalgısal ve Vokal	Marş

Tablo 5
Çanakkale Karabiga, Gelin Çıkarma ve Düğün Performansı

4.2.1. Mehter Etkinliklerinde Çalınan Eserlerin Örnek Notaları

ÇANAKKALE BUGÜN TOZ İLE DUMAN

Söz: Ozan Arif Şirin

Beste: Esat Kabaklı

Notaya Alan: Volkan Kaptan

The musical notation for 'ÇANAKKALE BUGÜN TOZ İLE DUMAN' is presented in two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It features a melodic line with eighth and quarter notes, starting with a repeat sign and ending with a double bar line. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns, also ending with a double bar line.

ÇANAKKALE İÇİNDE

Kaynak: İhsan Ozanoğlu
Yöre: Kastamonu

Derleyen: M. Sarisözen
Notaya Alan: M. Sarisözen

The musical notation for 'ÇANAKKALE İÇİNDE' is presented in four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. It features a melodic line with quarter and eighth notes, starting with a repeat sign and ending with a double bar line. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns, also ending with a double bar line. The third staff continues the melody with similar rhythmic patterns, also ending with a double bar line. The fourth staff continues the melody with similar rhythmic patterns, also ending with a double bar line. The lyrics are written below the notes: (SAZ...), ...), ÇANAKKALE İÇİNDE, AYNALI ÇARŞI ANA BEN GİDİ YOM, DÜŞMA NA KARŞI OF GENÇ LİĞİ MEY VAH.

ELÇİ PEŞREVİ

Ser-hâne



Mülâzime ve Terkib-i intikaal



Terkib-i intikaal



İntikaal



ESKİ ORDU MARŞI

Makam: Hüseyinî
Usul: Sofyân

Beste: Ali Rıza Bey
Aranje: Muzaffer Ali Aykıl

♩ = 110 bpm



CED DİN DE DEN NES LİN BA BAN HEP KAH RA MAN TÜRK MİL LE Tİ
TÜRK MİL LE Tİ TÜRK MİL LE Tİ AŞK İ LE SEV MİL Lİ YE Tİ



OR DU LA RIN PEK ÇOK ZA MAN VER MİŞ Tİ LER DÜN YA YA ŞAN
KAH RET VA TAN DÜŞ MA Nİ Nİ ÇEK SİN O MEL UN ZİL LE Tİ

KÜRDİ MARŞ
FETİH MARŞI

Usul: Sofyân

♩ = 104 bpm

Güfte: Arif Nihat Asya

Beste: Yıldırım Gürses

Aranağme



YEL KEN LE Dİ Kİ LE ÇEK(SAZ.....) YEL KEN LER Bİ Çİ LE ÇEK



DAĞ LAR DAN ÇEK Tİ Rİ LEN KAL YON LAR ÇE Kİ LE ÇEK Kİ LE ÇEK



EL DE SEN SİN DİL DE SEN GÖ NÜL DE SİN BAŞ TA SİN



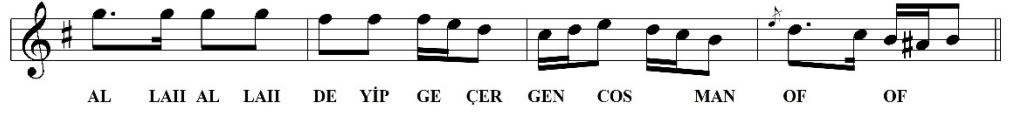
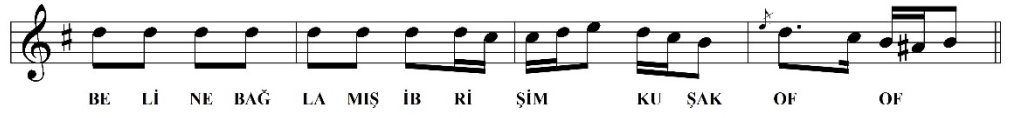
FA Tİ HİN İS TAN BU LU FET HET Tİ Ğİ YAŞ TA SİN

GENÇ OSMAN

Yöresi: Aydın
Kimden Alındığı: Osman Şevki Uludağ

Derleyen: M. Sarisözen
Notaya Alan: M. Sarisözen

♩ = 84 bpm
Aranışma



HOŞ GELİŞLER OLA

Yöresi: Kars
Kimden Alındığı: Kars Folklor Ekibi

Derleyen: M. Sarısözen
Notaya Alan: M. Sarısözen



HÜCUM MARŞI

Usul: Sofyân

Beste: Evliya Çelebi

Aranje: Muzaffer Ali Akyl

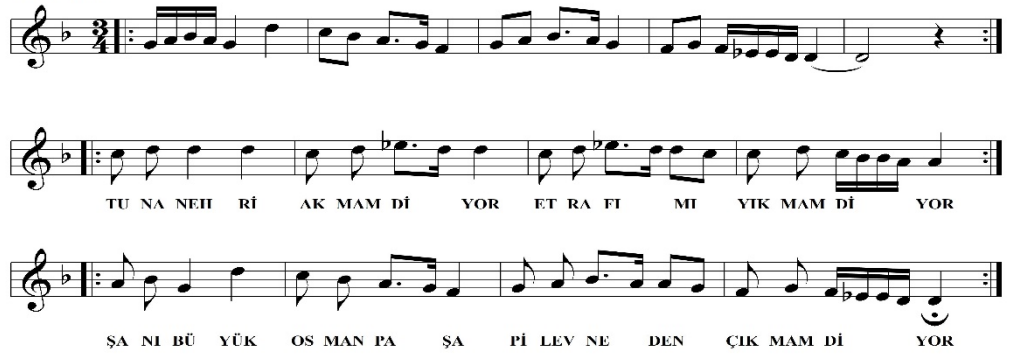


Musical score for HÜCUM MARŞI, featuring four staves of music in 4/4 time. The score includes triplets and a double bar line with a repeat sign. The final measure is marked D.C.

PLEVNE MARŞI

Beste: Mehmet Ali Bey

Enstrüman



Musical score for PLEVNE MARŞI, featuring three staves of music in 3/4 time. The score includes lyrics in Turkish. The lyrics are: TU NA NEH Rİ AK MAM Dİ YOR ET RA FI MI YIK MAM Dİ YOR ŞA NI BÜ YÜK OS MAN PA ŞA Pİ LEV NE DEN ÇIK MAM Dİ YOR

O MÜBAREK BAYRAK

Güfte: Ekrem Şama
Beste: Esat Kabaklı

Aranışma

MA LAZ GİRT TE AL PAS LA NIN Dİ LİN DE (SAZ.....)

SUR LAR DA U LU BAT LI NIN E LİN DE (SAZ.....)

ÇA NAK KA LE Cİ HA DI NIN YI LİN DA (SAZ.....)

ZE MİN KAN KIR MI Zİ (SAZ.....) AY YIL DI Zİ AK (SAZ.....)

O MÜ BA REK BAY RAK İŞ TE BU BAY RAK

RAST ORDU MARŞI
ORDUMUZ ETTİ YEMİN

Uslü: Sofyan

Beste: İsmail Hakkı Bey

Aranagme



OR DU MUZ ET Tİ YE MİN TİT RE Dİ HÂ KÜ ZE MİN
TER Kİ Â RÂM EY LE DİK NEŞ Rİ ME RÂM EY LE DİK



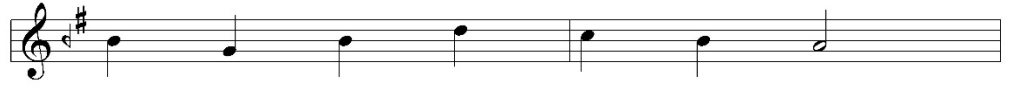
MİL LE Tİ ET Tİ E MİN
HAK KA KI YÂM EY LE DİK



A ÇIL DI RÂ HI NE VİN RÂ HI NE VİN (SAZ.....)
CEH Dİ İK DÂM EY LE DİK DÂM EY LE DİK



SAN CA ĞI MIZ ŞÂ NI MIZ YÜ CE TÜRK ÜN VÂ NI MIZ



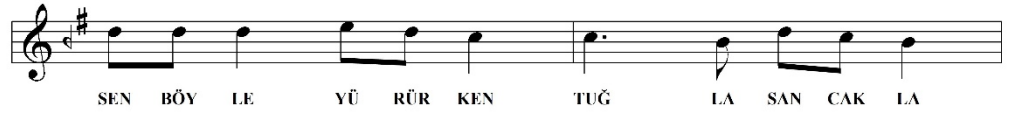
VA TAN Bİ ZİM CÂ NI MIZ



FE DÂ OL SUN KA NI MIZ (SAZ.....) KA NI MIZ D.C.

RAST TARİHİ MEHTER MARŞI

Aranâğme

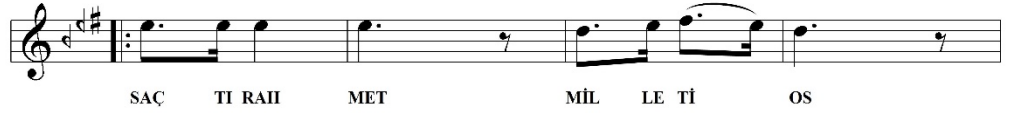
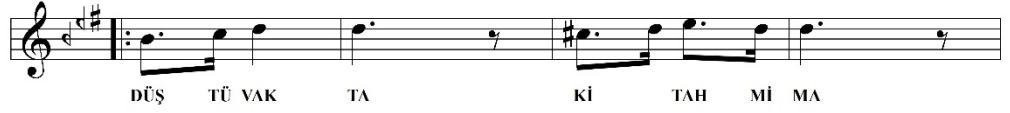


ŞEHZADE SULTAN SÜLEYMAN

Makam: Segâh
Usul: Nim Sofyân

Beste: Muallim Kazım Bey

Aranâğme



KÜRDİ MARŞ
TÜRKLER GELİYOR

Yöre: Nim Sofyân

Beste: Yıldırım Gürses

♩ = 228 bpm

Aranâğme

FA Tİ HİN YA VU ZUN A SİL KA NIN DAN
YUR DU NU ÇOK SE VER KEN Dİ CA NIN DAN
KA ÇI RIR DÜŞ MA NI ER MEY DA NIN DAN
KA ÇI RIR DÜŞ MA NI ER MEY DA NIN DAN
YOL LA RA ÇI KIL SIN BAY RAK LA TUĞ LA
KAL Bİ MİZ ÇAR PI YOR VA TAN AŞ KIY LA
AL LA HU EK BER AL LA HU EK BER
AL LA HU EK BER TÜRK LER GE Lİ YOR
AL LA HU EK BER AL LA HU EK BER
AL LA HU EK BER TÜRK LER GE Lİ YOR (SAZ.....)

BAS KOYMUŞUM TÜRKİYE'MİN YOLUNA

BAS KOY MU ŞUM TÜR Kİ YE MİN YO LU NA

SAZ...

İR MA GI NİN A KI ŞI NA Ö LÜ RÜM TÜR Kİ YEM

Ö LÜ RÜM TÜR Kİ YEM Ö LÜ RÜM TÜR Kİ YEM

HEY HEY HEY HEY

Nihâvend İlahî
GÜZEL AŞIK CEVRİMİZİ ÇEKEMEZSİN DEMEDİM Mİ

♩ 120 bpm

Güfte: Pîr Sultan Abdâl
Beste: Sebilci

Sofyân

GÜ ZEL A ŞIK CEV Rİ Mİ Zİ ÇE KE MEZ SİN DE ME DİM Mİ
BU BİR RI ZA LOK MA SI DİR Yİ YE MEZ SİN DE ME DİM Mİ

DE ME DİM Mİ DE ME DİM Mİ GÖ NÜL SA NA SÖY LE ME DİM Mİ

BU BİR RI ZA LOK MA SI DİR Yİ YE MEZ SİN DE ME DİM Mİ
BU BİR DEM DİR GE LİR GE ÇER DU YA MAZ SİN DE ME DİM Mİ

SONUÇ

Türk müzik tarihi içerisinde askeri bando takımı olarak mehter geleneğinin önemli bir yeri vardır. Hunlar zamanından Osmanlı'ya kadar Tuğ, Tabl, Nevbet gibi muhtelif isimlerle anılan mehter takımları; savaşta düşmana korku salma ve orduyu cesaretlendirme gibi bir işleve sahip iken zamanla mezkûr işlevini daha da arttırarak Türk içtimai alanın her safhasında varlığını ortaya koyar. Osmanlı'nın kuruluşuna koşut ve aynı zamanda gücünün bir nişanesi niteliğindeki mehter takımları, Osmanlı dönemiyle beraber kurumsal anlamda da bir teşkilatlanma içerisine girer. Bu çerçevede Türk tarihi adına kadim bir geleneğe sahip mehter takımlarının müzikbilim açısından ele alınması önemlidir. Mehterde zamanla ortaya çıkan işlevsel değişimin ortaya konulmasına yönelik olan bu tez, Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımının müzik edimlerine yönelik bir sınırlılık içermektedir.

Osmanlı İmparatorluğu 17. ve 18. yüzyılda askeri alanda yaşadığı başarısızlıklar sonucunda Batı devletleri karşısındaki hakimiyetini kaybeder. Askeri başarısızlıkların sonucunda Osmanlı, Batıyı öykünme yoluna gider. Başlangıçta askeri anlamda gerçekleştirilen Batılılaşma çabaları devam eden süreçte içtimai alanın tüm safhasına yayılır. Bu çerçevede Batılılaşma çabalarının sonucu olarak 1826 yılında mehterhane II. Mahmut tarafından kapatılır. Fransız İhtilalinden sonra 19. yüzyılda Avrupa'da milliyetçilik akımlarının baş göstermesi sonucunda yıkılan imparatorlukların yerine ulus-devlet çatısı altında birçok devlet inşa edilir. İnşa edilen ulus-devletlerde milliyetçilik ideolojisi doğrultusunda birçok icat edilmiş gelenek ortaya çıkar. Mehter takımlarının yeniden canlandırılması da bu gelenek icatlarının sonucunda oluşur. 19. yüzyıldan sonra mehter takımlarının gerek kıyafet gerek repertuar gerekse kullandığı çalgılar eksenindeki görünümleri de icat edilmiş bir gelenek mahiyetindedir. Bu çerçevede yeniden canlandırılan mehter takımlarının milliyetçilik ile olan bağı bir varlık sebebidir.

Gerçekleştirdiğimiz tez çalışmamızda, 2019 ve 2020 yılları arasında üç sünnet düğünü, iki milli bayram, bir gelin çıkarma, bir düğün olmak üzere Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı müzik pratikleri incelenmiş, alan araştırmasına dayalı yapılan gözlem ve görüşmeler neticesinde elde edilen bilgiler belirli bir sistematikte ortaya konulmuştur. Hunlar döneminden başlayarak mehtere yüklenen genel

olarak savaş ve barış zamanındaki özelde ise psikolojik, iletişim, sosyal, statü ve dini mahiyetteki işlevlerinin bazılarının ortadan kalktığı; bazılarının ise işlevsel açıdan değişime uğradığı yapılan etnografik çalışmalar neticesinde anlaşılmaktadır. Değişen ya da kaybedilen işlevlerinin yanı sıra, günümüzde mehteran takımlarının belirli bir kesim tarafından milliyetçilik ideoloji ekseninde kanıksandığı ve temellük edildiği görölmektedir. Bu çerçevede mehter; Türkçülük ve milliyetçilik ekseninde belediyelerce oluşturulmakta; bazı ulusal kanallarda ulusal bilinç inşa etmek adına desteklenmektedir.

anakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı özelinde de gerek repertuvar gerek kılık-kıyafet ve gerekse kullanılan algılar bakımından milliyetçilik ideolojisinin araçsallaştırıldığı anlaşılmaktadır. Sonuç olarak ordu müzik geleneklerinin ulusal kimlikle ilişkilendirilmesi bugün postmodern dünya düzeninde de görölmekte, ordu-bando ve milliyetçilik işlevselliği devam etmektedir. Bu çerçevede ordular bandolarıyla işlevsel etkilerini hala sürdürmektedirler.

KAYNAKÇA

Abeles, H.F., Hoffer, C.F. ve Klotman, R.H. (1994). *Foundations of music education*, Schirmer, New York.

Akın, B. (2020). Türk Halk Bilimi Çalışmalarında Müziğin İşlevselliği Üzerine Eleştirel Bir Değerlendirme. *Milli Folklor*. 1217 (Güz 2020): 172-185.

Aksoy, B. (1994). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müzik*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Altınölçek, H. (2016). *Müzikle Tedavi*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Altınölçek, H. (2014). Askerî Mûsikî Geleneği ve Mehterhânenin Bir Kurum Olarak Yerleşme Süreci. *Yeni Türkiye*. Y. 10, S. 57, s. 1114-1119.

Alver, K. (2010). Emile Durkheim ve Kültür Sosyolojisi: *Sosyoloji Dergisi*, Dizi: 3, Sayı: 21.

And, M. (2000). *40 Gün 40 Gece: Osmanlı Düğünleri Şenlikleri Geçit Alayları*. İstanbul: Creative Yayıncılık.

Arı, G. S.; Armutlu, C.; Tosunoğlu, N.G.; Toy, B.Y. (2009). Pozitivist ve Postpozitivist Paradigmalar Çerçevesinde Metodoloji Tartışmalarının Yönetim ve Pazarlama Alanlarına Yansımaları. *Hacettepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, C: 27, S: 1.

Aristoteles. (1983). *Politika*. çev. Mete Tunçay. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Arslan, M. (2009). *Eğitim Bilimine Giriş*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.

Assmann, J. (2018). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. Çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Aydın, A. R. (1999). *Türkiye'de ve Dünyada Ecdattan Bugüne Mehter*. Ankara: Sim Yayıncılık.

Ayverdi, İ. (2005). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. C: 2. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Balâzs, S. István, C. R. (2016). *Macaristan'da Mehter Müziği*. Çev. Erdal Şalikoğlu, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Barut, Z. (2013). Türk Müzik Kültürünün Batı Müziği'ne Yansıması Üzerine Bir İnceleme, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 6. S. 28. s. 28-33.

Başgöz, İ. (1996). *Protesto: Folklorun Beşinci İşlevi (Fonksiyonu)*. Folkloristik: Umay Günay Armağanı, Haz.: Özkul Çobanoğlu-Metin Özarıan. Ankara: Feryal Matbaası.

Battûta, İbn. (2004). *İbn Battûta Seyahatnâmesi*. çev. A. Sait Aykut. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bayram, S. (2020). *1980'lerden Günümüze Yeni-Osmanlılık İdeolojisinin Müziksel Bir Görünümü Olarak Mehter Takımları*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Bey, A. U. (2013). *Saray-ı Enderun: Topkapı Sarayı'nda Yaşam*. Çev. Türkis Noyan. İstanbul: Kitap Yayınevi.

Blacking, J. (1967). *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.

Broquiere, Bertrandon de la (2000). *Deniz Aşırı Seyahati*. Çev. İlhan Arda. İstanbul: Eren Yayıncılık

Clark, S. (1972). *The Use of Man's Function in Aristotle, Ethics*, Vol: 82, No: 4. Chicago: The University of Chicago Press.

Connerton, P. (2019). *Toplumlar Nasıl Anımsar*. Çev. Alâeddin Şenel. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Coombs, P.H. and Ahmed, M. (1980). *Attacking Rural Poverty. How non-formal education can help*, Baltimore: Jhon Hopkins University Press.

Coser, L. A. (2010). *Sosyolojik Düşüncenin Ustaları*. çev. H. Hülür, S. Toker ve İ. Mazman, Ankara: De Ki Basım Yayım.

Coşkun, N. Ç. (2013). "Türk Ninnilerine İşlevsel Yaklaşım". *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(4),499-513.

Cuff, E. C.; Payne G.C.E; Francis, D.W.; Hustler, D.E. ve Sharrock, .W. (1989). *Perspectives in Sociology*. Londra: Unwin Hyman.

Çakıroğlu, İ. Levendoğlu, N. O. (2020). Türk Müziği Tarih Yazımında Avrupa Merkezci ve Milliyetçi İdeolojilerin Mehter Örneklemi Üzerindeki Yansımaları, *İnsan ve Toplumbilimleri Araştırma Dergisi*, 9 (1) s. 663-686.

Çerezcioğlu, A. (2013). “Popüler Müzik ve Gündelik Yaşam Deneyimi”. *Folklor/Edebiyat*, cilt: 19, sayı: 75. s. 159-172.

Çetinkaya, Y. (2015). *Doğu-Batı ve Müzik. Y. E.-A. Hıdır içinde, Müzik Söyleşileri* (s. 275-296). İstanbul: Kapı Yayınları.

Çokamay, B. (2012). Türklerde Bakır Çalgı Olarak Boru'nun İlk Kullanımı ve Tarihçesi, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, s. 445-459.

Çoruhlu, T. (2012). “Tuğ” mad. DİA. C. 33. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

DeNora, Tia (2010). “Music and Self-Identity”. *The Popular Music Studies Reader*. (ed: Andy Bennet, Barry Shank, Jason Toynbee), USA: Routledge.

Dissanayake, E. (2006). *Ritual and Ritualization: musical means of conveying and shaping emotion in humans and other animals, Music and Manipulation: On The Social Uses and Social Control of Music*, ed. S. Brown and U. Volgsten: New York.

Doras, S. (1971). *Mehterhane*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.

Dönmez, B. S. (2011). “Katharsis Fenomeninin Arabesk Üzerindeki Görünümü”. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, C. 8, S. 2. s. 229-249.

Durgun, Ş. (2015). *Türkiye’de Devletçi Gelenek ve Müzik*. Ankara: Binyıl Yayıncılık.

Durkheim, E. (2005). *Dini Hayatın İkel Biçimleri*. çev. F. Aydın. İstanbul: Ataç Yayınları.

Durkheim, E. (2006). *Toplumsal İşbölümü*. çev. Özer Ozankaya. İstanbul: Cem Yayınevi.

Ekici, M. (2010). *Halk Bilgisi (Folklor): Derleme ve İnceleme Yöntemleri*. Ankara: Feryal Matbaacılık.

Eralp, N. (2014). “Osmanlı’da Mehter”. *Yeni Türkiye*. Y. 10, S. 57, s. 1120-1130.

Erdal, G. G. (2007). "Müziğin Kişisel, Toplumsal, Ulusal, Uluslararası İşlevleri Üzerine". 38. *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, 12 Eylül, Ankara.

Erendil, M. (1992). *Dünden Bu Güne Mehter*. Ankara: GenelKurmaya Basımevi.

Eric, R. (2008). Eric Rice (1999) Representations of Janissary music (Mehter) as musical exoticism in western compositions, 1670–1824. *Journal of Musicological Research*. New York: Colombia University.

Eriksen, T. H. (2004). *Etnisite ve Milliyetçilik*. çev. E Uşaklı. İstanbul: Avesta Yayınları.

Erinç, S. M. (2004). *Kültür Sanat Sanat Kültür*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Ersoy, İ. (2016). Kırım Tatar Müzik Geleneğinde Taşıyıcı Bir Unsur Olarak Kırım Tatar Kadınları: “Apakaylar” ve “Kartanaylar” *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, C: 5, S: 8.

Ersoy, İ. (2019). “Kırım Tatar Müziği”. *Türk Müsikîsi Atlası*. Ankara: Semih Ofset Matbaacılık.

Ersoy, İ. (2019). Müzik Türleri Sınıflandırmasında Model Uygulaması: Bir Müzik Türü Olarak “Semah.” *Eurasian Journal of Music and Dance*, 2019 (14), 32-62. <https://doi.org/10.31722/ejmd.584359>

Esin, E. (2004). *Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. *Evlîya Çelebi Seyahatnamesi* (1985). 9. Cilt, Haz. Mehmed Zıllıoğlu. İstanbul: Üçdal Neşriyat.

Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court*. Berlin: VWB Verlag für Wissenschaft und Bildung.

Fidan, S. (2017). “Asker Türkülerinin Sosyal Psikolojik Zemini ve İşlevleri”. 9. *Milletler Türk Halk Kongresi*. s. 99-116.

Gazimihal, M. R. (1955). *Türk Askerî Muzikaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.

Genç, R. (1981). *Karahanlı Devlet Teşkilatı*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Gerlach, Stephan. (2010). *Türkiye Günlüğü*. Çev. Türkis Noyan. İstanbul: Kitap Yayınevi.

Giddens, A. (2005). *Sosyal Teorinin Temel Problemleri*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Göher, F. M. (2009). Müziğin Toplumsal İşlevi: Müzik, Siyaset, Din ve Ekonomi. *Müzik Kültürü ve Eğitimi*. Ankara: Fayton Tanıtım Yayınları.

Grebene, B. (1978). *Müzikle Tedavi*. Ankara: Güven Yayınları.

- Günay, E. (2006). *Müzik Sosyolojisi: Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Güner, N. (1998). Ergenlerin Dinledikleri Müzik Türü ile Saldırganlık Düzeyleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi. VII. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi, Cilt 1, s. 291-299. Ankara: Pegem Akademi
- Güner, S. S. (2007). Osmanlı Musikisi ve Mehter. *Karadeniz Araştırmaları*. S.14. s.101-130.
- Günerigök, M.; İnce, A. (2008). Bozuk İşlevsellik, Birey ve Bağımlılık. Madde Bağımlısı Bireyler ve Eğitimleri. *Academia.edu*.
- Güray, C. (2017). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Güray, C. (2019). "Osmanlı'dan Kalan Bir Müzik ve Şiir Mirası: Gazi Murad Reis'ten IV. Murad'a Bir Vakıv Örneği Olarak Yeniçeri Aşıkları", *Divan'dan Nağmeler: Farklı Boyutlarıyla Edebiyat-Musiki İlişkileri (Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları IV)*, Haz. Hatice Aynur, Müjgan Çakır, Hanife Koyuncu, Alir Emre Özyıldırım, Ersu Pekin, İstanbul: Klasik Yayınları.
- Güray, C.; Kaplan, A. "Kılıç, Şiir ve Musiki: Gazi Giray Han", *Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumu*, İstanbul, Turkey, pp.361-372.
- Güvenç, R. (1979). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Haldun, İ. (1991). *Mukaddime II*. çev. Zakir Kadiri Ugan. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Hammer, J. V. (2008). *Büyük Osmanlı Tarihi*. İstanbul: Üçdal Neşriyat.
- Haviland, W.A.; Prins, H.E.L.; Warath, D.; Mcbride, B. (2008). *Kültürel Antropoloji*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Heberer, B. M. (2003). *Osmanlıda Bir Köle*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Hobsbawm, E.; Ranger, T. (2013). *Geleneğin İcadı*. Çev. Mehmet Murat Şahin. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- İbn Bîbî, H. b. M. b. A. el-Caferi el-Rugadî. (1996). *El-Evamirü'l-Ala'iyeye fi'l-Umuri'l-Ala'iyeye (Selçuknâme)*. (M. Öztürk, Çev.) (C. 1-2). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Kafesoğlu, İ. (1953). *Sultan Melikşah Devrinde Büyük Selçuklu İmparatorluğu*. Ankara: Ötüken Neşriyat.

- Kahramankaptan, Ş. (2009). *Mehter'den Alaturka'ya*. Ankara: Ark Yayınları.
- Kalyoncu, N. (2005). Alla Turca Stiline Genel Bir Bakış. *Eğitim Fakültesi Dergisi*. XVIII (2). s.309-322.
- Kane, A. E. (2008). *Sosyal Teoride Kültürün Merkezliği: Weber ve Durkheim'dan Temel İpuçları, Sosyal Teori ve Sosyoloji İçinde*. Ed. Stephen P. Turner, İstanbul: Küre Yayınları.
- Kaplan, A. (2008). *Kültürel Antropoloji*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kaptan, M. N.; Kaptan, V. (2019). "Osmanlı Döneminde Musiki Eğitimi Veren Kurumlar Üzerine Bir İnceleme". *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitim Dergisi*. Y: 2, S: 2, s. 40-52.
- Kaptan, V.; Kaptan, M. N. (2019). "Cumhuriyet Dönemi ve Öncesi Batılılaşma Hareketlerinin Türk Müziğine Etkileri". *İdil Dergisi*. C: 8, S: 59, s. 809-823.
- Kaya, E. E. (2012). "Türk Ordu Geleneğinde Askeri Müzik Olgusu". *İdil Dergisi*. C: 1, S: 3, V: 1, N:3, s. 93-105.
- Koçu, R. E. (1951). "Mehterhane ve Mehterler": *Tarih Mecmuası*, Cilt: 2, Sayı: 22, Ekim.
- Kottak, C. P. (2008). *Antropoloji: İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış*. çev. Serpil N. Altuntek vd. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kurnaz, C. (2009). *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: H Yayınları.
- Kutluk, F. (2018). *Cumhuriyet'in Müzik Politikaları*. İstanbul: H2o Yayıncılık.
- Lafçı, D. (2009). *"Müziğin Kanser Hastalarının Uyku Kalitesi Üzerine Etkisi"*. Adana: Çukurova Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Levinson, J. (1997). *Music and Negative Emotion. Music & Meaning*. New York: Cornell University Press.
- Lomax, A. (1968). *Folksong Sytle and Culture*. Washington, D.C.: American Association for the Advancement of Science.
- Lull, J. (2000). *Popüler Müzik ve İletişim*. İstanbul: Çivi Yazıları.
- Malinowski, Bronislaw. (1992). *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*. çev. Saadet Özkal, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press.
- Merton, R. K. (1957). *Social Theory and Social Structure*. New York: Free Press.
- Merton, R. K. (1996). *Ed. Piotr Sztompka. On Social Structure and Science*. Chicago: University of Chicago Press.
- Miller, G. F. (2000). *Evolution of human music through sexual selection*. In N. L. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Eds.), *The origins of music*. London: MIT Press.
- Mirzaoğlu, F. G. (2001). "Türkülerin İşlevleri ve Zeybek Türküleri". *Türkbilig/2*: s. 76-91.
- Mirzaoğlu, F. G. (2002). Savaş Alanlarından Musikî Meclislerine "Cengi Harbî", *Türkbilig*, S. 3. s. 45-52.
- Morris, B. (2004). *Din Üzerine Antropolojik İncelemeler*. çev. Tayfun Atay. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Mutlu, K. (2015). Halkın Değişen Müziksel Temsilleri: Osmanlı'dan Günümüze Müziğin Siyasal Tahayyülü, Tahayyülün Siyasal Müziği, *Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, Sayı 1. s. 1-11.
- Mutluşahinoğlu, O. (2019). *Göçmen Topluluklarda Müzisyen Davranışı: İzmir Çamdibi Bandosu (Tapani) Örneği*, İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Nketia, J. H. K. (1958). Yoruba Musicians in Accra. *Odu* 6: 35-44.
- Nketia, J. H. Kwabena. (1958). "Yoruba Musicians in Accra". *Odu: Journal Of Yoruba and Related Studies* 6-35-44.
- Orkun, H. N. (1986). *Eski Türk Yazıtları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ögel, B. (1984). *Türk Kültür Tarihine Giriş VI: Türklerde Tuğ ve Bayrak*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş C. 8: Türklerde Devlet ve Ordu Mehteri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özaydın, A. (2005). "Emir-i Alem" mad. *DİA*. C. 30. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özaydın, A. (2007). "Nevbet" mad. *DİA*. C. 33. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

- Özbudun, S.; Şafak, B.; Altuntek, N.S. (2006). *Antropoloji: Kuramlar/Kuramcılar*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Özcan, A. (1993). “Çorbacı” mad. *DİA*. C. 8. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özden, E. (2015). *Osmanlı Maârifinde Mûsikî*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri: Kudüm Velveleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (1976). *Türk Musikisi Ansiklopedisi II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Palabıyık, H. (2002). *Valilikten İmparatorluğa Gazneliler Devlet Teşkilatı*. Ankara: Araştırma Yayınları.
- Paloma, M. M. (1993). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*. çev. Hayriye Erbaş, Ankara: Palme Yayıncılık.
- Parsons, T; Smelser, N. (1956). *Economy and Society*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Philippe, du Frense-Canaye, Seyahatmanesi*, (2009). Çev. Teoman Tunçdoğan, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Popescu-Judetz, E. (2007). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*. Çev. Bülent Aksoy. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Radcliffe-Brown, A. R. (1968). *Structure And Function In Primitive Society*. New York: First Free Press.
- Ritzer, G. (2008). *Sociological Theory*. Boston: McGraw-Hill.
- Rusu, E. (2020). The Musical -Artistic Dimension of the Mehterhane. *Artes Journal of Musicology*. s. 262-287.
- Sanal, H. (1964). *Mehter Musikisi: Bestekâr Mehterler-Mehter Havaları*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sankır, H. (2018). Gündelik Nesnenin Sanatsal Dönüşümü: Sıradan Nesnelerin Sanat Eserine Dönüşüm Süreci Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, Vol: 7, No: 5.
- Sanlıkol, M. A. (2011). *Çalıcı Mehterler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. C: 3. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schafer, T., Sedlmeir, P. (2009). *From the functions of music to music preference*. *Psychology of Music*. 37, 279-300.
- Scweigger, S. (2004). *Sultanlar Kentine Yolculuk*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Seeger, C. (1950). "Oral Tradition in Music". *Standart Dictionary of Folklore, Mythology and Legend II*, Ed. Maria Leach, New York: Harper and Roı. Publisher, İnch: 825-827.
- Soysal, Y. Tosun, M. (2013). Transplantasyon ve Genetik. *Türkiye Klinikleri J Gen Surg-Special Topics*; 6(1).
- Suğur, S. (2013). *Modern Sosyoloji Tarihi*. Eskişehir: Web-Obset Tesisleri.
- Swingewood, A. (1998). *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*. çev. Osman Akınhay. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şahiner, N. (1975). *Mehter ve Marşları*. İstanbul: Yeni Asya Yayınları.
- Şahiner, N. (1976). *Mehter ve Marşları*. İstanbul: Yeni Asya Yayınları.
- Şen, Ü. S. (2016). "İnsan ve Toplum Ekseninde Müzik Estetiği Kavramı". *Journal of International Social Research*, 9(45).
- Şentürk, R. (2016). *Müzik ve Kimlik*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Tatar, B.; Aydın, S. (2017). Müzik ve İktidar İlişkisi: Kuramsal ve Tarihsel Bir Analiz. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, sayı: 43, s. 5-30.
- Tekeli, S. (2018). *Tarihten Günümüze Mehter*. İstanbul: Cenova Yayınları.
- Tekin, E. (2017). Yirminci Yüzyılda Askeri Mehter. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü*. Doktora Tezi.
- Tezbaşar, A. (1975). *Mehter Tarihi, Teşkilâtı ve Marşları*. İstanbul: Berksoy Basımevi.
- Tezcan, M. (1984). *Sosyal ve Kültürel Değişme*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Torun, Ş. (2016). "Müziğin Beynimizdeki Yolculuğu". *Osmangazi Tıp Dergisi*, 38, Özel Sayı: 1, s. 66-70.
- Tuğlacı, P. (1986). *Mehterhane'den Bando'ya*. İstanbul: Cem Yayınevi.

- Turan, O. (1965). *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti*. Ankara: Ötüken Neşriyat.
- Turan, O. (1988). *Türkiye Selçukluları Hakkında Resmî Vesikalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Turner, Jonathan H; Beegley, Leonard; Poers, Charles H. (2010). *Sosyolojik Teorinin Oluşumu*. çev. Ü. Tatlıcan, Bursa: Sentez Yayınları.
- Tüfekçibaşı, T. R. (1965). *Doğan Ay Mehter*. Bursa: Mehter Yayınları.
- Türkmen, M. N. (2009). *Osmanlı'da Askeri Müzik Mehter*. İstanbul: Avk Yayın Dağıtım.
- Uçan, A. (1996). *İnsan ve Müzik/İnsan ve Sanat Eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, A. (2015). *Türk Müzik Kültürü*. Ankara: Evrensel Müzik ve Yayınevi.
- Uluçay, M. Ç. (2001). *Harem 2*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Uslu, R. (2015). *Selçuklu Topraklarında Müzik*. İstanbul: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Uygur, H. K. (2019). Ankara Ferfene Günlerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında İşlevsel Olarak Değerlendirilmesi. *Milli Folklor* 123, s. 173-192.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1988). *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Vural, T. (2013). *Türklerde Askerî Müzik Geleneği: Tuğ, Nevbet, Mehter*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Wallace, A. F. C. (1956). *Revitalization Movements*, Willey Blacwell, www.jstor.org. (12.09.4014).
- Waterman, C. (1990). *A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Woodward, I. (2016). *Maddi Kültürü Anlamak*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yaldır, A. A. (2009). *Askeri Müzik Topluluğu Mehter, Geleneksel Kıyafet ve Müzik Enstrümanlarının Plastik Açıdan Seramik Objelerine Dönüşümü*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yolcu, M.A.; Aça, M. (2017). Yapısal İşlevselcilik Açısından Folklorda Değişme ve İşlevsel Zorunluluklar Modeli. *folklor/edebiyat*, C: 23, S: 92.

Yum, Ş. (2002). “Mehter Musikisi”. *Antik Dekor Dergisi*, B: 1. S: 69. s. 102-108.

WEB Kaynakları

<http://www.ekrebugraekinci.com/makale.asp?id=472>

<https://www.youtube.com/watch?v=HxajtRgur20>



EKLER

12.03.2020 Tarihindeki Etkinlik Betimlemesi

Performans, Çanakkale Valiliği'nin 12.03.2020 tarihinde düzenlediği “Çanakkale Deniz Zaferi'nin 105. Yıl dönümü kutlamaları ve 18 Mart Şehitleri Anma Günü'nü” kapsayan “Zafer Haftası” etkinlikleri kapsamında Çimenlik Kalesi'nde gerçekleşmiştir. Çanakkale Valisi Orhan Tavlı, Çanakkale Boğaz ve Garnizon Komutanı Tuğamiral Levent Kerim Uça, Çanakkale Belediye Başkanı Ülgür Gökhan, Çanakkale Savaşları Gelibolu Tarihi Alan Başkanı İsmail Kaşdemir, Vali yardımcıları, İl Jandarma Komutanı Kıdemli Albay Emrullah Büyük, İl Emniyet Müdürü Faruk Karaduman, askerî erkan, daire müdürleri, gaziler, şehit aileleri, öğrenciler ve vatandaşlar Çimenlik Kalesi'nde toplanmıştır. Protokolde yer alan Çanakkale Vali Orhan Tavlı, Çanakkale Boğaz ve Garnizon Komutanı Tuğamiral Levent Kerim Uça, Çanakkale Belediye Başkanı Ülgür Gökhan diğer protokol üyeleri olan Vali yardımcıları, askerî erkan ve gazilerin önünde tören alanındaki yerlerini almışlardır.



Ek 1

**Çanakkale Deniz Zaferi'nin 105. Yıl dönümü kutlamaları ve 18 Mart Şehitleri Anma Günü'ne
İştirak Eden Protokol Üyeleri
Çanakkale: (12.03.2020)**

Çanakkale Mehteran Derneği'nden hareket eden mehteran takımı tören alanına program başlamadan yaklaşık olarak bir saat önce intikal etmiştir. Performans başlamadan önce son hazırlıklarını yapan mehteran takımı, tören alanının dışında bulunan

bir kafenin bahçesinde performans ile ilgili son konuşmaları yapmış, (zurnazenlerin zurnaların kamışlarını açması, trompetzenlerin üfleme çalışması yaparak ısınması, davulzenlerin davullarının derilerini kontrol etmesi gibi) enstrümanları çalmaya hazır konuma getirmiş ve törenin başlamasını beklemiştir.

Şehitler için saygı duruşu ve İstiklal Marşı'nın okunması ile başlayan tören Çanakkale Valisi Orhan Tavlı'nın konuşması ile devam etmiştir. Çanakkale Valisinin konuşmasının ardından halk oyunları gösterisi başlamıştır. Halk oyunları gösterisinin ardından Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı müzik performansı başlamıştır.

Performansın olay ve örgüsü şu şekildedir:

Mehteran takımı performans başlamadan önce protokolün solunda konumlandırılmış olan öğrencilerin arasında beklemektedir. Çorbacıbaşının sağ elini kaldırması ile mehteran takımı hazır duruma gelir. Çorbacıbaşı sağ elini bir kez sallayarak davulzene işaret verir ve bir davulzen davuluna tokmağa ile bir kez vurur. Davulzenin davula bir kez vurmasından sonra çorbacıbaşının önündeki al, ak, yeşil sancak ve tuğ ile çevgan performansçıları yerdeki bayrak, tuğ ve çevganları bel hizasına kaldırır. Çorbacıbaşının sağ elini ikinci kez sallayışı ile davulzen davuluna tokmağı ile bir kez daha vurur. Al, ak, yeşil sancak, tuğ ve çevganiler bel hizasındaki bayrak, tuğ ve çevganları sağ öne doğru götürürler. Çorbacıbaşının sağ elini üçüncü kez sallayışı ile davulzen davuluna tokmağı ile bir kez daha vurur. Al, ak, yeşil sancak ve tuğ taşıyıcılar sağ öne doğru tuttuğu tuğ ve bayrakları sola doğru bellerine bağladıkları hamail bayrak askı kemerine doğru götürürlerken çevganiler de çevganlarını sola doğru götürür. Çorbacıbaşının sağ elini dördüncü kez sallayışı ile davulzen davuluna tokmağı ile son kez vurur. Al, ak, yeşil sancak ve tuğ taşıyıcılar tuğ ve bayraklarını hamail bayrak askı kemerine takarlarken çevganiler de çevganlarını sağ ellerinde tutarak sağ omuzuna dayarlar. Daha sonra Çorbacıbaşı “nevet töreni yapılacaktır. Elçi Peşrevi ile haydi ya Allah” komutu ile performansı başlatır.

Görüleceği üzere, mehteran takımının müziksel performansı oldukça ritüelistik bir özellik taşır, performansın başlamasından önce mehteranın aynı disiplin içinde performans önündeki davranışları oldukça dikkat çeker.

Elçi Peşrevi

Tüm mehteran Çorbacıbaşının “ya Allah” komutu ile Elçi Peşrevi’ni (mi, 96bpm) eşzamanlı çalar ve aynı zamanda performansın başlamasına eşzamanlı olarak sol ayakla da yürüyüşe başlar. Çevganiler çevganlarını sağ elinde tutar ve yürüyüş esnasında sol kollarını sallarlar. Çorbacıbaşı, nakkarazenler, tuğ ve bayrakları taşıyanlar ise sağ kollarını sallayarak yürüyüşü gerçekleştirirler. Davulzenler Elçi Peşrevi’ni performans ederken darpları şu şekildedir.



Düm Teek Tek Düüm Tek Te Ke

Zilzen de her bir dörtlükte zillerini dik çalış şeklinde vurarak performansını gerçekleştirir. Nakkarezenler ise *Elçi Peşrevi* çalındığı esnada çalmazlar. Normal yürüyüş düzeninde sadece yürüyüşe eşlik edip kollarını sallarlar. Bu da bir nevi mehter geleneğidir. Mehter takımında en önde Çorbacıbaşı yer alır. Çorbacıbaşından sonra, zırlı muhafız (iki kişi), tuğ takımı (al sancak, ak sancak ve tuğ taşıyan olmak üzere üç kişi), çevganiler (dört kişi), zurnazenler (bir serzurnazen ve iki zurnazen olmak üzere 3 kişi), trompetzenler (bir trompet başı ve bir de trompet çalan olmak üzere iki kişi), nakkarezenler (bir nakkarezen başı ve nakkarezen olmak üzere iki kişi), zilzen (bir kişi), davulzenler (bir davulzenbaşı ve bir davulzen olmak üzere iki kişi), köszen, yeşil sancak ve mehterbaşı gelir.

Mehteran takımı *Elçi Peşrevi* çalarak protokolün önünden geçer ve sola doğru bir daire çizer. Mehter takımı tören alanındaki yerini alırken o esnada sunucu mehterin geçişini şu şekilde anons eder:

“Tokmağın davula her vuruşunda, üç adımda bir sağa, bir sola verilen her selamda, okunan her duada, ölmek için yaşayanların simgesidir mehter. Mehterbaşı bak ne buyurur: İşte gelmiştir vakt-i sürur, başlıyor niye bu sefer beraber faslı vur mehter vur”.

Sunucunun “...üç adımda bir sağa, bir sola verilen her selamda...” anonsu mehterin yeniden canlandırıldıktan (revival) sonra ortaya çıkan Alay yürüyüşü

(selamlama yürüyüşü) adı verilen bir yürüyüş şeklidir²². Alay yürüyüşü “...bugünkü modern ordu düzenindeki yürüyüşün tamamen tersine olarak sağ ayakla başlar. Temposu ‘rahim Allah, eyisun, kerim Allah eyisun’ şeklindedir ve 1, 2, 3-4 sayılıdır. Yani üç adımda bir durulur ve hafif yarım sağa veya sola dönülür (Tuğlacı, 1986: 71). Bu yürüyüş esnasında da mehteranlar her bir ağızdan “rahim Allah, kerim Allah” şeklinde ağır adımlarla tempo tutarlar. Bu çerçevede mezkûr yürüyüş düzeninin (alay yürüyüşünün) savaş zamanındaki yürüyüş şekli olmadığı tarihi vesikalardan da anlaşılmaktadır. Dolayısıyla barış zamanı gerçekleştirilen bir yürüyüş düzenidir. Bu yürüyüş düzeninin “... sağa veya sola selâm verme şeklinden mülhem olarak 1952 yılında Mehter’in yeniden kuruluşu sırasında ortaya çıkarıldığı kurucular tarafından iddia olunmaktadır (Tezbaşar, 1975: 56). Mehterin sağa ve sola dönerek selam vermesi Ekinci’ye göre “Osmanlı temkin ve vakarının bir ifadesidir²³”. Fakat Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı’nın *Elçi Peşrevi* çaldığı sıradaki yürüyüş şekli ise normal/düz yürüyüş şeklindedir. Başka bir deyişle yeniçeri sekmesi yürüyüş şeklindedir. Bu çerçevede Alay yürüyüşü ile normal yürüyüş şekli birbirinden farklıdır. Normal yürüyüş şeklinde herhangi bir şekilde sağa ve sola dönme söz konusu değildir.

Mehteran takımı törene 1 Çorbacıbaşı, 1 Mehterbaşı, 1 Köşen, 1 Tuğ, 3 Sancak, 2 Zırhlı Muhafız, 3 Zurnazen, 4 Çevgani, 2 Trompetzen, 2 Nakkarezzen, 2 Davulzen ve 1 Zilzen olmak üzere 23 kişi iştirak etmektedir. Sunucunun anonsundan sonra mikrofon sehpaları görevlilerce kontrol edilip ayarlanır. Önce tuğ takımları ve daha sonra köşen mehterin yürüyüş halkasından ayrılıp tören alanındaki konumunu alır. Mehter tören alanındaki pozisyonunu alınca yani sabit durumdaki pozisyonunu alınca zırhlı muhafızlar ve çorbacıbaşı da tören alanındaki konumunu alır. Görüleceği üzere mehteran takımı bir seremoni ile bu görsel ve işitsel törendeki yerini alır. “Mehter performansının yerleşik düzeni içindeki sunuluş biçimi farklı anlatım araçları gerektiren tiyatroya özgü karmaşık bir olgu olarak görülebilir (Popescu-Judetz, 2007: 64). Bu çerçevede mehter, bir konser olmasının yanı sıra ses, görme, dil ve hareket kavramlarına dayalı gösterge sistemlerini içinde barındıran bir tiyatro gösterisi mahiyeti taşımaktadır. Dolayısıyla mehteri salt

²² Erendil (1992: 25) bu yürüyüş şeklini “...özgün (orijinal) bir yürüyüş...” olarak açıklar ve bu yürüyüş şekline “mehter yürüyüşü” adını verir.

²³ <http://www.ekrembugraekinci.com/makale.asp?id=472>

müziksel bir etkinlik olarak düşünmemek gerekir. Mehterin ekseriyetle bu seremonisi de *Elçi Peşrevi* ile başlamaktadır. Daha sonra Mehteran takımı sola dönerek protokole karşı konumlanır ve yerinde sayar pozisyonunda performansını devam ettirir. Protokolde yer alan devlet ricalinin mehteri ayakta dinledikleri görülür. Bu durum hayli dikkat çekicidir. Çünkü bu gelenek yani mehteri ayakta dinleme geleneği aslında bize Osmanlı İmparatorluğu döneminde Osman Bey'in bağımsızlık fermanı ile gelen nevbet takımının performansını ayakta dinlemesini hatırlatır. "İlk nevbetin çalınışından tâ Fatih Sultan Mehmed'in saltanatına kadar Osmanlı hükümdarları ne zaman sefere çıkmak için veya sefer esnasından nevbet çaldırsalar, nevbet bitinceye kadar ayakta dinlemişlerdir" (Sanal, 1964: 6). Fatih Sultan Mehmet (II. Mehmet) ile bu geleneğin ortadan kaldırıldığı²⁴ düşünüldüğünde devlet ricalinin nevbeti ayakta dinlemesi Osman Bey döneminin bir yansıması olarak düşünülebilir. Mutlu'ya göre (2015: 3) "Mehter nevbet vururken Fatih Sultan Mehmet'e kadarki padişahların ayağa kalkmaları mehterin hanedanlık sembolü olarak gücünü gösteren..." bir işarettir. Dolayısıyla mehter sadece hükümdara armağan edilen bir tören olmanın yanında "...hükümdarlık unvanının, hükümdarın fiili iktidarının tam bir ifadesi, hanedanı temsil eden bir simge..." dir (Popescu-Judetz. 2007: 59).

Yerinde sayarak yaklaşık iki dakika boyunca tek bir eser -Elçi Peşrevi- çalan mehteran takımı, Çorbacıbaşının sağ elini havaya kaldırıp yere doğru indirmesi ile performansını sonlandırır; fakat yerinde saymaya devam eder. Yerinde sayar pozisyonundaki mehteran takımının sol ayak adımına denk gelecek şekilde davulzenbaşı üç defa davuluna vurur, ardından zilzen bir defa ziline vurur ve davulzenbaşının üç kez tokmağa vuruşunda ayaklarını sol, sağ, sol yaparak birbirine vurur. Daha sonra zilzenin bir defa zile vuruşu ile sağ ayağını diğer ayağına vurup dururlar.

Sırtı protokole dönük mehterbaşı: "mehteran esas duruş" der. Tüm mehteran takımı sol ayağını açar, Al sancak, Ak sancak ve Yeşil Sancak sopalarının ucu yere degecek şekilde pozisyon alır. Mehterbaşı mehteran takımını tören alanında nasıl duracağı konusunda son yönlendirmelerini yapar. Çorbacıbaşı "Çanakkale Mehteran Takımı nevbet icrası için has dur" der. Nebbet performansı tarihsel bir öykünmedir. Bilindiği üzere nevbet bir uyandırma ve bağımsızlığı temsil eden bir gelenektir. Bu

²⁴ Sanal'a göre (1964: 6) "...Fatih Sultan Mehmed bu âdeti lüzumsuz bularak kaldırmıştır".

etkinliğin de nevbet ile ilişkilendirilmesi son derece önemlidir. Çorbacıbaşı Çanakkale Mehteran Takımı dediğinde mehteran takımı ve tuğ takımında yer alanlar hazır ola geçer, “Has dur” dediğinde ise rahat pozisyonunu alırlar. Çorbacıbaşı sol eli ile çevganilerden birine işaret yapar. Sağ başta duran Çevgani: “vakt-i sürûr u sefa. Mehterbaşı hey, hey...” der. Görüleceği gibi kimi komutlar/sloganlar etkinliğin vazgeçilmez unsurudur. Başka bir deyişle bu komutlar/sloganlar mehterin ritüellerindendir ve tarihsel bir derinliği bünyesinde barındırır. Sözcük anlamı eğlence vakti/zamanı olarak geçer. Dolayısıyla bu komutlar mehterin tarihte eğlence işlevinin bir parçasıdır. Bu komutların günümüze yansması ise geleneğin yeniden canlandırılması şeklindedir. Çevganinin mehterbaşını daveti esnasında Çorbacıbaşı sağ elini kaldırıp nakkarazen başına bakar. Nakkarazen başı: “haydi ya Allah” dedikten sonra nakkaresi ile sofyan (4/4) usulünde iki ölçü vurur. Nakkarezenin sofyan usulündeki vuruş darpları şu şekildedir.



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Bu bağlamda nakkarezenlerin de diğer mehteranlar gibi ayakta durup performanslarını bu şekilde yerine getirmelerine değinmek yerinde olacaktır. Çünkü mehterin tarihsel süreç içerisindeki performanslarına bakıldığında nakkarezenler performanslarını oturarak gerçekleştirmektedirler. Çanakkale mehteran takımı özelinde ise nakkarezenler performanslarını ayakta yapmaktadır. Dolayısıyla nakkarezenlerin geleneksel performanslarının dışında bir performans gerçekleştirdiği görülmektedir.

Nakkarezenin sofyan usulündeki performansı esnasında çorbacıbaşı sola doğru dönüp yarım ay pozisyonu almış mehteran takımının en sağındaki yerini alır. Mehterbaşı da en soldaki yerinden Çorbacıbaşının ayrıldığı yere geçer. Mehteran takımı bu hali ile sağ baştan; çorbacıbaşı, al bayrak, çevganiler, zurnazenler, trompetzenler, nakkarezenler, zilzen, davulzenler ve yeşil sancak taşıyıcı şeklinde konumlanmıştır. Ortada köszen, köszenin sağında ak sancak, köszenin önünde zırhlı muhafızlar ve zırhlı muhafızların da önünde mehterbaşı yer alır.

Mehterbaşı: “merhaba ey mehteran” diyerek mehteri selamlar. Mehteran takımı: “merhaba mehterbaşı” diyerek selama mukabele eder. Mehterbaşı: “nevbete sela, der faslı

çevganiler, davulzenler, nakkarezenler birlikte performans eder. Mehterbaşının komutu ile “Vatan bugün bizden razı olacak, nefer şehit, ordu gazi olacak! Allah bugün bizden razı olacak, nefer şehit, ordu gazi olacak!” kısmını sadece çevganiler seslendirmeye devam eder. Mehterbaşı elindeki majör ile mehteran takımını yönlendirir ve tempoyu gittikçe yavaşlatarak sağ elinde tuttuğu majörü sağdan sola doğru yarım daire yaparak sol eline aldığı anda eser sonlandırılır. Mehterbaşı sol tarafından geriye dönerek arkasında ayakta bulunan protokolü başı eğik bir biçimde sağ elini göğsüne götürerek selamlar ve o esnada meydana izleyen kişiler alkışlar.

Bu Bayrak

Mehterbaşı “Bu bayrak, has dur” diyerek çalınacak eseri belirtir. Tüm mehteran takımı hazır konuma geçer aynı zamanda zırlı muhafızlar da kılıçlarını kınından yarıya kadar çeker. Mehterbaşının “haydi ya Allah” demesi ile “Bu Bayrak” (fa, 97bpm) tüm mehteran takımı tarafından performans edilmeye başlanır. Köşen eser boyunca bir ölçü için her bir dörtlüğe bir darp gelecek şekilde ilk üç dörtlükte köşüne tokmağı ile vurur ve dördüncü dörtlükte susar. Zilzen de benzer şekilde her ilk üç dörtlükte zilini dikey pozisyonda çalarken son dörtlükte susar. Davulzenler ve nakkarezenler ise esere nimsosofyan usulünde ilk iki ölçü şu şekilde vurur:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Takip eden iki ölçü ise şu şekilde vurur:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Te Ke Düm Tek

Burada mehter performansında usullerin ön plana çıkmasının nedeni ritimsel katmanların mehterin üzerinde önemli bir ağırlığının olmasından dolayıdır. Mehterin savaştaki işlevinin ana unsurları ritim aletleri olan davul (tabl), köş ve nakkaredir. Ritim aletleri hem Mirzaoğlu'nun ifade ettiği gibi (2002: 46) “...savaşı haber veren işâret...”, hem de Kalyoncu'nun ifadesi ile (2005: 312) “...kuşatmalarda düşmanı ruhsal açıdan yıpratmak ve askere manevi destek sağlamanın yanı sıra, sustuğunda geri çekilme gibi

bazı habercilik işlevlerini de yerine getirmek...” anlamı taşır. Dolayısıyla önemli bir işleve sahip birçok vurma sazın bir arada kullanılmasından dolayı “...ritim (usul) belli kurallarla sınırlandırılmıştır. Güçlü ve zayıf vuruşlar kesin bir biçimde oluşturulmuş düzen içerisinde birbirini izler ve ...kesin olarak belirlenmiş bir ritim formülünün dışına...” çıkılmaz (Balâzs ve Istvân, 2016: 15).

“Malazgirt’te Alparslan’ın dilinde” kısmını çevganiler okur o esnada üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Malazgirt’te Alparslan’ın dilinde” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. “Surlarda Ulubatlı’nın elinde” kısmında üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Surlarda Ulubatlı’nın elinde” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. “Çanakkale cihadının yılında” kısmında üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Çanakkale cihadının yılında” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler “Zemin kan kırmızı” der. Üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler “Ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” der. Aranağmeyi tüm mehteran çalgıları çalar. “Peygamber kabrinde sadık muhafız” kısmını çevganiler okur o esnada üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Peygamber kabrinde sadık muhafız” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler “Bayraktan alır mücahitler hız” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Bayraktan alır mücahitler hız” dedikten sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler “Unutana yine hatırlatırız;” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Unutana yine hatırlatırız;” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler “Zemin kan kırmızı” der. Üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler iki kez “Ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” der. Mehterbaşının elindeki majör ile işaret verdikten sonra tüm mehteran susar ve çevganiler “zemin kan kırmızı, ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” kısmını seslendirir. Mehterbaşının komutu ile tüm mehteran takımı hızlanarak iki kez zemin kan kırmızı, ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” performans ederek eseri sonlandırır. Eser biter bitmez zırlı muhafızlar kılıçlarını kınlarına sokarlar.

Törene katılanlar mehteran takımını alkışlamaya başlar²⁶, bu arada mehterbaşı solundan dönerek her zamanki gibi protokolü selamlar. O esnada sunucu “Çanakkale Mehteran Topluluğuna gösterilerinden dolayı çok teşekkür ediyoruz. Sayın valim buradaki törenimiz sona ermiş olup, etkinliğimiz halk yürüyüşü ile devam edecektir. Arz

²⁶ Yaptığım alan çalışmasında mehter performansı esnasında törene katılan katılımcıların bazı parçalara zaman zaman eşlik ettiğini gözlemledim.

ederim” der. Sunucunun törenin sonlandığını duyurduğu esnada mehterbaşı mehter takımının en soluna geçer. Bu esnada mehteran takımının bölük komutanı çorbacıbaşı, mehter performansını ayakta dinleyen protokolün önüne gelip kılıcını kınından çıkarır; sağ elinde tuttuğu kılıcını ucu yere bakacak konuma getirdikten sonra protokolü başı ile selamlar.

Rast Tarihi Mehter Marşı

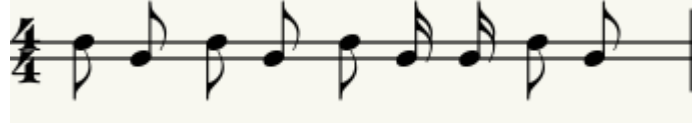
Kılıcını kınına koyup mehteran takımına dönen çorbacıbaşı “Çanakkale Mehteran Takımı, has dur. Sağa dön, Fatih Marşı ile haydi” (mib, 107bpm) der²⁷. Tüm mehteran ve tuğ takımı sağa döner. Çorbacıbaşının “Ya Allah” komutu ile mehteran takımı sabit pozisyonundan yürüyüş halindeki performans pozisyonuna geçer. Bu yürüyüş geleneksel mehter yürüyüşü şeklinde değildir. Başka bir deyişle mehterin hareket halindeki yürüyüş şekli alay yürüyüşü şeklinde olmayıp, normal yürüyüş şeklindedir. Alay yürüyüşünde klasik ordu yürüyüşünün tersine sağ ayakla yürüyüşe başlama ve her üç adımda bir sağa, sola doğru dönme vardır. Normal yürüyüş düzeninde ise klasik ordu yürüyüşü gibi sol ayakla yürüyüşe başlanır. Çimenlik Kalesi’ndeki tören sona ermesine rağmen mehteran takımının tören öncesinden başlayan davranışlarının halk yürüyüşündeki performans ile birlikte tören sonrasında da sarktığı görülür. Tüm mehteran çalgıları çalarken mehteran takımının yürüyüş halindeki sırası: Çorbacıbaşı, sancaklar, tuğ, mehterbaşı, çevganiler, zurnazenler, trompetzenler, zilzen, nakkarezenler, ve davulzenler şeklindedir. Kös yürüyüş esnasında çalmamaktadır. Davulzen ve nakkarezenler sofyan usulünü şu şekilde vurur.



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Zilzen de her ilk üç dörtlükte zilini dikey pozisyonda çalarken son dörtlükte susar. Aranağme çalındıktan sonra nakkarezenler, zilzen ve davulzenler dört ölçü sofyan (4/4) usulünde vurur. Aranağme çalınır. Mehterbaşı “davul devam” der. Aranağme çalındıktan

²⁷ Çorbacıbaşının “Fatih Marşı” dediği eser “Rast Tarihi Mehter Marşı’dır”.



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Zilzen de her ilk üç dörtlükte zilini dikey pozisyonda çalarken son dörtlükte susar. Çevganiler “Ordumuz etti yemin, titredi haküzemin. Milleti etti yemin, açıldı rah-i nevin” kısmını okur. Tüm mehteran eşlik eder. Çevganiler “Sancağımız şanıımız, yüce Türk ünvanımız. Vatan bizim canımız, feda olsun kanımız” bölümünü okur. Üfleme çalgılar o esnada susar. Mehterbaşı mehtere dönerek: “Hoş Gelişler Ola çalacağız” der.

Hoş Gelişler Ola Mustafa Kemal Paşa

Mehter takımı yerinde sayarken “Ordumuz Etti Yemin” marşının aranağmesi çalınır. Üfleme çalgılar susar, davulzenler, nakkarezenler ve zilzen dört ölçü sofyan çaldıktan sonra zurnazen başının “Hoş Gelişler Ola” demesinden sonra bir ölçü daha sofyan vurduktan sonra mehterbaşının işareti ile tüm mehteran “Hoş Gelişler Ola” (fa, 104bpm) adlı eseri çalmaya başlar ve mehter tekrar hareket eder. Davulzen ve nakkarezenler usulü şu şekilde vurur:



Düüm Tek Düüm Tek Düüm Tek Tek Tek Tek

Zilzen de üç sekizlikte bir zilini dikey pozisyonda bir kez vurur ve son 3 sekizlikte susar. Çevganiler “Hoş gelişler ola Mustafa Kemal Paşa, askerin milletin bayrağınla çok yaşa. Arş arş arş ileri ileri arş ileri marş ileri dönmez geri, Türk’ün askeri sağdan sola, soldan sağa al da bayrağı düşman üstüne” bölümünü okur. Mehter takımı eşlik eder. Mehter takımı aranağmeyi çalar. Mehterbaşının komutu ile 12/8 olan usul sofyan (4/4) usulüne çevrilir. Davulzenler, nakkarezenler ve zilzen on yedi ölçü sofyan usulü vurur. Mehterbaşı: “Ceddin Deden” der.

Eski Ordu Marşı

Mehter takımı “Ceddin Deden” (fa, 98bpm) marşını çalmaya başlar. Davulzen ve nakkarezenler sofyan usulünü şu şekilde vurur:

yürüyüşünün başındaki seremonisini izliyorsunuz ve birazdan burada Cumhurbaşkanımız Sayın Recep Tayyip Erdoğan'a iletmek üzere atletlerimiz tarafından kutsal toprak, deniz suyu ve şanlı bayrağımızın sayın valimiz tarafından teslim töreni gerçekleştirilecektir. Hep birlikte buradan atletlerimizi dualarla ve merasimle birlikte uğurlayacağız. Çanakkale Mehteran Topluluğu ve hemen ardında okullarımızın bayraklarını görüyoruz.”

Bu esnada Çevganiler “Asırlar boyunca çınladı serhat, Doğudan Batıya Yemen Belgrat, duyarak bakışan gözler görüyor, Fatih Topkapı'dan şehre giriyor” bölümünü okumaktadır ve Mehter sazları da eşlik etmektedir. Mehterbaşı sağ elini havaya kaldırarak işaret verir ve müzik edimini sona erer. Mehterin müzik edimini sonlandırmasından sonra bir mehter geleneği olarak “Gülbank Duası” okunmaktadır. Fakat Çanakkale mehteran takımı gerçekleştirdiği bu etkinliğin sonunda “Gülbank Duası” okumamıştır. Bunun nedeni program başlamadan önce mehterbaşı ile programın akışını kontrol eden kişi arasında şahit olduğum diyalogda yatmaktadır. Mehtere tören içerisinde yer verilen zaman dilimi -sabit pozisyon esnasında- yaklaşık olarak 15 dakikadır. Bu zaman dilimi içerisinde mehter ancak üç eser seslendirebilmiştir. Dolayısıyla “Gülbank Duası” için zaman kalmamıştır. Halbuki “Gülbank Duası” mehter için çok önemli bir dini işleve sahiptir. Mirzaoğlu'nun da (2002: 48) belirttiği gibi “... Gülbank, yani, davul sesleriyle ortalığı inleyen coşkulu bir müzik ve yankılanan asker sesleriyle dile getirilen dua, savaşa girmeye hazırlanan bir toplulukta ruhları birleştiren ve ortak ruh kuvvetini yaratacak vazgeçilmez bir etken olarak değerlendirilmelidir”. İkinci göre de Gülbank “... Osmanlıdaki gaza ruhunu, yani Osmanlıdaki savaşların, muharebelerin neden yapıldığını gösterir. Bu muharebeler toprak elde etmek, ganimet elde etmek, esir almak, var mı benim gibi demek için değil; Allah'ın adını her yerde duyurmak içindir. ‘Yektir Allah’ ile Osmanlı savaş amacının ne olduğunu gösterir” diye açıklayarak mehterin dini işlevinin önemine vurgu yapar²⁹. Bu çerçevede Çanakkale Mehteran Takımı'nın gerçekleştirmiş olduğu etkinlikte “Gülbank Duası” nı okumaması mehterin dini mahiyetteki teamülünün yerine getirilmediğinin bir göstergesidir.

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=HxajtRgur20>

Sonuç olarak Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımının 12.03.2020. Tarihinde Çanakkale Çimenli Kalesinde gerçekleştirmiş olduğu bu etkinlik tarihsel açıdan mehterlerin barış zamanındaki yapmış oldukları kutlama törenlerine tekabül eder. Geçmişteki kutlama törenleri ile Çanakkale mehteran takımının yapmış olduğu bu etkinlik karşılaştırıldığında gerek repertuvar gerek çalgı gerekse kılık/kıyafet gibi kültürel/müziksel bileşenler hususunda farklılıkların olduğu gözlenmektedir.

Bu bağlamda repertuvar seçimine bakıldığında Osmanlı dönemindeki performans edilen eserler ile günümüzde seslendirilen eserler arasından benzerlikler olduğu gibi farklılıklarda vardır. Fakat benzer eserlerin de farklı işlevsellikler barındırdığını belirtmek gerekir. Örneğin Çimenlik Kalesindeki törende seslendirilen “Elçi Peşrevi” Osmanlı döneminde de seslendirilen bir eserdir. Lâkin Osmanlı zamanında Elçi Peşrevi’nin işlevi ülkeye gelen elçileri karşılamada devletin bir hürmeti olarak sunulmasıdır. Çimenlik Kalesindeki Elçi Peşrevi’nin bu işlevini yerine getirmediği söylemek gerekir. Farklılıklar eksenindeki bir örnek ise “Ciğerdelen Peşrevi”dir. “Ciğerdelen Peşrevi” nin geçmişte törenlerde mehter tarafından performans edilmesi ile Öztürk’ün de (2010: 19) ifade ettiği gibi “...ilgili tarihsel olay hatırlanmakta ve hatta bir bakıma elde edilecek yeni zaferler için de bir örnek teşkil etmesi sağlanmış olmaktadır. Çanakkale mehteran takımının Çimenlik Kalesindeki repertuvar seçimi ise genel olarak mehterin yeniden canlandırma (revival) çabaları doğrultusunda Çakıroğlu ve Levendoğlu’nun (2020: 664) da ifade ettiği gibi “... bir yandan Avrupa merkezci diğer yandan milliyetçi...” anlayışın etkisi altındadır. Çimenlik Kalesi’ndeki etkinlikte “Bu Bayrak” vb. eserlerin seslendirilmesi bunun bir örneğidir. Dolayısıyla Osmanlı imparatorluğu zamanındaki repertuvarlara yüklenen işlev(ler) ile günümüzdeki repertuvarların işlevleri birbirinden farklıdır.

Çalgılar üzerinden bir karşılaştırma yapılacak olursa mehter çalgıları içerisinde yer alan kös, davul, zurna, zil, çevgan, nakkare gibi çalgılar formalarında büyük değişimler olmaksızın günümüzdeki ile benzer özelliktedir. Fakat nefir/boru çalgısının yerini trompet çalgısının aldığı görülmektedir. Bu durumun nedeni Çakıroğlu ve Levendoğlu’nun da ifade ettiği gibi (2020: 664) “... Avrupa üstünlüğünün örnek alınması anlayışının önemli örneklerden birini gözler önüne sermektedir. Boru/nefir çalgısının Çokamay’ın da (2012: 457) belirttiği gibi “...melodik olarak olmasa da çaldığı tematik ve ritmik motifleriyle Türk Askeri Müziğinin oluşmasında katkısı olmuştur. Bu noktada

boru/nefir algısının Batının model alınması sonucunda yerini trompet algısına bırakmasıyla mehterin müziksel performansında ve biçeminde önemli bir değişimin de yaşıandığını belirtmek gerekir. fleme algı olarak borunun/nefirin Osmanlı dönemindeki müzik ediminde üstlendiği rol eserin "...atlamalı olan durak-güçlü, durak-l-beşli, güçlü-l-beşli, güçlü-durak, sekizli..." (okamay, 2012: 43) aralıklarını seslendirmektir. Başıka bir ifade ile boruların/nefirlerin mehter eserlerinin performanslarında üstlendiği işlev bir eseri baştan sona almak değil belirli aralıkları uzun sürelerle flemektir. Trompetin mehtere dahil olması zımnen de olsa savaş zamanı mehterin düşmana korku verme işlevini olumsuz yönde etkilemektedir. Gerçekleştirilen etkinlik kapsamında kullanılan algıları ele alırsak "Ks" algısının imenlik Kalesi'ndeki etkinlikte kullanılması geçmişteki kullanımı ile bir paradoks oluşturmaktadır. Çünkü "Ks" "... Sultan'ın asaletini en ifade eden çalgı..." dır (Balâzs ve Istvn, 2016: 37). Dolayısıyla mezkûr etkinlikte "Ks" algısının kullanılması geçmişteki işlevinin değiştiğinin/kalktığının bir göstergesidir.

Giysiler üzerinden bir karşılaştırma yapılacak olursa Çanakkale mehteran takımının Osmanlı zamanındaki mehter takımlarından farklı giysiler kullandığını görülmektedir. Örneğin Arif Mehmed Paşanın 'Mecmu'a-i Tesavir-i Osmaniye' 1863 adlı eserindeki mehter takımı çizimine göre şekillenen mehteran takımındaki çevganilerin giydikleri kıyafetler pembe renklidir. Fakat imenlik Kalesi'ndeki etkinlikte çevganilerin kırmızı renkte uha giydikleri görülür.

Mehter teşkilatının önemli bir işlevi de devlet hiyerarşisini göstermesi ile ilgilidir. Barut'un da (2013: 29) belirttiği gibi "İcracıların sayısı mehterin bağlı bulunduğu devlet adamının mevkii ve rütbesine göre..." şekillenir. Bu bağlamda günümüz valisinin Osmanlıdaki karşılığı Beylerbeyi'dir. Beylerbeyi, Osmanlı döneminde 8 katlı bir mehteran takımına sahiptir. Çimenlik Kalesi'ndeki Valilik töreninde müzik edimi gerçekleştiren mehteran takımı ise 3 katlı bir mehteran takımı olarak teşekkül edilmiştir. Bu bağlamda mehterdeki kat sisteminin geçmişteki hiyerarşiyi gösterme işlevinin ortadan kalktığı anlaşılmaktadır.



Ek 2
Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Yürüyüş Halindeki Performansı
Çanakkale: (12.03.2020)



Ek 3
Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Yürüyüş Halindeki Performansı
Çanakkale: (12.03.2020)



Ek 4
Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Yürüyüş Halindeki Performansı
Çanakkale: (12.03.2020)



Ek 5
Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Sabit Haldeki Performansı
Çanakkale: (12.03.2020)

15.07.2020 Tarihindeki Etkinlik Betimlemesi

Performans, Lapseki Kaymakamlığı'nın 15.07.2020 tarihinde düzenlediği "15 Temmuz Demokrasi ve Milli Birlik Günü" etkinlikleri kapsamında Çanakkale'nin Lapseki ilçesi meydanında gerçekleşmiştir. 15 Temmuz Demokrasi ve Milli Birlik Günü

etkinliğine, Lapseki kaymakamı Tahir Şahin ve eşi, Lapseki Belediye Başkanı Eyüp Yılmaz, Çardak Belediye Başkanı Metin Semerci, daire amirleri, emniyet teşkilatı, belediye zabıtalrı ve vatandaşlar iştirak etmiştir.



Ek 6

**15 Temmuz Demokrasi ve Milli Birlik Günü Etkinliklerine İştirak Eden Protokol Üyeleri
Çanakkale/Lapseki (15.07.2020)**

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı üyeleri 15/07/2020 tarihinde saat 17.00'de Çanakkale Mehteran Derneği'nde bir araya gelip gerekli hazırlıkları yaptıktan sonra Çanakkale'nin Lapseki ilçesinde gerçekleştirilecek etkinlik için Çanakkale Mehteran Derneği'nden harekete geçmiştir. Mehteran takımı, Lapseki'deki tören alanına program başlamadan yaklaşık olarak iki saat önce intikal etmiştir. İcra başlamadan önce tören alanında kurulmuş olan platformda önce tek tek çalgılarla daha sonra tüm çalgılar bir arada ses kontrolü (soundcheck) alan mehteran takımı üyeleri, daha sonra tören alanının dışında bulunan Lapseki Belediyesi Sahil Sosyal Tesisleri bahçesinde performans ile ilgili son konuşmaları gerçekleştirmiş, (Trompet, zurna gibi üfleme çalgıların ısındırılması, kös, nakkare ve davul çalgılarının gerdirilmesi gibi) enstrümanları çalmaya hazır konuma getirmiş ve programın başlamasını beklemeye başlamıştır.



Ek 7
Mehteran Takımı Çevgenler Ses Kontrolü (Soundcheck) Ahırken



Ek 8
Zurnazenbaşı Performans Öncesi Isınma Çalışmaları



Ek 9
Nakkarazenbaşı Ses Kontrolü (Soundcheck) Alırken



Ek 10
Tüm Mehteran Takımı Prova Alırken

Şehitler için saygı duruşu ve İstiklal Marşı'nın okunması ile başlayan tören, kur'an tilaveti, sinevizyon gösterimi, Lapseki kaymakamı Tahir Şahin'in konuşması, şiirlerin okunması ve Lapseki müftülüğü ilahi grubunun konseri ile devam etmiştir. Lapseki müftülüğü ilahi grubunun konserinin ardından Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı müzik performansı yer almıştır.

Performansın olay ve örgüsü şu şekildedir:

Mehteran takımı performansına başlamadan evvel protokolün sağ tarafında bulunan boş bir alanda hazır bir şekilde beklemektedir. Lapseki'deki etkinliğe mehteran

takımı 1 Çorbacıbaşı, 1 Mehterbaşı, 1 Köşzen, 3 Sancak, 2 Zırhlı Muhafız, 2 Zurnazen, 3 Çevgani, 1 Trompetzen, 1 Nakkarezen, 2 Davulzen ve 1 Zilzen olmak üzere 18 kişi iştirak etmektedir. Mehter takımının Lapseki’de gerçekleştirilecek etkinliğe 18 kişi ile katılması, bu etkinlikte bir kat sistemine haiz olmadığı göstermektedir. “Takımda bir aletten kaç tane varsa mehter o aletin sayısı kadar katlı olur” (Tezbaşar, 1975: 50) Dolayısıyla her çalgı arasında sayıca farklılıkların bulunması kat sistemine riayet edilmediğini gösterir. Bu durumun nedenini Türker (2020) “Malum olduğu üzere tüm dünya genelinde ve ülkemizde de bir pandemi³⁰ süreci var. Mehteran takımı üyelerimiz içerisinde yaşlı ilerlemiş kişiler olduğundan onlar bu süreçte mehteran takımında yer almak istemediler” şeklinde açıklar.

Nevbet performansının başlamasını bekleyen mehter takımında en önde Çorbacıbaşı yer alır. Çorbacıbaşından sonra, sırasıyla zırhlı muhafız (iki kişi), tuğ takımı (yeşil sancak, ak sancak ve al sancak olmak üzere 3 kişi), çevganiler (üç kişi), mehterbaşı, zurnazenler (bir serzurnazen ve bir zurnazen olmak 2 kişi), trompetzen (bir kişi), nakkarezen (bir kişi), zilzen (bir kişi), davulzenler (bir davulzenbaşı ve bir davulzen olmak üzere iki kişi), köşzen (bir kişi) gelir.

³⁰ Aralık 2019’da Çin’in Wuhan kentinde ortaya çıkan Covid-19 sebebiyle birçok ülke etkilenmiştir; Türkiye’de bu ülkeler arasında yer almaktadır. Dolayısıyla bu durum Çanakkale Mehteran Takımı’nı da etkinliklerde yer alacak müzisyen bulma kapsamında etkilemiştir. Bunun yanı sıra mehteran takımının bu etkinlikte maske takması da ilgi çekmektedir. Pandemi/salgın dolayısıyla mehteran üyeleri tedbir amaçlı maske kullanmışlardır.



Ek 11
Mehter Performans Düzeni

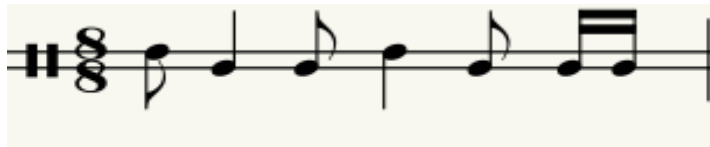
Sunucu “Şimdi sırada Çanakkale Mehteran Takımı’nın gösterisi var. Büyük bir coşkuyla Çanakkale Mehteran Takımı sizlerle, buyurun” anonsunu yapar ve performans başlar.

Çorbacıbaşı: “Çanakkale Mehteran Takımı has dur” der ve sağ elini kaldırır. Çorbacıbaşının Çanakkale Mehteran Takımı komutu ile mehteran takımı hazır ol konumuna geçer, Çorbacıbaşının sağ elini kaldırıp has dur demesiyle birlikte rahat pozisyonu alır. Çorbacıbaşı sağ elini bir kez sallayarak davulzene işaret verir ve bir davulzen davuluna tokmağa ile bir kez vurur. Davulzenin davula bir kez vurmasından sonra çorbacıbaşının önündeki al, ak, yeşil sancak ve tuğ ile çevgan performansçıları yerdeki bayrak, tuğ ve çevganları bel hizasına kaldırırlar. Çorbacıbaşının sağ elini ikince kez sallayışı ile davulzen davuluna tokmağı ile bir kez daha vurur. Al, ak, yeşil sancak, tuğ ve çevganiler bel hizasındaki bayrak, tuğ ve çevganları sağ öne doğru götürürler. Çorbacıbaşının sağ elini üçüncü kez sallayışı ile davulzen davuluna tokmağı ile bir kez daha vurur. Al, ak, yeşil sancak ve tuğ taşıyıcılar sağ öne doğru tuttuğu tuğ ve bayrakları sola doğru bellerine bağladıkları hamail bayrak askı kemerine doğru götürürlerken çevganiler de çevganlarını sola doğru götürür. Çorbacıbaşının sağ elini dördüncü kez sallayışı ile davulzen davuluna tokmağı ile son kez vurur. Al, ak, yeşil sancak ve tuğ taşıyıcılar tuğ ve bayraklarını hamail bayrak askı kemerine takarlarken çevganiler de çevganlarını sağ ellerinde tutarak sağ omuzuna dayarlar. Daha sonra Çorbacıbaşı “15

Temmuz anma etkinlikleri dolayısıyla nevbet töreni yapılacaktır Elçi Peşrevi (mi, 95bpm) ile haydi ya Allah” komutu ile performansı başlatır.

Görüleceği üzere, nevbet törenine “Elçi Peşrevi” ile başlanması birçok mehter takımında olduğu gibi Çanakkale Mehteran Takımı için de bir teamüldür ve bir ritüelistik özellik ihtiva etmektedir. Bu bağlamda mehteran takımının bu ritüelistik performans esnasındaki disiplinli davranışları da bu ritüelin emik açıdan ne kadar önemsendiğini gösterir. Etik bir yaklaşım ile bu ritüel hem işitsel hem de görsel bir şölen mahiyetindedir.

Çorbacıbaşının “ya Allah” komutu ile mehteran takımı, hem senkronik/eşzamanlı bir şekilde müzik edimini gerçekleştirir hem de bu müzik edimi ile eşzamanlı olarak sol ayakla yürüyüşe başlar. Sol tarafta bulunan zırlı muhafız, yeşil sancak yerinde sayarken tuğ takımlarının arkasında ortada bulunan mehterbaşı sol taraftaki zırlı muhafız ve yeşil sancağın arkasında yerini alır ve yerinde saymaya devam eder, sırasıyla sağ baştaki zırlı muhafız, al sancak, ak sancak, çevganiler, zurnazenler, trompetzen, nakkarezen, zilzen, davulzenler ve köszen çorbacıbaşını takip ederek nevbet performansının gerçekleşeceği platforma doğru normal yürüyüş düzeninde Elçi Peşrevi’ni performans ederek hareket ederler. Bu grubun arkasına yerinde sayan sol baştaki zırlı muhafız, yeşil sancak ve mehterbaşı da dahil olur. Elçi Peşrevi performans edilirken zurnazenler ve trompetin ana ezgiyi çaldığı, çevganilerin çevgenlerini sağ omuzlarına kaldırıp dayadığı ve sol ellerini salladığı, köszenin kös tokmaklarını sağ ve sol omuzuna dayadığı, davulzenlerin ve nakkarezenin aynı darpları vurarak müzik edimini gerçekleştirdiği görülür. Nakkarezen ve davulzenlerin Elçi Peşrevi’ni performans ederken darpları şu şekildedir:



Düm Teek Tek Düüm Tek Te Ke

Zilzen ise dik çalış pozisyonunda performansını gerçekleştirir; performans esnasındaki darpları şu şekildedir:



Düm

Düm-Tek

Mehteran takımı normal yürüyüş düzeninde başka bir deyişle yeniçeri sekmesi yürüyüş şekliyle Elçi Peşrevini çalarak protokolün sağından geçer ve sahnenin solundan sahneye giriş yapar. Mehteran takımı, sahnenin küçük olmasından dolayı diğer açık alan konserlerinde olduğu gibi tam daire yapmadan yarım daireyi tamamlayacak şekilde performansını gerçekleştirdikten sonra, sahnede daha önceden belirlenmiş olan yerlerini alırlar ve sola doğru dönerek yerinde saymaya devam ederler. Çorbacıbaşı, yaklaşık olarak 20-25 saniye yerinde sayarak Elçi Peşrevini çalan mehteran takımının sahnedeki yerini alıp almadığını kontrol eder; yerini almamış mehteran üyelerine sağ elini havaya kaldırarak yerlerini almalarını işaret eder. Tüm mehteran takımının yerini aldığından emin olan çorbacıbaşı, yukarıya kaldırmış olduğu sağ elini aşağıya indirir ve müzik edimi senkronik bir şekilde sona erer. Mehterin performansını sonlandırmasıyla birlikte davulzenbaşı mehteran üyelerinin sol ayaklarına denk gelecek şekilde davuluna şu darplar ile vurur:



Düm Tek Tek Düm Tek Tek Düm

Davulzen son 3/8'likte susarken, zilzen son 3/8'liğe bir darp gelecek şekilde vurur ve mehter takımı durur. Çorbacıbaşı: "mehteran takımı esas duruş" der ve mehteran takımı sahnede rahat pozisyonu alır. Mehteran takımının sahnedeki duruş şekli yarım ay şeklindedir; duruş sırası ise: sağ başta çevganiler ve sırasıyla, al sancak, zurnazenler, ak sancak, trompetzen, zilzen, nakkarezen, yeşil sancak, davulzenler, mehterbaşı, ortada köszen, köszenin sağında ve solunda zırlı muhafızlar ve onların önünde de çorbacıbaşı şeklindedir.

Protokolün tam karşısında konumlanan mehteran takımını protokolün oturarak dinlediği görülmektedir. Daha önceki etkinlikte protokoldeki devlet ricalinin mehteri ayakta dinlediği ve bunun Osmanlının kuruluşuna koşut bir uygulama olduğundan bahsetmiştik; fakat 15 Temmuz Demokrasi ve Milli Birlik günü dolayısıyla gerçekleştirilen bu etkinlikte devlet ricalinin oturarak mehteri dinlemesi ise bir nevi Fatih Sultan Mehmed'in döneminden kalan bir uygulamanın yansımasıdır.

sosyal bilimlerdeki izdüşümü ise “kültürel taşıma, aktarım” şeklindedir. Kültürel transplantasyon örneği olarak trompet bir Batı müziği çalgısı olarak Türk askeri müziği olarak adlandırılan mehter takımlarının içerisine aktarılmış/taşınmış bir çalgıdır.

Mehter takımı eş zamanlı olarak aranağmeyi çalar. Mehterbaşının elindeki majörü sağ eliyle havaya kaldırması sağa ve sola salladıktan sonra sol eline almasıyla tüm mehter sazları susar ve çevganiler: “rahim Allah, kerim Allah; rahim Allah, kerim Allah; rahim Allah, kerim Allah” bölümünü okur. Bu noktada şunu belirtmek yerinde olacaktır. Çevganiler bu konser boyunca “Hücum Marşı” ve “Eski Ordu Marşı” dışında kalan parçalarda herhangi bir şekilde çevgenlerini ritim aleti olarak kullanmamışlardır. Çevganibaşı Alırıza Aydın (2020) bu konuda “mehteran içerisinde Eski Ordu Marşı ve Hücum Marşı dışında biz çevganlarımızı kullanmayız. Bu bir gelenektir” der. Mehterbaşı Türker³¹ (2020) de “Eski Ordu Marşı ve Hücum Marşı dışında çevgenlerin kullanılmaması geçmişten süre gelen bir teamüldür. Biz bu şekilde gördük ve geleneği bozmamak adına bu şekilde performans gerçekleştiriyoruz” der. Ekrem Nuri Koçu’nun (1951: 1012) “Hassa mehterhaneye, Onsekizinci Asır sonlarında gene dokuz kişi olarak bir de çevkâniler ilave edildi; bunların elinde, üzerinde zincirler ve çingiraklarla donatılmış bastonun kısası birer çevkân bulunur, arada bu çevkânları iki tarafa sallıyarak bu zincir ve çingirakları seslendirirler ve hep bir ağızdan ‘ala ala hey’ diye bağırırlardı” şeklinde ifadesinden de anlaşılacağı üzere mehter takımındaki çevganların tüm parçalara eşlik etmediği ortadadır. Daha sonra mehterbaşı sağ eliyle davulzenbaşına işaret verir ve davulzenbaşı iki defa şu şekilde ritim vurur:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Daha sonra çevganiler: “ey şanlı ordu, ey şanlı asker, haydin Gazanfer umman-ı safter, bir elde kalkan bir elde hançer, serhadde doğru ey şanlı asker, deryada olsa her şey muzaffer, dillerde tekbir Allah-ü Ekber” kısmını tüm mehteran takımı eşliğinde okur.

³¹ Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımında mehterbaşı olarak Nihat Şenel görev yapmaktadır. Özel durumlarından dolayı bu etkinlikte yer alamayan Şenel’in yerine mehter takımının bu etkinlikteki mehterbaşı görevi, aynı zamanda mehter takımının çevganisi olan Edebiyat Öğretmeni Engin Türker tarafından ifa edilmiştir.

Daha sonra mehterbaşı sol eli ile tüm mehteran takımına işaret vererek çevganiler dışındaki mehteranları susturur ve sadece çevganiler: “Allah-ü Ekber, Allah-ü Ekber ordumuz olsun daim muzaffer, rahim Allah, kerim Allah; rahim Allah, kerim Allah; rahim Allah, kerim Allah” kısmını okur; mehterbaşı da elindeki majör ile çevganileri yönetir. Daha sonra mehterbaşı iki elini havaya kaldırıp indirerek komut verir ve tüm mehteran takımı aranağmeyi çalar. Mehterbaşının sağ elindeki majörü havaya kaldırıp indirip sol eline almasıyla parça sonlandırılır.

Diriliş Marşı

Mehterbaşı yeni çalınacak olan parçayı: “Diriliş Marşı, has dur” diyerek belirtir. Mehterbaşı “has dur” dedikten sonra iki elini havaya kaldırır; bu esnada tüm mehteran (zırlı muhafızların kılıçlarını kınından yarıya kadar çekmesi, köszenin tokmaklarını havaya kaldırması, zurnazen ve trompetzenin mikrofona çalgılarının yaklaştırması, davulzenlerin tokmaklarını sağa doğru açması gibi) yeni eser için çalar pozisyona geçer. Mehterbaşının: “haydi ya Allah” komutundan sonra “Diriliş Marşı” (mi, 106bpm) performansı tüm mehteran çalgılarıyla eşzamanlı olarak başlar. Davul ve nakkare “Diriliş Marşı” boyunca eş zamanlı bir darp edimi gerçekleştirmektedir. Bu darp edimi şu şekildedir:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Köszenin her dörtlük notaya bir güm gelecek şekilde vurduğu görülürken, zilzenin ise dik çalış pozisyonunda darp vuruşu şu şekildedir:



Düm Düm Tek Düm Düm Tek

Mehterbaşının “Diriliş Marşı” olarak taktim ettiği müzik, Alpay Göltekin tarafından bestelenen ve Türkiye Radyo Televizyonu’nda (TRT) yayınlanan “Diriliş Ertuğrul” filminin jenerik müziğidir. Dolayısıyla geleneksel mehter repertuarı içerisinde yer almayan mezkûr eserin Çanakkale Mehter Takımı repertuarının içerisinde yer alması

tarih bu ses o yankı, sen böyle yürürken tuğla sancakla, Türk'ün savaşları geliyor akla" bölümünü okur. Mehter aynı anda eşlik eder. Mehterbaşı iki elini havaya kaldırarak işaret verir ve mehter çalgıları aranağmeyi çalar. Mehterbaşının majörü havaya kaldırıp önce sağa doğru götürüp daha sonra sol elinde tutması ile performans sonra erer.

Çanakkale Türküsü

Mehterbaşı "Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı" der; yani yeni çalınacak eseri belirtir. Trompetzen parçaya bir açış yapar. O esnada zurnazenbaşı "Dur Yolcu" ve "Çanakkale Şehitlerine" adlı şiirleri seslendirir. Şiir esnasında trompetzen Çanakkale türküsünün melodisini fon müziği olarak çalar. Mehterbaşının iki elini havaya kaldırarak yukarı ve aşağı indirmesiyle tüm mehteran takımı eşzamanlı olarak "Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı" (re, 91bpm) parçasının aranağmesini çalmaya başlar. Bilindiği üzere Osmanlı döneminde mehter takımları ortak bir müzik kültürünün inşa edilmesinde önemli rol oynar; bunu yaparken performans ettiği repertuarı içerisinde türkülere de yer verir. Ayrıca Çanakkale Mehteran Takımı'nın 15 Temmuz gecesi ile ilgili bir programda bir Çanakkale Türküsü performans etmesi; seslendirmenin gerçekleştiği yer olması ile ilgili bir durumdur. Zilzen ve köszen parça boyunca eş zamanlı bir darp edimi gerçekleştirir ve darpları şu şekildedir:



Düm

Düm Tek

Davulzen ve nakkarezen de eş zamanlı bir darp edimi gerçekleştirir ve darpları şu şekildedir:



Düm Te Ke

Tek DümDüm Tek Te Ke

Mehteran takımı aranağmeyi çaldıktan sonra mehterbaşı sol eli ile çevganilere işaret verir; çevganiler "Çanakkale içinde aynalı çarşı, ana ben gidiyom düşmana karşı of gençliğim eyvah" kısmını okur. Daha sonra mehteran takımı aranağmeyi çalar.

Mehterbaşı sol eli ile çevganilere tekrar işaret verir; çevganiler “Çanakkale içinde vurdular beni, ölmeden mezara koydular beni” kısmını okur ve mehterbaşı sol eli ile tüm mehteranı susturur. Daha sonra çevganiler “of gençliğim eyvah” kısmını daha serbest bir biçimde seslendirir. Mehterbaşının sağ elindeki majör el eline alması ile performansı sonlandırır. İzleyenler tarafından alkışlanan performansı, mehterbaşı sağ tarafından dönerek sağ elini sol göğsünün üzerinde tutarak ve başını hafif eğerek selamlar.

Bu Bayrak

Mehteran takımına doğru dönen mehterbaşı “Bu Bayrak” der; tüm mehteran takımı hazır konuma gelir. Mehterbaşının “has dur” deyip iki elini havaya kaldırması ve “haydi ya Allah” komutu ile tüm mehteran takımı “Bu Bayrak” (fa, 97bpm) isimli parçanın aranağmesini eş zamanlı olarak performans etmeye başlar. Görüleceği üzere her eser öncesinde belli bir ritüelistik uygulama vardır. Bu uygulamalar bize mehterin belli bir nizam ve kaide ölçütü içerisinde gerçekleştirildiğini gösterir. Köşen eser boyunca bir ölçü için her bir dörtlüğe bir darp gelecek şekilde ilk üç dörtlükte köşüne tokmağı ile vurur ve son dörtlükte susar. Zilzen de benzer şekilde her ilk üç dörtlükte zilini dikey pozisyonda çalarken son dörtlükte susar. Başka bir deyişle zilzen ve köşen arasında eş zamanlı bir darp edimi söz konusudur. Davulzenler ve nakkarezenler ise esere nim-sofyan usulünde ilk iki ölçü şu şekilde vurur.



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Takip eden iki ölçü ise şu şekilde vurur:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Te Ke Düm Tek

“Malazgirt’te Alparslan’ın dilinde” kısmını çevganiler okur o esnada üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Malazgirt’te Alparslan’ın dilinde” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. “Surlarda Ulubatlı’nın elinde” kısmında üfleme çalgılar susar. Üfleme çalgıların kimi yerlerde susması, ilgili vokal kesitin daha net duyulması ile ilgilidir. Dolayısıyla burada önemli olan bir vokal metindir. Çevganiler “Surlarda Ulubatlı’nın

elinde” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. “Çanakkale cihadının yılında” kısmında üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Çanakkale cihadının yılında” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler “Zemin kan kırmızı” der. Üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler “Ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” der. Aranağmeyi tüm mehteran çalgıları çalar. “Kafkaslarda bizi kaldırdı şaha” kısmını çevganiler okur o esnada üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Kafkaslarda bizi kaldırdı şaha” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler “Yemen çöllerinde sığınak vaha” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Yemen çöllerinde sığınak vaha” dedikten sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler “Gönderlerinden hiç inmedi daha;” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Gönderlerinden hiç inmedi daha;” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler “Zemin kan kırmızı” der. Üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler iki kez “Ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” der. Mehter takımı aranağmeyi çalar. Peygamber kabrinde sadık muhafız” kısmını çevganiler okur o esnada üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Peygamber kabrinde sadık muhafız” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler “Bayraktan alır mücahitler hız” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Bayraktan alır mücahitler hız” dedikten sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler “Unutana yine hatırlatırız;” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Unutana yine hatırlatırız;” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler “Zemin kan kırmızı” der. Üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler iki kez “Ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” der. Mehterbaşının elindeki majör ile işaret verdikten sonra tüm mehteran susar ve çevganiler “zemin kan kırmızı, ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” kısmını seslendirir. Mehterbaşının komutu ile tüm mehteran takımı hızlanarak iki kez zemin kan kırmızı, ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” performans ederek eseri sonlandırır. Eser biter bitmez zırhlı muhafızlar kılıçlarını kınlarına sokarlar. Performans izleyenler tarafından alkışlanır; mehterbaşı sağ tarafından dönerek sağ elini sol göğsünün üzerinde tutarak ve başını hafif eğerek izleyicileri selamlar.

Fetih Marşı

Mehter takımı yeni bir parça performans etmeden önce mehterbaşı ile sahneye giren sunucu arasında bir diyalog geçer; kısa süreli bir beklemeden sonra mehterbaşı “Yelkenler Biçilecek, has dur” der. Tüm mehteran takımı hazır konuma geçer, mehterbaşı

iki eli havada “haydi, ya Allah” komutu ile performansı başlatır. Tüm mehteran takımı “Yelkenler Biçilecek³²” (do, 106bpm) adlı eserin aranağmesini eş zamanlı olarak performans eder. Zilzen ve köszenin parça boyunca eş zamanlı bir darp edimi gerçekleştirdiği, her ilk üç dörtlükte çalarken son dörtlükte sustuğu görülmektedir. Davulzenler ve nakkarezen de parça boyunca eş zamanlı bir darp edimi gerçekleştirirler. Davulzenler ve nakkarezenin darp edimleri şu şekildedir:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Mehteran takımı eş zamanlı olarak aranağmeyi çaldıktan sonra mehterbaşının işaretiyle çevganiler “Yelkenler dikilecek, yelkenler biçilecek, dağlardan çektirilen kalyonlar çekilecek, elde sensin dilde sen gönüldesin baştasın, Fatih’in İstanbul’u fethettiği yaştasın” kısmını okur; bu esnada zurnazen ve trompetler çalmazlar. Daha sonra mehteran takımı eş zamanlı olarak aranağmeyi çalar. Çevganiler “Delikanlık işaret aldığın gün atandan, yürüyeceksin millet yürüyecek arkandan, sana selam getirdim Ulubatlı Hasan’dan, elde sensin dilde sen gönüldesin baştasın, Fatih’in İstanbul’u fethettiği yaştasın” kısmını okurlar ve eşlik eden davul, nakkare ve köszen de mehterbaşının işareti ile susar. Çevganiler bir kez daha “Fatih’in İstanbul’u fethettiği yaştasın” kısmını tek olarak okurlar. Daha sonra mehterbaşının iki elini havaya kaldırarak işaret vermesiyle tüm mehteran aranağmeyi çalmaya başlar. Tam bu esnada camiden ezan sesi duyulur ve mehteran takımı ezana hürmet babında performansı yarıda keser. Bu esnada sunucu sahneye girer ve mehterbaşı ile aralarında diyalog geçer. Normalde görülmemiş bir durum olarak mehteran takımı müzik edimine ara verir; programa şiir ve Belediye Başkanı Eyüp Yılmaz’ın konuşmaları ile devam edilir. Mehterbaşı Türker (2020) bu durumu “bizim için muttat bir durum değil. Normalde biz tek seferde bütün eserleri seslendirir ve sahneden ayrılırız. Ama bu şekilde uygun görüldü, bize de riayet

³² Mehterbaşının “Yelkenler Biçilecek” olarak taktim ettiği parça “Fetih Marşı” olarak repertuvarda yer almaktadır.

Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Zilzen de ilk $\frac{3}{4}$ lük bölümlerde zilleri dik pozisyonda birbirine vururken son $\frac{1}{4}$ lük kısımda ise susar. Mehteran takımı aranağmeyi çaldıktan sonra çevganiler mehter çalgıları ile marşın giriş kısmı olan “Ordumuz etti yemin, titredi haküzemin. Milleti etti yemin, açıldı rah-i nevin kısmını okumaya başlar; tüm mehteran takımı bu esnada sahnedeki yerini almak üzeredir. Çevganiler “Sancağımız şanımız, şanlı Türk ünvanımız. Vatan bizim canımız, feda olsun kanımız” kısmını okurken üfleme sazlar çalmayı bırakır. Çorbacıbaşı tüm mehteran takımının sahnedeki yerini alıp almadığını kontrol eder. Sahnede yerine alan mehteran takımı 10-15 saniye yerinde sayar. Çorbacıbaşı sağ elini havaya kaldırır, marşı okumaya devam eden çevganiler mehterbaşının elini aşağı indirmesi ile performansı sonlandırır. Davulzenbaşı mehteran üyelerinin sol ayaklarına denk gelecek şekilde davuluna şu darplar ile vurur:



Düm Tek Düm Tek Düm Tek

Çorbacıbaşının “mehteran takımı esas duruş” demesiyle mehteran takımı sahnede rahat pozisyonu alır. Mehteran takımının sahnedeki duruş şekli yarım ay şeklindedir; duruş sırası ise: sağ başta çevganiler ve sırasıyla, al sancak, zurnazenler, ak sancak, trompetzen, zilzen, nakkarezen, yeşil sancak, davulzenler, mehterbaşı, ortada köszen, köszenin sağında ve solunda zırhlı muhafızlar ve onların önünde de çorbacıbaşı şeklindedir.

Çanakkale Bugün Toz ile Duman

Çorbacıbaşı “Çanakkale Mehteran Takımı nevbet icrası için has dur” der. Çorbacıbaşı Çanakkale Mehteran Takımı dediğinde mehteran takımı ve tuğ takımında yer alanlar hazır ola geçer, “Has dur” dediğinde ise rahat pozisyonunu alırlar. Çorbacıbaşı sahnenin solunda bulunan mehterbaşına bakar ve sağ eliyle işaret verir. Çorbacıbaşı sağ baştaki yerini alırken, onun yerine mehteran takımını yönetmek için mehterbaşı gelir. Bu durum mehter performansı için alışlagelmiş bir olay değildir. Çünkü normalde çorbacıbaşının çevganbaşına işaret verip, mehterbaşını çevganbaşının davet etmesi

teamüldür. Fakat bu etkinlik kapsamında çevganibaşının mehterbaşını davet etmediği bu sahne geleneğin dışına çıkıldığını göstermektedir. Mehterbaşı “Çanakkale Bugün Toz ile Duman, has dur” der. Trompetzen parçaya açış yapar. Mehterbaşı sol eli ile çevganilere işaret verir. “Çanakkale Toz İle Duman (re)” şarkısının (83bpm) “Çanakkale bugün toz ile duman, düşmanda imkan var, Mehmet’te iman” kısmını seslendirir. “Alem görsün el mi bey midir yaman” kısmını mehteran takımı hep birlikte vokal ve çalgısal olarak performans eder. Köşzen sofyan usulündeki eser için her dörtlük notaya bir darp gelecek şekilde köşüne tokmağı ile vurur. Zilzen de benzer şekilde her dörtlükte bir kez zilini dik pozisyonda çalar. Davulzenler ve nakkarezenler esere şu şekilde darp vurarak eşlik eder.



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

“Burada son söz Türk’ün sözü olacak. Nefer şehit ordu gazi olacak” kısmını çevganiler seslendirir; o esnada zurnazenler ve trompetzen çalmazlar. Mehterbaşının işaretiyle mehteran takımı aranağmeyi çalar. Çevganiler “Boğaz’da cihana karşı durmuştu, etten ve kemikten kilit vurmüştu, zabiti, neferi, karar vermişdik. Vatan bugün bizden razı olacak, nefer şehit, ordu gazi olacak!” kısmını okur; o esnada zilzen, davulzenler, nakkarezenler performans eşlik eder. Mehterbaşının komutu ile “Allah bugün bizden razı olacak, nefer şehit, ordu gazi olacak!” kısmını sadece çevganiler seslendirmeye devam eder. Mehterbaşı elindeki majör ile mehteran takımını yönlendirir ve tempoyu gittikçe yavaşlatarak sağ elinde tuttuğu majörü sağdan sola doğru yarım daire yaparak sol eline aldığı anda eser sonlandırılır. Zırhlı muhafızlar kınlarından yarım çekili pozisyondaki kılıçlarını kınlarına sokarlar, diğer mehteran üyeleri de rahat pozisyonundan hazır ol pozisyonuna geçerler.

Şehzade Sultan Süleyman Marşı

Mehterbaşı “Düştü Vaktaki³⁴” (mi, 102bpm) der, daha sonra “has dur” komutu ile tüm mehteran çalma pozisyonu (zurnazenler ve trompetzen çalgılarını mikrofona yaklaştırır, köşzen elinde bulunan iki tokmağı havaya kaldırır, zırhlı muhafızlar kılıçlarını

³⁴ Mehterbaşının “Düştü Vaktaki” diye taktim ettiği eser, “Şehzade Sultan Süleyman” olarak repertuvarda yer almaktadır.

kınlarından yarıya kadar çeker, zilzen zillerini davulzenler tokmaklarını yana doğru açar vb.) alır. Mehterbaşının “haydi ya Allah” komutu ile performans başlar. Tüm mehteran takımı aranağmeyi çalarken, davulzenler ve nakkarezen eş zamanlı olarak aynı darp edimini gerçekleştirirler. Davulzenler ve nakkarezenin darp edimleri şu şekildedir:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Köszen ve zilzen de eş zamanlı olarak aynı darp edimini gerçekleştirirler. Köszen ve zilzen bir ölçü sofyan usulü için her bir dörtlüğe bir darp gelecek şekilde ilk üç dörtlükte çalarken son dörtlükte susarlar. Çevganiler “Düştü vakta ki rahm-ı maderden Osman âşikâr, saçtı rahmet millet-i Osmaniyâne Girdigâr” kısmını okurlar ve tüm mehteran eşlik eder. Çevganiler “ileri, ileri haydi ileri, alalım düşmandan eski yerleri” kısmını okurken üfleme çalgılar çalmazlar. Mehterbaşının işaret vermesiyle tüm mehteran aranağmeyi çalar. Çevganiler “Şehzade Sultan Süleyman hem vezir, hem şahımız, geçtiler Rumeli’ye sal ile, arttı şanımız” okurken tüm mehteran takımı eşlik eder. Çevganiler ilk “ileri, ileri haydi ileri, alalım düşmandan eski yerleri” kısmını okurken üfleme çalgılar çalmazlar. Çevganiler ikinci “ileri, ileri haydi ileri, alalım düşmandan eski yerleri” kısmını okurken tüm mehteran susar. Mehterbaşı elindeki majör ile mehteran takımını yönlendirir ve tempoyu gittikçe yavaşlatarak sağ elinde tuttuğu majörü sağdan sola doğru yarım daire yaparak sol eline aldığı anda eser sonlandırılır. Meydanda izleyen kişiler alkışlaması üzerine mehterbaşı sağ tarafından geriye dönerek sağ elini göğsüne götürür, başını hafif eğer ve herkesi selamlar. Bu noktada şunu belirtmek yerinde olacaktır. “15 Temmuz Demokrasi ve Milli Birlik Günü” etkinliklerini izlemeye gelen halkın mehteran takımının performans ettiği parçalara eşlik ettiği, zaman zaman mehteran takımının performansları esnasında ve sonrasında Kaymakamlık tarafından dağıtılan bayrakları salladıkları görülmektedir.

Genç Osman Marşı

Mehterbaşı “Genç Osman Marşı” der; mehterbaşının “has dur” komutu ile tüm mehteran çalma pozisyonu (zurnazenler ve trompetzen çalgılarını mikrofona yaklaştırır,

Türkler Geliyor Marşı

Mehterbaşı “Türkler Geliyor Marşı” (re, 104bpm) der, mehterbaşının “has dur” komutu ile tüm mehteran çalma pozisyonu (zurnazenler ve trompetzen çalgılarını mikrofona yaklaştırır, köszen elinde bulunan iki tokmağı havaya kaldırır, zırlı muhafızlar kılıçlarını kınlarından yarıya kadar çeker, zilzen zillerini yana doğru açar vb.) alır. Mehterbaşının “haydi ya Allah” komutu ile eş zamanlı olarak performans başlar. Zilzen ve köszenin 2/4’lük nim sofyan usulündeki esere her bir dörtlükte bir kez vurarak aynı edimi gerçekleştirir. Davulzenler ve nakkarezen de eş zamanlı olarak aynı darp edimini gerçekleştirirler ve bu darp edimi şu şekildedir:



Düm Te Ke Düm Te Ke

Mehterbaşının el işareti ile çevganiler “Fatih’in, Yavuz’un asil kanından yurdunu çok sever kendi canından, kaçıtır düşmanı er meydanından, kaçıtır düşmanı er meydanından, yollara çıkılsın bayrakla tuğla, kalbimiz çarpıyor vatan aşkıyla” kısmını okurken üfleme çalgılar susar; ritim sazlar da aranağmedeki darp edimlerini değiştirirler. Ritim sazlar sofyan usulündeki darp edimini vurmaya başlarlar. Köszen ve zilzen ilk üç dörtlüğe bir vuruş gelecek şekilde performansını gerçekleştirir. Davulzenler ve nakkarezenin de performansı şu şekildedir:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Mehterbaşının davulzene işaretiyle çevganiler “Allah-ü Ekber” kısmını okurken tüm mehteran susar. Çevganiler birinci “Allah-ü Ekber” kısmını okuduktan sonra davulzenler, köszen, nakkarezen, ve zilzen eş zamanlı olarak üç defa “güm güm güm” şeklinde sazlarıyla darp edimi gerçekleştirirler. Çevganiler ikinci “Allah-ü Ekber” kısmını okuduktan sonra yine davulzenler, köszen, nakkarezen, ve zilzen eş zamanlı olarak üç defa “güm güm güm” şeklinde sazlarıyla darp edimi gerçekleştirirler. Daha sonra çevganiler “Allah-ü Ekber Türkler geliyor” kısmını okuduktan sonra köszen bir kez

kösüne vurur, ardından davulzenler, nakkarezen ve zilzen eş zamanlı olarak çalgılarına vururlar. Daha sonra tekrar çevganiler birinci “Allah-ü Ekber” kısmını okurlar akabinde davulzenler, köszen, nakkarezen, ve zilzen eş zamanlı olarak üç defa “güm güm güm” şeklinde sazlarıyla darp edimi gerçekleştirirler. Çevganiler ikinci “Allah-ü Ekber” kısmını okurlar sonra yine davulzenler, köszen, nakkarezen, ve zilzen eş zamanlı olarak üç defa “güm güm güm” şeklinde sazlarıyla darp edimi gerçekleştirirler. Daha sonra çevganiler “Allah-ü Ekber Türkler geliyor” kısmını okur ve tüm mehteran aranağmeyi çalmaya başlar. Mehterbaşının sol el işaretiyle çevganiler “Bayrağım inmesin, susmasın ezan, yurduma şiiirler yazsın her ozan. Tarihler boyunca destanlar yazan, tarihler boyunca zaferler yazan, yollara çıkılsın bayrakla tuğla, kalbimiz çarpıyor vatan aşkıyla” kısmını okurlar. Mehterbaşı davulzene sol eliyle işaret verir ve çevganiler birinci “Allah-ü Ekber” kısmını okuduktan sonra davulzenler, köszen, nakkarezen, ve zilzen eş zamanlı olarak üç defa “güm güm güm” şeklinde sazlarıyla darp edimi gerçekleştirirler. Çevganiler ikinci “Allah-ü Ekber” kısmını okuduktan sonra yine davulzenler, köszen, nakkarezen, ve zilzen eş zamanlı olarak üç defa “güm güm güm” şeklinde sazlarıyla darp edimi gerçekleştirirler. Daha sonra çevganiler “Allah-ü Ekber Türkler geliyor” kısmını okuduktan sonra tüm ritim çalgıları eş zamanlı olarak bir kez çalgılarına vururlar. Dana sonra mehterbaşının tüm mehterana işaretiyle eş zamanlı olarak aranağme çalınır. Mehterbaşının sağ elinde tuttuğu majörü sağdan sola doğru yarım daire yaparak sol eline aldığı anda eser sonlandırılır. Meydandaki izleyiciler mehteran takımını alkışlar.

Türkiye’ m

Mehterbaşı “Türkiye’ m, has dur” der ve tüm mehteran takımı hazır konuma geçer. Mehterbaşının “haydi ya Allah” komutu ile “Türkiyem” (re, 125bpm) adlı eserin performansı eş zamanlı olarak başlar. Köszen ve zilzen aynı darp edimini gerçekleştirir ve 5/8’ lik Türk Aksağı usulündeki eserdeki darp vuruşları şu şekildedir:



Düm Tek Tek

Davulzenler ve nakkarezen de aynı darp edimini eş zamanlı olarak performans etmektedirler. Davuzenler ve nakkarezenin darp edimleri şu şekildedir:



Düm Te Ke Düm Tek Te Ke

Mehteran takımı aranağmeyi çaldıktan sonra mehterbaşı çevganilere dönerek işaret verir; çevganiler “Baş koymuşum Türkiye’min yoluna” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Baş koymuşum Türkiye’min yoluna” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler “Düzlüğüne yokuşuna ölürüm” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Düzlüğüne yokuşuna ölürüm” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler “Asırlardır kır atımı sularım” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Asırlardır kır atımı sularım” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler “İrmağının akışına ölürüm Türkiye’ m, ölürüm Türkiye’ m, ölürüm Türkiye’ m, hey hey hey hey” kısmını okurken tüm mehteran takımı eşlik eder. Daha sonra mehterbaşının işaretiyle tüm mehteran aranağmeyi çalar. Mehteran takımı aranağmeyi çaldıktan sonra mehterbaşı çevganilere dönerek işaret verir; çevganiler “Sevdalıyım yangın yeri bu Sinem” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Sevdalıyım yangın yeri bu Sinem” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler “Doksan yıldır çile çekmiş hep ninem” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Doksan yıldır çile çekmiş hep ninem” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler “Pınarlardan su doldurur eminem” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Pınarlardan su doldurur eminem” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler “Mavi boncuk takışına ölürüm Türkiye’ m, ölürüm Türkiye’ m, ölürüm Türkiye’ m, hey hey hey hey” kısmını okurken tüm mehteran takımı eşlik eder. Mehterbaşının iki elini havaya kaldırarak komut vermesiyle performans eş zamanlı olarak sona erer. İzleyicilerin alkışlaması üzerine, mehterbaşı sağ tarafından geriye dönerek sağ elini göğsüne götürür, başını hafif eğer ve herkesi selamlar.

Görüleceği üzere geleneksel mehter repertuarı içerisinde yer almayan “Ölürüm Türkiye’ m” gibi parçalar birçok mehteran takımında olduğu gibi Çanakkale Mehteran Takımı tarafından da seslendirilir. Mezkûr parçanın seslendirilmesi milliyetçilik anlatısının bir ifadesi olarak mehter takımlarına eklenmesinin bir göstergesidir.



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Hücum marşı 4/4'lük sofyan usulünde olmasına karşın davulzen girişte 6/4'lük bir serbest ölçü ile esere giriş vermiştir.

Çevganilerin de iştirak ettiği “Hücum Marşı” (mi, 104bpm) aranağmesini tüm mehteran eş zamanlı olarak çalmaya başlar. Çevganiler, köszen ve zilzen her bir dörtlüğe bir darp gelecek şekilde “Hücum Marşı’na” eşlik eder. Davuzenler ve nakkarezen de eş zamanlı olarak aynı darpları vurur ve darpları şu şekildedir:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Mehterbaşının elindeki majörü sağ eliyle havaya kaldırması sağa ve sola salladıktan sonra sol eline almasıyla tüm mehter sazları susar. Mehterbaşı sağ eliyle davuzelzen işaret verir. Davulzen tempoyu 132 bpm’e çıkarıp şu darpları vurur:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Daha sonra mehteran takımı hep birlikte “Hücum Marşı’nı” çalmaya başlar. Giderek hızlanarak eser performans edilir ve mehterbaşının elindeki majörü sağ eliyle havaya kaldırması sağa ve sola salladıktan sonra sol eline almasıyla performans sonra erer ve akabinde izleyiciler alkışlar.

Mehterbaşı “Fahr-ı âlemi hoşnud ettin. Hak gaza-yı ekberin etsün mübarek ve saîd” der. Daha sonra çevganbaşı “Nasrün minallahi ve fethün karîb ve beşşir’il - müminin” ayetini okur. Mehterbaşı sağ elindeki majörü havaya kaldırır ve işaret verir tüm mehteran takımı hep bir ağızdan “Ya Muhammed” der ve akabinde “Allah Allah, Allah-u Ekber” nidaları ile adeta bir savaşı canlandırıyormuşçasına bir edayla tuğ

takımındakiler bayraklarını sallamaya, çevganiler çevgenlerini aşağı yukarı indirmeye, davulzen, köszen, nakkarezen, zilzen de çalgılarına rastgele vurmaya başlar. Mehterbaşı majörü havaya kaldırıp sol eline aldığı anda mehteran takımı hep bir ağızdan “Birdir Allah birdir Allah birdir Allah” der, mehterbaşı da “İllallah” diye karşılık verir ve “Hücum Marşı” sonunda seslendirilen dua sona erer. Çanakkale Mehteran takımının “Hücum Marşı” sonunda seslendirdiği dua, Cenk Gülbank duasından bir kesittir.

Fatih Marşı

Performansın sona ermesiyle birlikte mehterbaşı sağa dönerek mehter takımının sol başındaki yerini alır. Mehterbaşının boşalttığı yere sağ başta bulunan çorbacıbaşı gelir. Çorbacıbaşı, mehter performansını oturarak dinleyen protokolün önüne gelip kılıcını kınından çıkarır; sağ elinde tuttuğu kılıcını ucu yere bakacak konuma getirdikten sonra protokolü başı ile selamlar. Sol tarafından mehteran takımına doğru dönen çorbacıbaşı “Çanakkale Mehteran Takımı, has dur” der. Mehteran takımı hazır pozisyona geçer. Çorbacıbaşı “Sağa dön” der. Mehteran takımı sağa döner. Çorbacıbaşı “Fatih Marşıyla haydi ya Allah” (mib, 107bpm) diye komut verir. Mehteran takımını eş zamanlı olarak performansa başlar ve vakur adımlarla sahneden ayrılır. Mehteran takımı sahneden ayrıldığı esnada sunucu “Fatiha ile geldiler, fatiha ile gittiler. Allah yolunuzu açık etsin, teşekkür ediyoruz” şeklinde anons yapar. Mehteran takımı sahneden ayrılırken yürüyüş halindeki sırası: Çorbacıbaşı, sancaklar, tuğ, mehterbaşı, çevganiler, zurnazenler, trompetzenler, zilzen, nakkarezenler, ve davulzenler şeklindedir. Köş yürüyüş esnasında çalmamaktadır. Yürüyüş yeniçeri sekmesi şeklinde gerçekleşmektedir. Davulzenler ve nakkarezen sofyan usulünü şu şekilde vurur:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Zilzen de her ilk üç dörtlükte zilini dikey pozisyonda çalarken son dörtlükte susar. Fatih Marşı'nı yaklaşık bir dakika çalan mehteran takımı sahnenin yan tarafında bir alanda toplanır mehterbaşının majörü sol eline alması ve işaret vermesiyle performans sonra erer.



Ek 12
Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Sahne Performansı
Lapseki: 15/07/2020



Ek 13
Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Sahne Performansı
Lapseki: 15/07/2020



Ek 14
Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Sahne Performansı
Lapseki: 15/07/2020



Ek 15
Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Etkinlik Sonrası
Lapseki: 15/07/2020

25.07.2020 Tarihindeki Sünnet Düğünü Etkinlik Betimlemesi

Sünnet düğünü performansı, Çanakkale Merkez Barbaros Mahallesi, Hacı Mustafa Bey Caddesi, *Belediye Çalışanları Eğitim ve Sosyal Tesis Alanı* bahçesinde gerçekleşmiştir. Gerçekleştirilen sünnet düğünü, Şener Karadoğan ve Seda Karadoğan'ın oğlu; Ahmet Uygur Karadoğan'a aittir. Sünnet düğününe iştirak edenler hem Şener Karadoğan'ın hem de Seda Karadoğan'ın eş, dost ve akrabalarıdır.



Ek 16

25/07/2020 Tarihinde Çanakkale Mehteran Takımının Performansının Gerçekleştiği Sosyal Tesis Alanı

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı üyeleri 25/07/2020 tarihinde saat 16.00'da Çanakkale Mehteran Derneği'nde bir araya gelip gerekli hazırlıkları yaptıktan sonra sünnet düğününün yapılacağı Belediye Çalışanları Eğitim ve Sosyal Tesis Alanı'na Çanakkale Mehteran Derneği'nden yola çıkarak hareket etmiştir. Mehteran takımı, sosyal tesis alanına program başlamadan yaklaşık yarım saat önce intikal etmiştir. Çanakkale Mehteran Takımı performansının gerçekleştirileceği yere geldikten sonra, performans başlamadan önce kendileri için ayrılan alanda ses düzenini kurup, önce tek tek çalgılarla daha sonra tüm çalgılar bir arada ses kontrolü (soundcheck) yapmıştır. Daha sonra performans alanının yaklaşık 40-50 metre ilerisinde bir yerde (Trompet, zurna gibi üfleme çalgıların ısındırılması, kös ve davul çalgılarının gerdilmesi gibi) enstrümanları çalmaya hazır konuma getiren mehteran takımı, sünnet düğününün başlamasını beklemiştir.



Ek 17
Çanakkale Mehteran Takımı Ses Sistemini Kurarken



Ek 18
Çanakkale Mehteran Takımı Ses Sistemini Kurarken



Ek 19
Çanakkale Mehteran Takımı Ses Kontrol (Soundcheck) Alırken

Performansın olay ve örgüsü şu şekildedir:

Mehteran takımı performansına başlamadan düğüne katılan davetlilerden 20-30 metre uzakta bir alanda mehter yürüyüş düzenini almış vaziyette beklemektedir. Sünnet düğünü etkinliğine Çanakkale Mehteran Takımı; 1 Çorbacıbaşı, 1 Mehterbaşı, 1 Kösen, 3 Sancak, 1 Zırhlı Muhafız, 2 Zurnazen, 2 Çevgani, 2 Trompetzen, 2 Davulzen ve 1 Zilzen olmak üzere 16 kişi iştirak etmektedir. Görüleceği üzere Çanakkale Mehteran Takımı sünnet merasimine iki katlı bir performans heyeti oluşturacak şekilde katılmaya çalışmıştır; fakat bu etkinlikte nakkarezenlerin yer almadığı görülmektedir. Çevganilerin de kat sayısının 2 katı olması gerektiği dikkate alındığında, 2 katlı bir mehteran takımı tertibinin bu etkinlik kapsamında oluşmadığı anlaşılmaktadır. Nakkarezenbaşı olan Rahmi Sarıbaş, bu etkinlikte davul çalmaktadır. Çalgılar arasındaki bu geçişkenlik mehteran takımı içerisinde bazı etkinliklerde olabilmektedir. Örneğin, çevgani Engin Türker'in bazı törenlerde mehterbaşı ve davulzenbaşı olduğu gibi. Dolayısıyla mehteran takımının çalgı hiyerarşisi arasında bir geçişkenliğin olduğu anlaşılmaktadır. Başka bir deyişle bir çalgıyı çalan bir mehteran üyesinin başka bir etkinlikte birçok saikten ötürü farklı bir çalgıyı çalması mümkündür. Elbette bu durumun gerçekleşmesi belirli durumlarda söz konusudur. Mehterbaşı Nihat Şenel bu geçişkenliği şu şekilde açıklar: "Etkinliğe katılmayan mehteran üyeleri olursa bu açığı kendi içimizden gideriyoruz."

Ancak farklı bir enstrümanı çalma durumu mehteranın performans edeceği enstrümana hakimiyeti ile mümkün olabilir”.

Nevbet performansının başlamasını bekleyen mehter takımında en önde Çorbacıbaşı yer alır. Çorbacıbaşından sonra, sırasıyla zırhlı muhafız (bir kişi), tuğ takımı (yeşil sancak, ak sancak ve al sancak olmak üzere üç kişi), çevganiler (iki kişi), mehterbaşı, zurnazenler (bir zurnazenbaşı ve bir zurnazen olmak iki kişi), trompetzenler (bir trompetzenbaşı ve bir trompetzen olmak üzere iki kişi), zilzen (bir kişi), davulzenler (bir davulzenbaşı ve bir davulzen olmak üzere iki kişi), köszen (bir kişi) gelir. Çorbacıbaşı; kırmızı renkte çuha, başında üsküf, ayağında sarı yemeni, mehterbaşı; kırmızı çuha, zurnazenbaşı, trompetbaşı, zilzen ve davulzenbaşı; başka bir deyişle her çalgı başı kırmızı renkte çuha, çalgı başlarının dışındaki mehteranlar ise mavi renkte çuha giyerler. Her mehteran üyesinin yüzünde, dünya genelindeki pandemiden/salgından ötürü maske vardır. Gerçekleştirilen sünnet düğünü merasimi dolayısıyla mehteran takımının önünde ve arkasında düğün sahipleri yer almaktadır. Düğün sahipleri ellerindeki Türk bayraklarını sallayarak mehteran takımı ile birlikte saflar halinde performansın başlamasını beklerler.



Ek 20
Çanakkale Mehteran Takımı ve Düğün Sahiplerinin Saflar Halindeki Yürüyüşü



Ek 21

Çanakkale Mehteran Takımı ve Düğün Sahiplerinin Saflar Halindeki Yürüyüşü

Çorbacıbaşı: “Çanakkale Mehteran Takımı has dur” der ve sağ elini kaldırır. Çorbacıbaşının “Çanakkale Mehteran Takımı” komutu ile mehteran takımı hazır ol konumuna geçer; Çorbacıbaşının sağ elini kaldırıp “has dur” demesiyle birlikte rahat pozisyonu alır. Çorbacıbaşı sağ elini bir kez sallayarak davulzene işaret verir ve bir davulzen davuluna tokmağa ile bir kez vurur. Davulzenin davula bir kez vurmasından sonra çorbacıbaşının önündeki al, ak, yeşil sancak ve tuğ ile çevgan performansçıları yerdeki bayrak, tuğ ve çevganları bel hizasına kaldırırlar. Çorbacıbaşının sağ elini ikince kez sallayışı ile davulzen davuluna tokmağı ile bir kez daha vurur. Al, ak, yeşil sancak, tuğ ve çevganiler bel hizasındaki bayrak, tuğ ve çevganları sağ öne doğru götürürler. Çorbacıbaşının sağ elini üçüncü kez sallayışı ile davulzen davuluna tokmağı ile bir kez daha vurur. Al, ak, yeşil sancak ve tuğ taşıyıcılar sağ öne doğru tuttuğu tuğ ve bayrakları sola doğru bellerine bağladıkları hamail bayrak askı kemerine doğru götürürlerken çevganiler de çevganlarını sola doğru götürür. Çorbacıbaşının sağ elini dördüncü kez sallayışı ile davulzen davuluna tokmağı ile son kez vurur. Al, ak, yeşil sancak ve tuğ taşıyıcılar tuğ ve bayraklarını hamail bayrak askı kemerine takarlar, çevganiler de çevganlarını sağ ellerinde tutarak sağ omuzuna dayarlar. Daha sonra Çorbacıbaşı:

“Sünnet cemiyeti dolayısıyla nevbet töreni yapılacaktır. ‘Ceddin Deden, Ceddin baban³⁶ haydi ya Allah” der; mehteran takımı senkronik bir şekilde performansa başlar.

Eski Ordu Marşı

Mehteran takımı ile birlikte düğün sahipleri ellerindeki Türk bayraklarını sallayarak saflar halinde düğünün gerçekleşeceği alana doğru yürür. Başka bir ifadeyle mehteran takımı ve düğün sahipleri bir kortej şeklinde düğün alanına doğru hareket eder. Mehteran takımı ve düğün sahipleri bu yürüyüşü gerçekleştirirken normal yürüyüş (yeniçeri sekmesi) düzeninde düğün alanına ilerlerler.



Ek 22

Çanakkale Mehteran Takımı ve Düğün Sahiplerinin Saflar Halindeki Yürüyüşü

Mehteran takımı “Eski Ordu Marşı” adlı eseri çalarken davulzenlerin darp edimleri şu şekildedir:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Yürüyüş esnasında köszen, iki tokmağı sağ ve sol omuzuna dayayarak yürüyüşü gerçekleştirir; zilzen ise her bir dörtlükte zilleri birbirine vurarak performansını yerine getirir. Zurnazenler ve trompetzenler aranağmeyi çaldıktan sonra söz bölümünü de

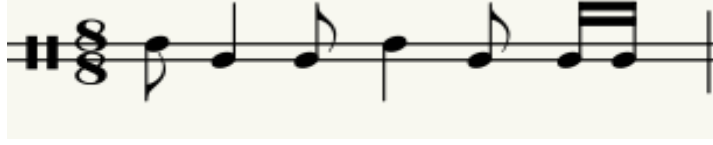
³⁶ Çorbacıbaşının “Ceddin Deden” olarak taktim ettiği parça repertuvarda “Eski Ordu Marşı” olarak yer almaktadır.

çalarlar. Hem çalgısal hem de sözel bir eser olmasına rağmen *Eski Ordu Marşı* sadece çalgısal olarak performans edilir. Bu noktada şunu belirtmek yerinde olacaktır. Birçok törende etkinliğe *Elçi Peşrevi* ile başlamak bir teamül iken bu sünnet merasiminde bu teamülün dışında *Eski Ordu Marşı* ile performansa başlanmaktadır. “Eski Ordu Marşı” ile gerçekleştirilen yürüyüşün ana etkinlik programından bağımsız olduğunu söylenebiliriz. Dolayısıyla müzik ediminin etkinlik programının öncesi ve bazen de sonrasına taşıdığı anlaşılmaktadır. Yaklaşık olarak 40-45 saniyelik bir performans sonunda çorbacıbaşı mehteran takımına dönerek sağ elini kaldırır ve işaretiyle performansı sonlandırır. Sünnet merasimine katılanlar mehteran takımını alkışlar. Mehteran takımı yürüyüşüne eşlik eden düğün sahipleri düğün alanındaki yerlerini alırlar.

Elçi Peşrevi

Çorbacıbaşı “Çanakkale Mehteran Takımı nevbet töreni yapılacaktır. Elçi Peşrevi ile ya Allah” der ve mehter performansı yeniden başlar. Çorbacıbaşının “ya Allah” komutu ile mehteran takımı, hem senkronik/eşzamanlı bir şekilde müzik edimini gerçekleştirir hem de bu müzik edimi ile eşzamanlı olarak sol ayakla yürüyüşe başlar. Birçok etkinliğe nakkarazen(ler) ve 2 zırhlı muhafız ile katılan mehteran takımının bu etkinliğe herhangi bir nakkarezen ile katılmamış olması ve bir zırhlı muhafız eksik olarak katılması, mehteran takımı sahnedeki yerini alırken birtakım değişiklikleri de beraberinde getirir. Daha önceki etkinliklerde sol tarafta bulunan zırhlı muhafız yerinde sayıp diğer mehteran üyelerinin yerini almasını beklemekte ve bilahare harekete geçmektedir; fakat bu etkinlikte tek muhafızın yer almasıyla bu durum gerçekleşmemiştir. Sol tarafta bulunan yeşil sancak yerinde sayarken tuğ takımlarının arkasında ortada bulunan mehterbaşı sol taraftaki yeşil sancagin arkasındaki yerini alır ve yerinde saymaya devam eder, sırasıyla sağ baştaki zırhlı muhafız, al sancak, ak sancak, çevganiler, zurnazenler, trompetzen, zilzen, davulzenler ve köszen çorbacıbaşını takip ederek nevbet performansının gerçekleşeceği platforma doğru normal yürüyüş düzeninde Elçi Peşrevi’ni performans ederek hareket ederler. Bu grubun arkasına yerinde sayan sol baştaki yeşil sancak ve mehterbaşı da dahil olur. Elçi Peşrevi performans edilirken zurnazenler ve trompetin ana ezgiyi çaldığı, çevganilerin çevgenlerini sağ omuzlarına kaldırıp dayadığı ve sol ellerini salladığı, köszenin kös tokmaklarını sağ ve sol omuzuna dayadığı görülür. Buradan da anlaşılacağı üzere mehteran takımı bütün etkinliklerinde

benzer uygulamayı yerine getirir. Bu uygulama mehterin sahnedeki yerlerini almadan önce belirli nizam ve kaidelerle yürüyüşlerini ve sahnedeki yerlerini aldıklarını gösterir. Davulzenlerin Elçi Peşrevi'ni performans ederken darpları şu şekildedir:



Düm Teek Tek Düüm Tek Te Ke

Zilzen ise dik çalış pozisyonunda performansını gerçekleştirir; performans esnasındaki darpları şu şekildedir:



Düm

Düm-Tek

Mehteran takımı normal yürüyüş düzeninde sahnede daha önceden belirlenen yerlerini alırken, yaklaşık 1 dakika 40 saniye Elçi Peşrevi'ni performans ederler; bu süre zarfında sahnede iki tur daire çizerler. Görüldüğü üzere mehteran takımı hem görsel hem de işitsel bir seremoni şeklinde performanslarını gerçekleştirir. Bilahare çorbacıbaşı ve tüm mehteran takımı birkaç saniye yerinde sayar. Çorbacıbaşı tüm mehteran takımının yerini aldığından emin olduktan sonra sağ elini kaldırır. Tüm mehteran yerinde sayarken sola doğru döner ve çorbacıbaşının sağ elini aşağı indirmesiyle performansı sonlandırır. Davulzenbaşı mehteran üyelerinin sol ayaklarına gelecek şekilde şu şekilde darp vurur:



Düm

Düm

Düm

Zilzen, davulzenin ilk üç vuruşundan sonra sofyan usulünün son dörtlüğüne denk gelecek şekilde zilene bir kez vurur. Tüm mehteran üyeleri mikrofonlarını ve performans alanındaki konumlarını kontrol eder; bayrak taşıyıcılar hamail bayrak askı kemerlerinden bayraklarını çıkarırlar. Mehterbaşının birtakım uyarıları doğrultusunda mehteranlar sahne içerisinde yerlerini birkaç adım sağa sola hareket ederek değiştirirler.

Çorbacıbaşı “Çanakkale Mehteran Takımı nevbet icrası için has dur” der. Çorbacıbaşı Çanakkale Mehteran Takımı dediğinde mehteran takımı ve tuğ takımında yer alanlar hazır ola geçer, “Has dur” dediğinde ise rahat pozisyonunu alırlar. Çorbacıbaşı sol eli ile çevganibaşına işaret verir. Çevganibaşı: “vakt-i sürûr u sefa. Mehterbaşı hey, he” der. Bilahare çorbacıbaşı sağ eliyle davulzenbaşına işaret verir. Davulzenbaşı “haydi ya Allah” der ve daha sonra davuluyla şu darpları vurur:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Bilindiği üzere mehteran takımı etkinliklerinde çevganibaşının: “vakt-i sürûr u sefa. Mehterbaşı hey, hey” sözlerinden sonra mehterbaşının performansı yönetmesini bir davet niteliği olan darpları nakkarezen vurmaktadır. Fakat bu etkinlikte nakkarezen olmadığı için bu görevi davulzen yerine getirir. Davulzenbaşı sofyan usulünde mezkûr darpları vururken çorbacıbaşı o esnada sola doğru döner ve çevganilerin yanında yerini alır. Çorbacıbaşından boşalan yere mehterbaşı geçer. Çanakkale Mehteran takımı bu etkinlikte diğer etkinliklerde olduğu gibi hilal şeklinde bir düzen almamıştır. Bu durumun nedeni sahnenin çok küçük olmasıdır. Bu çerçevede mehteran takımı sahneye göre konumlanmış ve daire biçiminde bir sıra halindedir. Tüm etkinlik boyunca bu şekilde performansını gerçekleştiren mehteran takımı gerek yürüyüş gerekse sabit pozisyonda ezbere olarak performansını gerçekleştirir. Mehterbaşının çorbacıbaşının yerini almasıyla mehteran takımının mevcut sırası: ortada köszen, köszenin hemen arkasında ortada zırlı muhafız, zırlı muhafızın yanında ak sancak, köszenin karşısında ortada mehterbaşı, mehterbaşının solunda sırasıyla al sancak, çorbacıbaşı, çevganiler, zurnazenler, trompetzenler, zilzen, davulzenler ve yeşil sancak şeklindedir.

Tekbir ve Cenk Marşı

Mehterbaşı: “merhaba ey mehteran” diyerek mehteri selamlar. Mehteran takımı: “merhaba mehterbaşı” diyerek selama mukabele eder. Mehterbaşı: “nevbete sela, der faslı Tekbir ve Cenk Marşı, has dur” der. Tüm mehteran bu esnada (zırlı muhafızların kılıçlarını kınından yarıya kadar çekmesi, köszenin tokmaklarını havaya kaldırması, zurnazenlerin ve trompetzenin mikrofonu çalgılarının yaklaştırması, davulzenlerin

tokmaklarını yana doğru açması gibi) çalmaya hazır duruma gelir. Mehterbaşının “haydi ya Allah” komutu ile mehteran takımı (çevganiler hariç) “Tekbir ve Cenk Marşı” (fa, 107bpm) adlı eseri eşzamanlı olarak performansla başlar. Davulzenler aranağme çalınırken şu darpları vurur:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Köszen, sağ ve sol elini münavebe ile kaldırıp indirip sofyan (4/4) usulündeki esere ilk üç dörtlükte yani $\frac{3}{4}$ lük kısımda her dörtlüğe bir “düm” gelecek şekilde “düm, düm, düm” şeklinde tokmakla vurarak, son $\frac{1}{4}$ kısımda ise susarak performansını yapar. Zilzen de köszen gibi ilk $\frac{3}{4}$ lük bölümlerde zilleri dik pozisyonda birbirine vururken son $\frac{1}{4}$ lük kısımda ise susarak performansını gerçekleştirir. Görüleceği üzere, zil ve kös senkronik bir darp edimi gerçekleştirmektedir. Mehterbaşının sol eli ile işaret vermesiyle mehteran sazları susar ve çevganiler: “rahim Allah, kerim Allah; rahim Allah, kerim Allah; rahim Allah, kerim Allah” bölümünü okur. Daha sonra davulzenbaşı şu darpları vurur:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Mehterbaşının işareti ile çevganiler: “ey şanlı ordu, ey şanlı asker, haydin Gazanfer umman-ı safter, bir elde kalkan bir elde hançer, serhadde doğru ey şanlı asker, deryada olsa her şey muzaffer, dillerde tekbir Allah-ü Ekber” kısmını okur; bu esnada tüm mehteran takımı çevganilere eşlik eder. Daha sonra mehterbaşı sol eli ile tüm mehteran takımına işaret vererek çevganiler dışındaki mehteranları susturur ve sadece çevganiler: “Allah-ü Ekber, Allah-ü Ekber ordumuz olsun daim muzaffer, rahim Allah, kerim Allah; rahim Allah, kerim Allah; rahim Allah, kerim Allah” kısmını okur; mehterbaşı da elindeki majör ile çevganilere eşlik eder. Mehterbaşının işaretiyle tüm

(çevganiler hariç) birlikte çalar. Mehterbaşının sağ elinde bulunan majör ile işaret vermesiyle çevganiler: “Mahşerde nebi’ler bile, senden medet ister. Gül yüzlü melekler sana, hayran diye sevdim” kısmını okurken zurnazenler ve trompetzenler susar. Çevganiler. “Gül yüzlü melekler sana” kısmını okumaya devam ederken mehterbaşının işaretiyle tüm mehteran susar. Çevganiler: “hayran diye sevdim” kısmını yavaşlayarak okur ve mehterbaşının işareti ile eser sona erer. Düğüne katılanlar mehteran takımını alkışlar; mehterbaşı bu esnada solundan geriye dönerek sağ elini göğsüne götürür ve başını hafif eğerek izleyicileri selamlar. Daha sonra tekrar mehter takımına doğru döner.

Güzel Aşık Cevrimizi Çekemezsin Demedim mi

Mehterbaşı: “Demedim mi³⁷” (re, 109bpm) der ve sol eli ile zurnazenbaşına işaret verir. Zurnazenbaşı, nihavend makamında bir açış yapar. Mehterbaşının sol eli ile işaretiyle davulzenbaşı iki kez şu darpları vurur:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek



Düm Te Ke Düm Tek Düm

Zilzen de son dörtlüğe denk gelen bir dörtlük susta ziline bir kez vurur. Daha sonra çevganiler: “Güzel aşık cevrimizi çekemezsin demedim mi, bu bir rıza lokmasıdır yiyemezsin demedim mi” kısmını okur; tüm mehteran takımı eşlik eder. Çevganiler: “Demedim mi” kısmını okurken, bütün mehteran takımı susar. Çevganiler: “demedim mi, gönül sana söylemedim mi. Bu bir rıza lokmasıdır yiyemezsin demedim mi” kısmını okur ve tüm mehteran eşlik eder. Daha sonra mehterbaşının işaretiyle davulzenbaşı iki kez şu darpları vurur:

³⁷ Mehterbaşının “Demedim mi” diye taktim ettiği eser repertuvarda “Güzel aşık cevrimizi çekemezsin demedim mi” olarak yer almaktadır.



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek



Düm Te Ke Düm Tek Düm

Zilzen de son dörtlüğe denk gelen bir dörtlük susta ziline bir kez vurur. Daha sonra çevganiler: “Pir Sultan Ali şahımız, hakka ulaşır rahımız. On iki imam katarımız, uyamazsın demedim mi” kısmını okurken, tüm mehteran takımı eşlik eder. Çevganiler: “Demedim mi” kısmını okurken, bütün mehteran takımı susar. Çevganiler: “demedim mi, gönül sana söylemedim mi. Bu bir rıza lokmasıdır, yiyemezsin demedim mi” kısmını okur ve tüm mehteran eşlik eder. Mehterbaşının işaretleriyle tüm mehteran takımı susar ve davulzen iki kez şu darpları vurur:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek



Düm Te Ke Düm Tek Düm

Zilzen, son dörtlüğe denk gelen bir dörtlük susta ziline bir kez vurur. İkinci dönüşte zilzen vurmada eser sonlandırılır. Düğün merasimine katılanlar mehteran takımını alkışlar; mehterbaşı bu esnada solundan geriye dönerek sağ elini göğsüne götürür ve başını hafif eğerek izleyicileri selamlar. Daha sonra tekrar mehter takımına doğru döner.

Genç Osman Marşı

Mehterbaşı: “Genç Osman, has dur” der. Mehterbaşının “has dur” komutu ile tüm mehteran (zurnazenler ve trompetzenler çalgılarını mikrofona yaklaştırır; köszen elinde bulunan iki tokmağı havaya kaldırır; zırlı muhafızlar kılıçlarını kınlarından yarıya kadar çeker, zilzen zillerini yana doğru açar vb.) çalma pozisyonu alır. Mehterbaşının “haydi ya Allah” komutu ile tüm mehteran takımı “Genç Osman Marşı (si, 108bpm)” aranağmesini eş zamanlı olarak çalmaya başlar. Köszen 2/4’lük (Nim Sofyan) parçaya her dörtlüğünde bir darp gelecek şekilde eşlik ederken, zilzen ise son dörtlüğü ikiye bölerek zilene iki kez vurur. Davulzenlerin darp edimleri şu şekildedir:

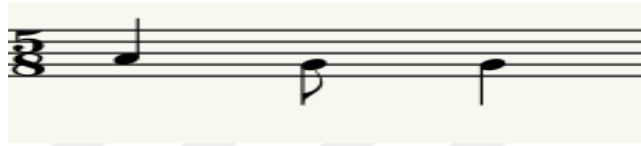


Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Çevganiler: “Of of Genç Osman dediğin bir küçük uşak, beline bağlamış ibrişim kuşak of of” kısmını okurken üfleme sazlar çalmaz. Bilahare mehterbaşının komutuyla tüm mehteran takımı aranağmeyi çalar. Çevganiler “Aman askerin içinde birinci uşak, Allah Allah deyip geçer Genç Osman of of” kısmını okur, üfleme sazlar o esnada susar. Daha sonra mehterbaşının komutuyla tüm mehteran takımı aranağmeyi çalar. Çevganiler “Of of Genç Osman dediğin bir küçük aslan, Bağdat’ın içine girilmez yastan of of” kısmını okurken üfleme sazlar çalmaz. Daha sonra mehterbaşının komutuyla tüm mehteran takımı aranağmeyi çalar. Daha sonra çevganiler “Aman her ana doğuramaz böyle bir aslan, Allah Allah deyip geçer Genç Osman of of” kısmını okur, üfleme sazlar o esnada susar. Daha sonra mehterbaşının komutuyla tüm mehteran takımı aranağmeyi çalar. Çevganiler “Of of Genç Bağdat’ın kapısını Genç Osman açtı, düşmanın cümlesi önünden kaçtı of of” kısmını okurken üfleme sazlar çalmaz. Daha sonra mehterbaşının komutuyla tüm mehteran takımı aranağmeyi çalar. Daha sonra çevganiler “Aman kelle koltuğunda üç gün savaştı, Allah Allah deyip geçer Genç Osman of of, Allah Allah deyip geçer Genç Osman of of, Allah Allah deyip geçer Genç Osman” kısmını okur, üfleme sazlar o esnada susar. Çevganiler “of of” derken üfleme sazları dahil olur ve mehterbaşının iki elini havaya kaldırıp elini aşağı indirmesiyle parça eş zamanlı olarak sonlandırılır. Meydandaki izleyiciler alkışlar, mehterbaşı sağ tarafından geriye dönerek sağ elini göğsüne götürür, başını hafif eğerek ve herkesi selamlar.

Türkiye'm

Mehterbaşı: “Türkiye'm, has dur” (re, 125bpm) der; bütün mehteran takımı (zurnazenler ve trompetzen çalgılarını mikrofona yaklaştırır, köszen elinde bulunan iki tokmağı havaya kaldırır, zırlı muhafızlar kılıçlarını kınlarından yarıya kadar çeker, zilzen zillerini yana doğru açar vb.) çalma pozisyonu alır. Mehterbaşının “haydi, ya Allah” komutu ile tüm mehteran takımı (çevganiler hariç) senkronik bir şekilde performansa başlar. Köszen ve zilzen aynı darp edimini gerçekleştirir ve 5/8'lik Türk Aksağı usulündeki eserdeki darp vuruşları şu şekildedir:



Düm Tek Tek

Davulzenlerin darp edimleri de şu şekildedir:



Düm Te Ke Düm Tek Te Ke

Görüleceği üzere Çanakkale Mehter Takımı repertuarında “Sevdim Seni Mabuduma”, “Güzel aşık cevrimizi çekemezsin demedim mi”, “Türkiye'm” gibi popüler eserler yer almaktadır; bu eserler icat edilmiş bir gelenek örneğidir. Mehterin tarihsel seyrine bakıldığında mehter takımları enstrümantal/çalgısal performans gerçekleştiren birer bandomdur; tâ ki 18. yüzyılda mehteran takımlarının içerisine çevganiler ilave edilinceye kadar. Dolayısıyla 18. yüzyıldan sonra mehteran takımlarına çevganilerin ilave edilmesiyle mehteran takımlarının repertuarında mutata eserlerin dışına çıktığı söylenebilir. Keza 19. yüzyılda ulus-devlet çatısı altında inşa edilen devletlerde milliyetçilik akımları birçok alanda olduğu gibi kültürel alanda da yeni icatların ortaya çıkmasına sebep olur. Mehteran takımlarının repertuarında yer alan mezkûr eserlerin Türkçülük ve Milliyetçilik ekseninde yeniden icat edildiğini söyleyebiliriz. Sünnet düğünü sahibi Şener Karadoğan ile yaptığımız konuşma da bunu doğrular niteliktedir. Karadoğan'ın neden bir sünnet düğününde mehteran takımı tercih ettiniz? sorusuna verdiği yanıt: “Biz milliyetçi bir aileyiz. Yapacağımız sünnet düğününün de bu ideolojik

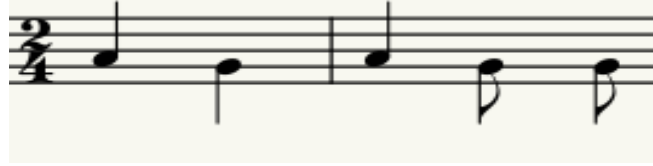
çerçeve içerisinde olmasını istedik. Mehter takımı da bizim ideolojik düşüncemizi en iyi temsil eden bir topluluk olduğu için, düşünümüzde mehter takımını tercih ettik” şeklindedir. Görüleceği üzere mehteran takımları günümüzde 19. yüzyıldan sonra ulus-devlet düşüncesiyle ortaya çıkan milliyetçilik düşüncesinin müziksel bir ifadesidir.

Mehteran takımı aranağmeyi çaldıktan sonra mehterbaşı çevganilere dönerek işaret verir; çevganiler: “Baş koymuşum Türkiye’min yoluna” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Baş koymuşum Türkiye’min yoluna” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “Düzlüğüne yokuşuna ölürüm” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Düzlüğüne yokuşuna ölürüm” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “Asırlardır kır atımı sularım” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Asırlardır kır atımı sularım” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “İrmağının akışına ölürüm Türkiye’ m, ölürüm Türkiye’ m, ölürüm Türkiye’ m, hey hey hey hey” kısmını okurken tüm mehteran takımı eşlik eder. Bilahare mehterbaşının işaretiyle tüm mehteran aranağmeyi çalar. Mehteran takımı aranağmeyi çaldıktan sonra mehterbaşı çevganilere dönerek işaret verir; çevganiler: “Sevdalıyım yangın yeri bu Sinem” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Sevdalıyım yangın yeri bu Sinem” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “Doksan yıldır çile çekmiş hep ninem” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Doksan yıldır çile çekmiş hep ninem” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “Pınarlardan su doldurur eminem” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Pınarlardan su doldurur eminem” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “Mavi boncuk takışına ölürüm Türkiye’ m, ölürüm Türkiye’ m, ölürüm Türkiye’ m, hey hey hey hey” kısmını okurken tüm mehteran takımı eşlik eder. Mehterbaşının sağ elinde tuttuğu majörü havaya kaldırıp sol eline almasıyla performans eş zamanlı olarak sona erer. İzleyicilerin mehteran takımını alkışlaması üzerine, mehterbaşı sağ tarafından geriye dönerek sağ elini göğsüne götürür, başını hafif eğerek ve herkesi selamlar ve daha sonra mehteran takımına doğru döner.

Bu Bayrak

Mehterbaşı: “Evet şimdi bütün çocuklarımız bayraklarını sallıyor. Bu bayrak, has dur” der. Tüm mehteran takımı (zurnazenler ve trompetzenler çalgılarını mikrofona

yaklaştırır, köszen elinde bulunan iki tokmağı havaya kaldırır, zırlı muhafızlar kılıçlarını kınlarından yarıya kadar çeker, zilzen zillerini yana doğru açar vb.) çalma pozisyonu alır. Mehterbaşının: “Haydi ya Allah” komutu ile tüm mehteran takımı (çevganiler hariç) senkronik bir şekilde “Bu Bayrak” (fa, 97bpm) adlı eseri çalmaya başlar. Köszenin ilk on ölçü darpları şu şekildedir:



Düm Tek Düm Tek Tek

Köszen daha sonraki ölçülerde ise şu şekilde vurur:



Düm Tek Düm Tek

Zilzen eser boyunca şu şekilde performans gerçekleştirir:



Düm Düm Tek

Davulzenler ise eser boyunca şu darpları vurur:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Görüleceği üzere daha önceki etkinliklerde performans edilen “Bu Bayrak” adlı eserin çalış şekillerinde bir standart yoktur.

Tüm mehteran takımı aranağmeyi çaldıktan sonra mehterbaşı sol eli ile çevganilere işaret verir. Çevganiler: “Malazgirt’te Alparslan’ın dilinde” kısmını okur; o esnada üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Malazgirt’te Alparslan’ın dilinde” dedikten

sonra üfleme çalgılar çalar. “Surlarda Ulubatlı’nın elinde” kısmında üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Surlarda Ulubatlı’nın elinde” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. “Çanakkale cihadının yılında” kısmında üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Çanakkale cihadının yılında” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler: “Zemin kan kırmızı” der. Üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “Ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” der. Aranağmeyi tüm mehteran çalgıları çalar. “Kafkaslarda bizi kaldırdı şaha” kısmını çevganiler okur o esnada üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Kafkaslarda bizi kaldırdı şaha” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler: “Yemen çöllerinde sığınak vaha” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Yemen çöllerinde sığınak vaha” dedikten sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “Gönderlerinden hiç inmedi daha” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Gönderlerinden hiç inmedi daha;” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler: “Zemin kan kırmızı” der. Üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler iki kez: “Ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” der. Mehter takımı aranağmeyi çalar. Çevganiler: “Peygamber kabrinde sadık muhafız” kısmını okur; o esnada üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Peygamber kabrinde sadık muhafız” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler: “Bayraktan alır mücahitler hız” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Bayraktan alır mücahitler hız” dedikten sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “Unutana yine hatırlatırız;” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Unutana yine hatırlatırız;” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler: “Zemin kan kırmızı” der. Üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: iki kez “Ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” der. Mehterbaşının elindeki majör ile işaret verdikten sonra tüm mehteran susar ve çevganiler: “Zemin kan kırmızı, ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” kısmını seslendirir. Mehterbaşının komutu ile tüm mehteran takımı hızlanarak iki kez zemin kan kırmızı, ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” kısmını okurlar ve mehterbaşının sağ elindeki majörü sol eline almasıyla performansı senkronik bir şekilde sonlandırırlar. Eser biter bitmez zırhlı muhafızlar kılıçlarını kınlarına sokarlar. İzleyicilerin mehteran takımını alkışlaması üzerine, mehterbaşı sağ tarafından geriye dönerek sağ elini göğsüne götürür, başını hafif eğer ve herkesi selamlar ve daha sonra mehteran takımına doğru döner.

Fetih Marşı



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Mehteran takımında çevganilerin de ritim saz olarak katıldıkları bu eserde çevganiler köszen ile aynı edimi gerçekleştirirler. Köszen ve çevganiler her ilk üç dörtlükte bir darp gelecek şekilde çalgılarını performans ederken son dörtlükte susarlar. Zilzen ise her bir dörtlükte zilleri birbirine vurarak performansını gerçekleştirir. Çevganiler: “Ceddin deden, neslin baban. Ceddin deden, neslin baban. Hep kahraman Türk milleti, orduların pek çok zaman vermiştiler dünyaya şan. Orduların pek çok zaman vermiştiler dünyaya şan” kısmını okurken, üfleme çalgılar susar, ritim çalgılar eşlik eder. Tüm mehteran aranağmeyi çalar. Çevganiler: “Türk milleti Türk milleti aşk ile sev milleti. Kahret vatan düşmanını, çeksin o mel’un zilleti” bölümünü okurken, üfleme çalgılar susar, ritim çalgılar eşlik eder. Mehter takımı aranağmeyi çalar ve mehterbaşının sağ elinde tuttuğu majörü havada tutup sol eline almasıyla eser sonlandırılır. İzleyenler mehteran takımını alkışlar. Mehterbaşı sağ tarafından geriye dönerek sağ elini göğsüne götürür, başını hafif eğerek ve herkesi selamlar ve daha sonra mehteran takımına doğru döner.

Hücum Marşı

Mehterbaşı: “Hücum marşı, has dur” (mi, 108bpm) der. “Has dur” komutu ile mehter takımı (zurnazenler ve trompetzenler çalgılarını mikrofona yaklaştırır, köszen elinde bulunan iki tokmağı havaya kaldırır, zırlı muhafızlar kılıçlarını kınlarından yarıya kadar çeker, zilzen zillerini yana doğru açar, çevganiler çevgenlerini sağ ellerine alıp havaya kaldırır vb.) çalma pozisyonu alır. Mehterbaşının “haydi ya Allah” komutu ile mehter takımı eş zamanlı olarak performansa başlar. Davulzenlerin sofyan usulündeki darpları şu şekildedir:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Zilzen, köszen ve cevganiler ortak bir darp edimi gerçekleştirirler, her dörtlüğe bir darp gelecek şekilde çalgılarını performans ederler. Mehterbaşının elindeki majörü sol eline almasıyla tüm mehter sazları susar. Mehterbaşı sağ eliyle davuzelzen işaret verir. Davulzen tempoyu 143bpm'e çıkarıp şu darpları vurur:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Bilahare mehteran takımı hep birlikte “Hücum Marşı'nı” çalmaya başlar. Giderek hızlanarak eser performans edilir ve mehterbaşının sağ elindeki majörü sol eline almasıyla performans sonra erer ve akabinde izleyiciler alkışlar. Mehterbaşı sağ tarafından geriye dönerek sağ elini göğsüne götürür, başını hafif eğer ve herkesi selamlar ve daha sonra mehteran takımına doğru döner.

Mehterbaşı “Fahr-ı âlemi hoşnud ettin. Hak gaza-yı ekberin etsün mübarek ve saîd” der. Daha sonra çevganbaşı “Nasrün minallahi ve fethün karîb ve beşşir'il - müminin” ayetini okur. Mehterbaşı sağ elindeki majörü havaya kaldırır ve işaret verir tüm mehteran takımı hep bir ağızdan “Ya Muhammed” der ve akabinde “Allah Allah, Allah-u Ekber” nidaları ile adeta bir savaş esnasında hücum ediyormuşçasına bir edayla tuğ takımındakiler bayraklarını sallamaya, çevganiler çevgenlerini aşağı yukarı indirmeye, davulzen, köszen, zilzen de çalgılarına rastgele vurmaya başlar. Mehterbaşı majörü havaya kaldırıp bir daire çizip daha sonra sol eline aldığında mehteran takımı hep bir ağızdan “Birdir Allah, birdir Allah, birdir Allah” der, mehterbaşı da “İllallah” diye karşılık verir ve “Hücum Marşı” sonunda seslendirilen dua sona erer ve izleyiciler alkışlar. Mehterbaşı sağ tarafından geriye dönerek sağ elini göğsüne götürür, başını hafif eğer ve herkesi selamlar ve daha sonra mehteran takımına doğru döner. Çanakkale Mehteran takımının “Hücum Marşı” sonunda seslendirdiği dua, Cenk Gülbank duasından bir kesittir.

Mehterbaşı: “Düğün sahiplerimizi fotoğraf çekirmek üzere buraya davet ediyoruz, buyursunlar” der. Düğün sahipleri mehteran takımı ile hatıra fotoğrafı çektirir. Daha sonra çorbacıbaşı bulunduğu yerden mehterbaşının yerine geçer.



Ek 23
Çanakkale Mehteran Takımı Sünnet Düğünü Performansı Esnasında
Çanakkale/Merkez (25.07.2020)



Ek 24
Çanakkale Mehteran Takımı Sünnet Düğünü Performansı Esnasında
Çanakkale/Merkez (25.07.2020)



Ek 25
Çanakkale Mehteran Takımı Sunnet Düğünü Performans Esnasında
Çanakkale/Merkez (25.07.2020)



Ek 26
Çanakkale Mehteran Takımı Sunnet Düğünü Zurnazenbaşı Açış Esnasında
Çanakkale/Merkez (25.07.2020)



Ek 27
Çanakkale Mehteran Takımı Sünnet Düğünü Alanını Terk Ederken
Çanakkale/Merkez (25.07.2020)

09.08.2020 Tarihindeki Sünnet Düğünü Etkinlik Betimlemesi

Sünnet düğünü performansı, Çanakkale Merkez Barbaros Mahallesi, Atatürk Caddesinde sünnet düğünü sahiplerinin ikamet ettiği apartmanın açık otopark alanında gerçekleşmiştir. Gerçekleştirilen sünnet düğünü, Umut Çakır ve Fatma Çakır'ın oğlu; Fatih Çakır'a aittir. Sünnet düğününe iştirak eden davetliler hem Umut Çakır'ın hem de Fatma Çakır'ın eş, dost ve akrabalarıdır.



Ek 28
09/08/2020 Tarihinde Çanakkale Mehteran Takımının Performansının Gerçekleştirildiği Alan

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı üyeleri 09/08/2020 tarihinde saat 12.00’de Çanakkale Mehteran Derneği’nde bir araya gelip burada etkinlik için önce teker teker daha sonra birkaç çalgı bir arada olmak üzere prova almış; etkinlik için gerekli hazırlıkları yapmıştır.



Ek 29

Çanakkale Mehteran Derneği’nde 09/08/2020 Tarihindeki Sünnet Düğünü Öncesi Provalar

Mehteran takımı üyeleri etkinlik öncesi provalarda etkinlikte çalınacak eserler üzerinde titizlikle durmakta ve provalar esnasında geçilen eserler üzerinden birbirlerini sık sık uyardırmaktadır. Bu çerçevede mehteran takımı içerisinde nota bilgisi olan kişilerin notaya bakarak eser provalarını gerçekleştirdiği, nota bilgisi olmayan kişilerin de nota bilgisi olan kişilerin direktifleri doğrultusunda hareket ettiği görülmektedir.



Ek 30

Çanakkale Mehteran Derneği’nde 09/08/2020 Tarihindeki Sünnet Düğünü Öncesi Provalar



Ek 31

Çanakkale Mehteran Derneği'nde 09/08/2020 Tarihindeki Sünnet Düğünü Öncesi Son Hazırlıklar



Ek 32

Çanakkale Mehteran Derneği'nde 09/08/2020 Tarihindeki Sünnet Düğününe Hareket Etmeden Önce

Gerekli hazırlıkları yaptıktan sonra Çanakkale Mehteran Derneği'nden yola çıkarak sünnet düğününün yapılacağı yere hareket eden Çanakkale Mehteran Takımı, performansın yapılacağı alana program başlamadan yaklaşık kırk beş dakika önce intikal etmiştir. Çanakkale Mehteran Takımı performansın gerçekleştirileceği yere geldikten sonra, performans başlamadan önce kendileri için ayrılan bölgede ses düzenini kurup, ses kontrolü (soundcheck) yapmıştır. Daha sonra performans alanının yaklaşık 20-30 metre ilerisinde bir bölgede (Trompet, zurna gibi üfleme çalgıların ısındırılması, kös ve davul

çalgılarının gerdirilmesi gibi) enstrümanları çalmaya hazır konuma getiren mehteran takımı, sünnet düğününün başlamasını beklemiştir.



Ek 33
Çanakkale Mehteran Takımı Sünnet Düğünü Performansının Başlamasını Beklerken



Ek 34
Çanakkale Mehteran Takımı Sünnet Düğünü Performansı Öncesi Son Hazırlıklar



Ek 35

Çanakkale Mehteran Takımı Performans Başlamadan Önce Ses Kontrolü (Soundcheck)

Performansın olay ve örgüsü şu şekildedir:

Mehteran takımı performansına başlamadan düğüne katılan davetlilerden 20-30 metre uzakta bir alanda mehter yürüyüş düzenini almış vaziyette beklemektedir. Sünnet düğünü etkinliğine Çanakkale Mehteran Takımı; 1 Çorbacıbaşı, 1 Mehterbaşı, 1 Köşzen, 3 Sancak, 1 Zırhlı Muhafız, 2 Zurnazen, 2 Çevgani, 1 Trompetzen, 2 Davulzen ve 1 Zilzen olmak üzere 15 kişi iştirak etmektedir. Bu çerçevede Çanakkale Mehteran Takımı sünnet etkinliğinde 2 katlı bir mehteran takımına yakın bir şekilde tertip edilmiştir; fakat hem nakkarazenlerin olmaması hem de çevganilerin, trompetzenin ve zilzenin sayıca azlığı nedeniyle 2 katlı bir oluşumun söz konusu olmadığını göstermektedir. Bu durumun oluşmasında pandemi/salgın sürecinin etkili olduğunu söyleyebiliriz. Mehterbaşı Nihat Şenel de bu durumla ilgili olarak: “Pandemi süreci bizi çok olumsuz etkiledi. Hem sayı olarak hem de etkinlik olarak bu yıl istediğimiz oranı yakalayamıyoruz. Yaşça büyük mehteran üyelerimiz pandemiden dolayı etkinlikte yer almak istemiyor” diyerek pandeminin mehteran takımı üzerindeki etkilerini doğrulamaktadır. Günümüzde Türkiye Standartları Enstitüsü (TSE) mehteran takımları için kat sisteminin çerçevesini açık olarak belirtmektedir. Bu doğrultuda üç katlı bir mehteran takımında çevganilerin sayısı iki katı olmak zorundadır (2018: 1). Dolayısıyla mezkûr sünnet merasiminde 2 katlı olarak oluşturulmaya çalışılan mehteran takımında çevgani sayısı 4, zilzen, davulzen, trompetzen, zurnazenve nakkarezen sayıları da 2 olmalıdır; fakat çevgani sayısının 2, trompetzen sayısının, zilzen sayısının 1 olması ve hiç nakkarezenin olmaması 2 katlı bir

mehteran takımı tertibinin bu etkinlik kapsamında ortaya çıkmadığını gösterir. Nakkarezenbaşı olan Rahmi Sarıbaş, bu etkinlikte davul çalmaktadır. Çalgılar arasındaki bu geçişkenlik mehteran takımı içerisinde bazı etkinliklerde olabilmektedir. Örneğin, bir çevgani olan Engin Türker bu etkinlikte mehterbaşı Nihat Şenel'in rahatsızlığından dolayı mehterbaşı olarak görev alır. Engin Türker'in kimi zamanlarda mehteran takımında davulzenbaşı olarak da görev yaptığı bilinir. Dolayısıyla mehteran takımının çalgı hiyerarşisi arasında bir geçişkenliğin söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. Başka bir deyişle bir çalgıyı çalan bir mehteran üyesinin başka bir etkinlikte birçok sebepten dolayı farklı bir çalgıyı çalması mümkündür.

Nevbet performansının başlamasını bekleyen mehter takımında en önde Çorbacıbaşı yer alır. Çorbacıbaşından sonra, sırasıyla zırlı muhafız (bir kişi), tuğ takımı (yeşil sancak, ak sancak ve al sancak olmak üzere üç kişi), çevganiler (iki kişi), mehterbaşı, zurnazenler (bir zurnazenbaşı ve bir zurnazen olmak üzere iki kişi), trompetzen (bir kişi), zilzen (bir kişi), davulzenler (bir davulzenbaşı ve bir davulzen olmak üzere iki kişi), köszen (bir kişi) gelir. Çorbacıbaşı; kırmızı renkte çuha, başında üsküf, ayağında sarı yemeni, mehterbaşı; kırmızı çuha, zurnazenbaşı, trompetbaşı, zilzen ve davulzenbaşı; başka bir deyişle her çalgı başı kırmızı renkte çuha, çalgı başlarının dışındaki mehteranlar ise mavi renkte çuha giyerler. Her mehteran üyesinin yüzünde, dünya genelindeki pandemiden/salgından ötürü maske vardır. Gerçekleştirilen sünnet düğünü merasimi dolayısıyla mehteran takımının önünde sünnet çocuğu, sünnet çocuğunun annesi, babası ve kardeşleri yer almaktadır. Performansın hemen öncesinde sünnet çocuğunun annesi Fatma Çakır: "Fatih'in İstanbul'u Fethettiği Yaştasın'ı çalar mısınız?" der. Çorbacıbaşı Hasan Çimendere de mehterbaşına durumu izah eder. Mehterbaşı da tüm mehteranla konuşarak istek olarak istenen Fatih Marşı'nın çalınmasını ister.



Ek 36

Çanakkale Mehteran Takımı Nevbet Performansı Başlamadan Önce

Çorbacıbaşı: “Çanakkale Mehteran Takımı has dur” der ve sağ elini kaldırır. Çorbacıbaşının “Çanakkale Mehteran Takımı” komutu ile mehteran takımı hazır ol konumuna geçer; Çorbacıbaşının sağ elini kaldırıp “has dur” demesiyle birlikte rahat pozisyonu alır. Çorbacıbaşı sağ elini bir kez sallayarak davulzene işaret verir ve bir davulzen davuluna tokmağa ile bir kez vurur. Davulzenin davula bir kez vurmasından sonra çorbacıbaşının önündeki al, ak, yeşil sancak ve tuğ ile çevgan performansçıları yerdeki bayrak, tuğ ve çevganları bel hizasına kaldırırlar. Çorbacıbaşının sağ elini ikince kez sallayışı ile davulzen davuluna tokmağı ile bir kez daha vurur. Al, ak, yeşil sancak, tuğ ve çevganiler bel hizasındaki bayrak, tuğ ve çevganları sağ öne doğru götürürler. Çorbacıbaşının sağ elini üçüncü kez sallayışı ile davulzen davuluna tokmağı ile bir kez daha vurur. Al, ak, yeşil sancak ve tuğ taşıyıcılar sağ öne doğru tuttuğu tuğ ve bayrakları sola doğru bellerine bağladıkları hamail bayrak askı kemerine doğru götürürlerken çevganiler de çevganlarını sola doğru götürür. Çorbacıbaşının sağ elini dördüncü kez sallayışı ile davulzen davuluna tokmağı ile son kez vurur. Al, ak, yeşil sancak ve tuğ taşıyıcılar tuğ ve bayraklarını hamail bayrak askı kemerine takarlar, çevganiler de çevganlarını sağ ellerinde tutarak sağ omuzuna dayarlar. Daha sonra Çorbacıbaşı: “Sünnet cemiyeti dolayısıyla yürüyüş yapılacaktır. ‘Yelkenler Biçilecek, Yelkenler Dikilecek’ haydi ya Allah” der. Çorbacıbaşının “haydi” sözü ile mehterbaşı arkaya doğru döner ve mehter algılarına havaya kaldırdığı majörü ile işaret verir; mehteran takımı senkronik bir şekilde performansa başlar. Bu doğrultuda şunu belirtmek yerinde olacaktır.

Çanakkale Mehteran Takımı tüm etkinlik boyunca notaya bağımlı olmadan eserleri performans eder.

Fetih Marşı

Mehteran takımı “Yelkenler Biçilecek, Yelkenler Dikilecek” (do, 105bpm) adlı eseri performans ederken düğün sahipleri ile birlikte saflar halinde sünnet düğününün gerçekleşeceği alana doğru yürür. Başka bir ifadeyle mehteran takımı ve düğün sahipleri bir kortej şeklinde düğün alanına doğru hareket eder. Mehteran takımı ve düğün sahipleri bu yürüyüşü normal yürüyüş (yeniçeri sekmesi) düzeninde gerçekleştirirler.

Mehteran takımı “Yelkenler Biçilecek, Yelkenler Dikilecek” adlı eseri çalarken davulzenlerin darp edimleri şu şekildedir:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Yürüyüş sırasında köszen çalmazken; zilzen ise her ilk üç dörtlükte bir darp gelecek şekilde çalgısını performans eder ve son dörtlükte susar. Çevganiler ise çevganlarını sağ omuzlarında taşıyarak yürüyüşe iştirak ederler. Sancak taşıyıcılar ise sancaklarını hamail bayrak askı kemerine taktıktan sonra sol ellerinde taşırlar. Günümüzdeki birçok mehteran takımında sancaklar sağ elde taşınırken, Çanakkale Mehteran Takımı özelinde bu durum farklılık göstermektedir. Bunun nedenini zırlı muhafız olarak görev yapan İsmail Ünlü şu şekilde açıklar: “Mehteran takımına ilk girdiğimizde o zamanki mehteran takımı içerisinde yer alan Münir Hoca bize sancaklar sol elde tutulur dedi. Bizim sancaklarda o zamandan bu yana sancakları sol ellerinde taşırlar”. Zurnazenler ve trompetzen aranağmeyi çaldıktan sonra çevganiler: “Yelkenler dikilecek, yelkenler biçilecek, dağlardan çektilen kalyonlar çekilecek” kısmını okur. Bilindiği üzere “Fetih Marşı” sözleri Ahmet Nihat Asya’ya, bestesi Yıldırım Gürses’e it bir eserdir. Arif Nihat Asya *Fetih Marşı* şiirini 20. Yüzyılda İstanbul’un fethinin 500. Yıldönümü kutlamalarına özel olarak kaleme almıştır. Yıldırım Gürses de 20. Yüzyılda Fetih Marşı şiirini mehter marşı formatında bestelemiştir. Sözlerin semantiğine bakıldığında Fetih Marşı’nın verdiği mesaj, Türk gençliğinin özünde yatan kahramanlık

duygusunu hatırlatıp, gençleri harekete geçirmektir. Dolayısıyla İstanbul'un fethine hitaben yazılan şiirin bir sünnet merasiminde seslendirilmesi, merasime katılan kişilerin milliyetçilik duygularına bir gönderme mahiyetindedir. Yaklaşık bir dakika on saniye süren performansın ardından çorbacıbaşı mehteran takımına doğru döner ve mehteran takımı da yerinde saymaya başlar. Çorbacıbaşının yerinde sayar pozisyonunda sağ elini havaya kaldırıp indirmesiyle performans sonra erer. Mehteran takımının yürüyüşüne eşlik eden düğün sahipleri çorbacıbaşının sol eli ile ayrılabilirsiniz manasındaki işaretinden sonra mehteran takımının önünden ayrılır. Daha sonra nevbet performansı için çorbacıbaşı mehteran takımının hazır konuma gelmesini bekler.

Elçi Peşrevi

Çorbacıbaşı: “Çanakkale Mehteran Takımı nevbet töreni yapılacaktır, *Elçi Peşrevi* ile haydi ya Allah” der ve performans başlar. Çorbacıbaşının “ya Allah” komutu ile mehteran takımı, hem senkronik/eşzamanlı bir şekilde müzik edimini gerçekleştirir hem de bu müzik edimi ile eşzamanlı olarak sol ayakla yürüyüşe başlar. Normalde gerçekleştirilen etkinliklere nakkarazen(ler) ve 2 zırlı muhafız ile katılan Çanakkale Mehteran Takımının bu etkinliğe herhangi bir nakkarezen ile katılmamış olması ve bir zırlı muhafız eksik olarak katılması, mehteran takımının performans alanındaki yerini alırken birtakım değişiklikleri de beraberinde getirmektedir. Daha önceki etkinliklerde sol tarafta bulunan zırlı muhafız yerinde sayıp diğer mehteran üyelerinin yerini almasını beklemektedir ve bilahare harekete geçmektedir; fakat bu etkinlikte tek muhafızın yer almasıyla bu durum gerçekleşmemektedir. Sol tarafta bulunan yeşil sancak yerinde sayarken tuğ takımlarının arkasında ortada bulunan mehterbaşı sol taraftaki yeşil sancağın arkasındaki yerini alır ve yerinde saymaya devam eder; sırasıyla sağ baştaki zırlı muhafız, al sancak, ak sancak, çevganiler, zurnazenler, trompetzen, zilzen, davulzenler ve köszen çorbacıbaşını takip ederek nevbet performansının gerçekleşeceği platforma doğru normal yürüyüş düzeninde Elçi Peşrevi'ni performans ederek hareket ederler. Bu grubun arkasına yerinde sayan sol baştaki yeşil sancak ve mehterbaşı da dahil olur. Elçi Peşrevi performans edilirken zurnazenler ve trompetin ana ezgiyi çaldığı, çevganilerin çevgenlerini sağ omuzlarına kaldırıp dayadığı ve sol ellerini salladığı, köszenin kös tokmaklarını sağ ve sol omuzuna dayadığı görülür. Buradan da anlaşılacağı üzere mehteran takımı bütün etkinliklerinde benzer uygulamayı yerine getirir. Bu uygulama

mehterin sahnedeki yerlerini almadan önce belirli nizam ve kaidelerle yürüyüşlerini ve sahnedeki yerlerini aldıklarını gösterir. Davulzenlerin Elçi Peşrevi’ni performans ederken darpları şu şekildedir:



Düm Teek Tek Düüm Tek Te Ke

Zilzen ise dik çalış pozisyonunda performansını gerçekleştirir; performans esnasındaki darpları şu şekildedir:



Düm

Düm-Tek

Mehteran takımı normal yürüyüş düzeninde performans alanında daha önceden belirlenen yerlerini alırken, yaklaşık 1 dakika 20 saniye Elçi Peşrevi’ni performans ederler; bu süre zarfında sahnede iki tur dönerler. Görüleceği üzere mehteran takımı hem görsel hem de işitsel bir seremoni şeklinde performanslarını gerçekleştirir. Bilahare çorbacıbaşı ve tüm mehteran 10-15 saniye yerinde sayar. Çorbacıbaşı tüm mehteran takımının yerini aldığından emin olduktan sonra sağ elini kaldırır; tüm mehteran takımı yerinde sayarken sola doğru döner. Çorbacıbaşının sağ elini aşağı indirmesiyle mehteran takımı performansı sonlandırır Davulzenbaşı mehteran üyelerinin sol ayaklarına gelecek şekilde şu şekilde darp vurur:



Düm Düüm Düüm

Zilzen, davulzenin ilk üç vuruşundan sonra sofyan usulünün son dörtlüğüne denk gelecek şekilde ziline bir kez vurur. Çorbacıbaşının “Mehteran esas duruş” komutundan sonra tüm mehteran üyeleri rahat pozisyonu alır; bayrak taşıyıcılar hamail bayrak askı kemerlerinden bayraklarını çıkarırlar ve tüm mehteran performans alanındaki konumlarını kontrol eder. Çorbacıbaşının birtakım uyarıları doğrultusunda mehteranlar

sahne içerisinde yerlerini birkaç adım sağa sola hareket ederek değiştirirler. Böylece Çanakkale Mehteran Takımı hilal biçiminde performans alanında konumlanır.

Çorbacıbaşı: “Çanakkale Mehteran Takımı, nevbet icrası için has dur” der. Çorbacıbaşı Çanakkale Mehteran Takımı dediğinde mehteran takımı ve tuğ takımında yer alanlar hazır ola geçer, “Has dur” dediğinde ise rahat pozisyonunu alırlar. Çorbacıbaşı sol eli ile çevganibaşına işaret verir. Çevganibaşı: “vakt-i sürûr u sefa. Mehterbaşı hey, he” der. Bilahare çorbacıbaşı sağ eliyle davulzenbaşına işaret verir. Davulzenbaşı “haydi ya Allah” der ve daha sonra davuluyla şu darpları vurur:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Bilindiği üzere mehteran takımı etkinliklerinde çevganibaşının: “vakt-i sürûr u sefa. Mehterbaşı hey, hey” sözlerinden sonra mehterbaşının performansı yönetmesini bir davet niteliği olan darpları nakkarezen vurmaktadır; fakat bu etkinlikte nakkarezen yer almadığı için bu görevi davulzen yerine getirir. Davulzenbaşı, sofyan usulünde mezkûr darpları vururken çorbacıbaşı o esnada sola doğru döner ve çevganilerin yanında yerini alır. Çorbacıbaşından boşalan yere mehterbaşı geçer. Çanakkale Mehteran takımı tüm etkinlik boyunca performansını gerek yürüyüş gerekse sabit pozisyonda ezbere olarak gerçekleştirir. Mehterbaşının çorbacıbaşının yerini almasıyla mehteran takımının mevcut sırası: ortada köszen, köszenin hemen arkasında ortada zırhlı muhafız, zırhlı muhafızın yanında ak sancak, köszenin karşısında ortada mehterbaşı, mehterbaşının solunda sırasıyla al sancak, çorbacıbaşı, çevganiler, zurnazenler, trompetzenler, zilzen, davulzenler ve yeşil sancak şeklindedir. Bu tertip şekli günümüz mehteran takımlarında da benzer şekildedir. Dolayısıyla Çanakkale Mehteran Takımının sabit pozisyonda hilal şeklinde dizilişinde belirli bir standart olduğunu söyleyebiliriz.

Tekbir ve Cenk Marşı

Mehterbaşı: “merhaba ey mehteran” diyerek mehteri selamlar. Mehteran takımı: “merhaba mehterbaşı” diyerek selama mukabele eder. Mehterbaşı: “nevbete sela, der faslı Tekbir ve Cenk Marşı, has dur” der. Tüm mehteran bu esnada (zırhlı muhafızların kılıçlarını kınından yarıya kadar çekmesi, köszenin tokmaklarını havaya kaldırması,

zurnazenlerin ve trompetzenin mikrofona algılarının yaklaştırması, davulzenlerin tokmaklarını yana doğru açması gibi) almaya hazır duruma gelir. Mehterbaşının “haydi ya Allah” komutu ile mehteran takımı (evganiler hariç) “Tekbir ve Cenk Marşı” (fa, 105bpm) adlı eseri eşzamanlı olarak performansa başlar. Davulzenler aranağme çalınırken şu darpları vurur:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Köşzen, sağ ve sol elini münavebe ile kaldırıp indirip sofyan (4/4) usulündeki esere ilk üç dörtlükte yani $\frac{3}{4}$ lük kısımda her dörtlüğe bir “düm” gelecek şekilde “düm, düm, düm” şeklinde tokmakla vurarak, son $\frac{1}{4}$ kısımda ise susarak performansını yapar. Zilzen de köşzen gibi ilk $\frac{3}{4}$ lük bölümlerde zilleri dik pozisyonda birbirine vururken son $\frac{1}{4}$ lük kısımda ise susarak performansını gerçekleştirir. Görüleceği üzere, zil ve köş senkronik bir darp edimi gerçekleştirmektedir. Mehterbaşının sol eli ile işaret vermesiyle mehteran sazları susar ve Çevganiler: “rahim Allah, kerim Allah; rahim Allah, kerim Allah; rahim Allah, kerim Allah” bölümünü okur. Daha sonra mehterbaşı sol eli ile davulzenbaşına işaret verir; davulzenbaşı şu darpları vurur:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Mehterbaşının işareti ile Çevganiler: “ey şanlı ordu, ey şanlı asker, haydin Gazanfer umman-ı safter, bir elde kalkan bir elde hançer, serhadde doğru ey şanlı asker, deryada olsa her şey muzaffer, dillerde tekbir Allah-ü Ekber” kısmını okur; bu esnada tüm mehteran takımı çevganilere eşlik eder. Daha sonra mehterbaşı sol eli ile tüm mehteran takımına işaret vererek Çevganiler dışındaki mehteranları susturur ve sadece evganiler: “Allah-ü Ekber, Allah-ü Ekber ordumuz olsun daim muzaffer, rahim Allah, kerim Allah; rahim Allah, kerim Allah; rahim Allah, kerim Allah” kısmını okur.

alır. Mehterbaşının “haydi ya Allah” komutu ile eş zamanlı olarak performans başlar. Zilzen ve köszenin 2/4’lük nim sofyan usulündeki esere her bir dörtlükte bir kez vurarak aynı edimi gerçekleştirir. Davulzenlerin darp edimi şu şekildedir:



Düm Te Ke Düm Te Ke

Mehterbaşının el işareti ile çevganiler “Fatih’in, Yavuz’un asil kanından yurdunu çok sever kendi canından, kaçırrır düşmanı er meydanından, kaçırrır düşmanı er meydanından, yollara çıkılsın bayrakla tuğla, kalbimiz çarpıyor vatan aşkıyla” kısmını okurken üfleme çalgılar susar; ritim sazlar da aranağmedeki darp edimlerini değiştirirler. Ritim sazlar sofyan usulündeki darp edimini vurmaya başlarlar. Köszen ve zilzen ilk üç dörtlüğe bir vuruş gelecek şekilde performansını gerçekleştirir. Davulzenlerin performansı şu şekildedir:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Mehterbaşının davulzene işaretiyle çevganiler “Allah-ü Ekber” kısmını okurken tüm mehteran susar. Çevganiler birinci “Allah-ü Ekber” kısmını okuduktan sonra davulzenler, köszen, ve zilzen eş zamanlı olarak üç defa “güm güm güm” şeklinde sazlarıyla darp edimi gerçekleştirirler. Çevganiler ikinci “Allah-ü Ekber” kısmını okuduktan sonra yine davulzenler, köszen, ve zilzen eş zamanlı olarak üç defa “güm güm güm” şeklinde sazlarıyla darp edimi gerçekleştirirler. Daha sonra çevganiler “Allah-ü Ekber Türkler geliyor” kısmını okuduktan sonra köszen bir kez kösüne vurur, ardından davulzenler, ve zilzen eş zamanlı olarak çalgılarına vururlar. Daha sonra tekrar çevganiler birinci “Allah-ü Ekber” kısmını okurlar akabinde davulzenler, köszen, ve zilzen eş zamanlı olarak üç defa “güm güm güm” şeklinde sazlarıyla darp edimi gerçekleştirirler. Çevganiler ikinci “Allah-ü Ekber” kısmını okurlar sonra yine davulzenler, köszen, ve zilzen eş zamanlı olarak üç defa “güm güm güm” şeklinde sazlarıyla darp edimi

gerçekleştirirler. Daha sonra çevganiler “Allah-ü Ekber Türkler geliyor” kısmını okur ve tüm mehteran aranağmeyi çalmaya başlar. Mehterbaşının sol el işaretiyle çevganiler “Bayrağım inmesin, susmasın ezan, yurduma şiirler yazsın her ozan. Tarihler boyunca destanlar yazan, tarihler boyunca zaferler yazan, yollara çıkılsın bayrakla tuğla, kalbimiz çarpıyor vatan aşkıyla” kısmını okurlar. Mehterbaşı davulzene sol eliyle işaret verir ve çevganiler birinci “Allah-ü Ekber” kısmını okuduktan sonra davulzenler, köszen, ve zilzen eş zamanlı olarak üç defa “güm güm güm” şeklinde sazlarıyla darp edimi gerçekleştirirler. Çevganiler ikinci “Allah-ü Ekber” kısmını okuduktan sonra yine davulzenler, köszen, ve zilzen eş zamanlı olarak üç defa “güm güm güm” şeklinde sazlarıyla darp edimi gerçekleştirirler. Daha sonra çevganiler “Allah-ü Ekber Türkler geliyor” kısmını okuduktan sonra tüm ritim çalgıları eş zamanlı olarak bir kez çalgılarına vururlar. Daha sonra mehterbaşının tüm mehterana işaretiyle eş zamanlı olarak aranağme çalınır. Mehterbaşının sağ elinde tuttuğu majörü yukarı kaldırıp, sağa sola doğru yarım daire yapıp, daha sonra sol eline almasıyla eser sonlandırılır; izleyiciler mehteran takımını alkışlar, mehterbaşı sağ elini göğsüne götürür, başını hafif eğer ve herkesi selamlar. Mehterbaşı: “Sünnet ailesini tebrik ediyoruz, fotoğraf çekimi için sünnet sahiplerini buraya davet ediyoruz, buyurun” der. Sünnet düğünü sahipleri bir anı olarak mehteran takımıyla fotoğraf çektirir. Sünnet düğünü sahibi Umut Çakır’a gerçekleştirdiğimiz röportajda mehteran takımını tercih etme sebeplerinin ne olduğunu sorduk. Mehteran takımını tercih etme sebebini Çakır: “mehteran takımı bizim örf ve anelerimizin bir temsilidir. Biz de bizi temsil ettiği için bizim bir yansımamız olduğunu düşündüğümüzden dolayı mehteran takımını tercih ettik” şeklinde açıklar. Düğün sahiplerinin mehteran takımı ile fotoğraf çekiminden sonra mehterbaşı: “Allah damatlığını göstereyim, tebrik ediyoruz” şeklinde anons geçer.

Bu Bayrak

Mehterbaşı: “Bu Bayrak” der; tüm mehteran takımı hazır konuma gelir. Mehterbaşının “has dur” komutundan sonra iki elini havaya kaldırması ve “haydi ya Allah” komutu ile tüm mehteran takımı “Bu Bayrak” (fa, 104bpm) isimli parçanın aranağmesini senkronik bir şekilde performans etmeye başlar. Görüleceği üzere her eser öncesinde belli bir ritüelistik uygulama vardır. Bu uygulamalar bize mehterin belli bir nizam ve kaide ölçütü içerisinde gerçekleştirildiğini gösterir. Köszen eser boyunca bir

ölçü için her bir dörtlüğe bir darp gelecek şekilde ilk üç dörtlükte kösüne tokmağı ile vurur ve son dörtlükte susar. Zilzen de benzer şekilde her ilk üç dörtlükte zilini dikey pozisyonda çalarken son dörtlükte susar. Başka bir deyişle zilzen ve köszen arasında eş zamanlı bir darp edimi söz konusudur. Davulzenler ise nim-sofyan usulünde ilk iki ölçü şu şekilde vurur.



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Takip eden iki ölçü ise şu şekilde vurur.



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Te Ke Düm Tek

“Malazgirt’te Alparslan’ın dilinde” kısmını çevganiler okur o esnada üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Malazgirt’te Alparslan’ın dilinde” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. “Surlarda Ulubatlı’nın elinde” kısmında üfleme çalgılar susar. Üfleme çalgıların kimi yerlerde susması, ilgili vokal kesitin daha net duyulması ile ilgilidir. Dolayısıyla burada önemli olan bir vokal metindir. Çevganiler “Surlarda Ulubatlı’nın elinde” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. “Çanakkale cihadının yılında” kısmında üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Çanakkale cihadının yılında” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler “Zemin kan kırmızı” der. Üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler “Ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” der. Aranağmeyi tüm mehteran takımı senkronik bir şekilde çalar. “Kafkaslarda bizi kaldırdı şaha” kısmını çevganiler okur o esnada üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Kafkaslarda bizi kaldırdı şaha” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler “Yemen çöllerinde sığınak vaha” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Yemen çöllerinde sığınak vaha” dedikten sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler “Gönderlerinden hiç inmedi daha;” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Gönderlerinden hiç inmedi daha;” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler “Zemin kan kırmızı” der. Üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler iki kez “Ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” der. Mehter takımı aranağmeyi çalar. Peygamber kabrinde sadık muhafız”

kısmını çevganiler okur o esnada üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Peygamber kabrinde sadık muhafız” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler “Bayraktan alır mücahitler hız” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Bayraktan alır mücahitler hız” dedikten sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler “Unutana yine hatırlatırız;” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler “Unutana yine hatırlatırız;” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler “Zemin kan kırmızı” der. Üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler iki kez “Ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” der. Mehterbaşının elindeki majör ile işaret verdikten sonra tüm mehteran susar ve çevganiler “zemin kan kırmızı, ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” kısmını seslendirir. Mehterbaşının komutu ile tüm mehteran takımı hızlanarak iki kez zemin kan kırmızı, ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” performans ederek eseri sonlandırır. Eser biter bitmez zırhlı muhafızlar kılıçlarını kınlarına sokarlar. İzleyenler mehteran takımını alkışlar, mehterbaşı sağ elini sol göğsünün üzerinde tutarak ve başını hafif eğerek izleyenleri selamlar.

Türkiye’ m

Mehterbaşı “Türkiye’ m, has dur” der ve tüm mehteran takımı hazır konuma geçer. Mehterbaşının “haydi ya Allah” komutu ile “Türkiyem” (re, 127bpm) adlı eserin performansı eş zamanlı olarak başlar. Köşen ve zilzen aynı darp edimini gerçekleştirir ve 5/8’lik Türk Aksağı usulündeki eserdeki darp vuruşları şu şekildedir:



Düm Tek Tek

Davulzenlerin darp edimleri şu şekildedir:



Düm Te Ke Düm Tek Te Ke

Görüleceği üzere Çanakkale Mehteran Takımı repertuarında “Türkiye’ m” gibi popüler eserlere de yer verilmektedir. “Türkiye’ m” gibi bir popüler eserin mevcut konjunktürde birtakım zümreler tarafından temellük edildiği bilinmektedir. Dolayısıyla

bu tür etkinliklerde milliyetçi bir ideolojiye sahip düğün sahiplerinin ideolojilerine birer gönderme niteliğinde popüler eserlerin seçilmesi Çanakkale Mehteran Takımının repertuarının günün anlam ve önemine göre belirlediğinin bir göstergesi mahiyetindedir. Zaten milliyetçi zümreye müntesip kişilerin mehteri seçme tercihleri de mehterin milliyetçiliğinin bir müziksel tezahürü olarak düşünülmesinde yatmaktadır. Mehteran takımı aranağmeyi çaldıktan sonra mehterbaşı çevganilere dönerek işaret verir; çevganiler: “Baş koymuşum Türkiye’min yoluna” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Baş koymuşum Türkiye’min yoluna” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “Düzlüğüne yokuşuna ölürüm” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Düzlüğüne yokuşuna ölürüm” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “Asırlardır kır atımı sularım” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Asırlardır kır atımı sularım” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “İrmağının akışına ölürüm Türkiye’ m, ölürüm Türkiye’ m, ölürüm Türkiye’ m, hey hey hey hey hey” kısmını okurken tüm mehteran takımı eşlik eder. Daha sonra mehterbaşının işaretiyle tüm mehteran senkronik bir şekilde aranağmeyi çalar. Mehteran takımı aranağmeyi çaldıktan sonra mehterbaşı çevganilere dönerek işaret verir; çevganiler: “Sevdalıyım yangın yeri bu Sinem” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Sevdalıyım yangın yeri bu Sinem” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “Doksan yıldır çile çekmiş hep ninem” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Doksan yıldır çile çekmiş hep ninem” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “Pınarlardan su doldurur eminem” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Pınarlardan su doldurur eminem” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “Mavi boncuk takışına ölürüm Türkiye’ m, ölürüm Türkiye’ m, ölürüm Türkiye’ m, hey hey hey hey hey” kısmını okurken tüm mehteran takımı eşlik eder. Mehterbaşının sağ elindeki majörü havaya kaldırarak sol eline almasıyla performans eş zamanlı olarak sona erer. İzleyicilerin alkışlaması üzerine, mehterbaşı sağ elini göğsüne götürür, başını hafif eğerek ve izleyicileri selamlar.

Eski Ordu Marşı

Mehterbaşı “Ceddin Deden⁴³, has dur” (fa, 104bpm) der. “Has dur” komutu ile mehter takımı hazır durumda bekler, mehterbaşının “haydi ya Allah” komutu ile mehter takımı eş zamanlı olarak performansa başlar. Davulzenler sofyan usulünü şu şekilde performans eder:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Köszen ve zilzen eser boyunca aynı darp edimini gerçekleştirirler; her ilk üç dörtlükte bir güm gelecek şekilde kös ve zilene vururlarken son dörtlükte bir dörtlük sus yaparlar. Çevganiler “Ceddin deden, neslin baban. Ceddin deden, neslin baban. Hep kahraman Türk milleti, orduların pek çok zaman vermiştiler dünyaya şan. Orduların pek çok zaman vermiştiler dünyaya şan” kısmını okurken, üfleme çalgılar susar, ritim çalgılar eşlik eder. Tüm mehteran aranağmeyi çalar. Çevganiler “Türk milleti Türk milleti aşk ile sev milleti. Kahret vatan düşmanını, çeksin o mel’un zilleti” bölümünü okurken, üfleme çalgılar susar, ritim çalgılar eşlik eder. Mehter takımı aranağmeyi çalar ve mehterbaşının sağ elinde tuttuğu majörü havaya kaldırıp birkaç saniye tuttuktan sonra aşağı indirip sol elinde tutmasıyla eser sonlandırılır. İzleyenler mehteran takımını alkışlar.

Hücum Marşı

Mehterbaşı “Hücum Marşı, has dur” der; “Has dur” komutu ile mehter takımı hazır durumda bekler. Çevganiler de ritim ile eşlik etmek için çevgenlerini havaya kaldırır. Mehterbaşının “haydi ya Allah” komutu ile davulzenbaşı şu şekilde ritim vurur:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

⁴³ Mehterbaşının “Ceddin Deden” olarak taktim ettiği parça repertuvarda “Eski Ordu Marşı” olarak yer almaktadır.

Hücum marşı 4/4'lük sofyan usulünde olmasına karşın davulzen girişte 6/4'lük bir serbest ölçü ile esere giriş vermiştir.

Çevganilerin de iştirak ettiği “Hücum Marşı” (mi, 108bpm) aranağmesini tüm mehteran senkronik bir şekilde çalmaya başlar. Çevganiler, köszen ve zilzen her bir dörtlüğe bir darp gelecek şekilde “Hücum Marşı’na” eşlik eder. Davuzenlerin darpları şu şekildedir:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Mehterbaşının elindeki majörü sağ eliyle havaya kaldırması sağa ve sola salladıktan sonra sol eline almasıyla tüm mehter sazları susar. Mehterbaşı sağ eliyle davuzelzene işaret verir. Davulzen tempoyu 145 bpm'e çıkarıp şu darpları vurur:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Daha sonra mehteran takımı hep birlikte “Hücum Marşı'nı” çalmaya başlar. Giderek hızlanarak eser performans edilir ve mehterbaşının elindeki majörü sağ eliyle havaya kaldırıp birkaç saniye tuttuktan sonra aşağı indirip sol elinde tutmasıyla eser sonlandırılır. İzleyiciler mehteran takımını alkışlar.

Mehterbaşı: “Fahr-ı âlemi hoşnud ettin. Hak gaza-yı ekberin etsün mübarek ve saîd” der. Daha sonra çevganbaşı: “Nasrün minallahi ve fethün karîb ve beşşir'il - müminin” ayetini okur. Mehterbaşı sağ elindeki majörü havaya kaldırır ve işaret verir tüm mehteran takımı hep bir ağızdan “Ya Muhammed” der ve akabinde “Allah Allah, Allah-u Ekber” nidaları ile adeta bir savaşı canlandırıyormuşçasına bir edayla tuğ takımındakiler bayraklarını sallamaya, çevganiler çevgenlerini aşağı yukarı indirmeye, davulzen, köszen, zilzen de çalgılarına rastgele vurmaya başlarlar. Mehterbaşı majörü havaya kaldırıp sol eline aldığı anda mehteran takımı hep bir ağızdan “Birdir Allah birdir Allah birdir Allah” der, mehterbaşı da “İllallah” diye karşılık verir ve “Hücum Marşı” sonunda seslendirilen dua sona erer. İzleyiciler mehteran takımını alkışlar.

Rast Tarihi Mehter Marşı

Performansın sona ermesiyle birlikte mehterbaşı sağa dönerek mehter takımının sol başındaki yerini alır. Mehterbaşının boşalttığı yere sağ başta bulunan çorbacıbaşı gelir. Çorbacıbaşı: “Çanakkale Mehteran Takımı, has dur” der. Mehteran takımı hazır pozisyona geçer. Çorbacıbaşı: “Sağa dön” der. Mehteran takımı sağa döner. Çorbacıbaşı: “Fatih Marşıyla⁴⁴ haydi ya Allah” (mib, 106bpm) diye komut verir. Mehteran takımını eş zamanlı olarak performansa başlar ve vakur adımlarla sahneden ayrılır. Mehteran takımı sahneden ayrıldığı esnada sunucu “Fatiha ile geldiler, fatiha ile gittiler. Allah yolunuzu açık etsin, teşekkür ediyoruz” şeklinde anons yapar. Mehteran takımı sahneden ayrılırken yürüyüş halindeki sırası: Çorbacıbaşı, sancaklar, tuğ, mehterbaşı, çevganiler, zurnazenler, trompetzenler, zilzen, ve davulzenler şeklindedir. Kös yürüyüş esnasında çalmamaktadır. Yürüyüş yeniçeri sekmesi şeklinde gerçekleşmektedir. Davulzenler sofyan usulünü şu şekilde vurur.



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Zilzen de her ilk üç dörtlükte zilini dikey pozisyonda çalarken son dörtlükte susar. Fatih Marşı'nı yaklaşık elli saniye çalan mehteran takımı performans alanın 20-30 metre ilerisinde mehterbaşının majörü sol eline alması ve işaret vermesiyle performansını sonlandırır.

⁴⁴ Çorbacıbaşının “Fatih Marşı” olarak taktim ettiği eser repertuvarda “Rast Tarihi Mehter Marşı” olarak yer almaktadır. Çorbacıbaşının “Rast Tarihi Mehter Marşı” çalınacak ifadesiyle Çanakkale Mehteran Takımı mezkûr eseri sünnet etkinliğinde ikinci kez çalar.



Ek 37
Çanakkale/Merkez 09/08/2020 Tarihinde Çanakkale Mehteran Takımı Performansı



Ek 38
Çanakkale/Merkez 09/08/2020 Tarihinde Çanakkale Mehteran Takımı Performansı



Ek 39

Çanakkale/Merkez 09/08/2020 Tarihinde Çanakkale Mehteran Takımı Performansı

15.08.2020 Tarihindeki Etkinlik Betimlemesi

Çanakkale Mehteran Takımının Çanakkale Karabigada'ki düğün performansı iki aşamadan/bölümden oluşmaktadır. Performansın birinci bölümü Karabiga İlçesi Fevzi Çakmak Caddesinde yer alan Meşeli Kahve'nin önünden gelinin baba evine kadar mehter performansını ve gelinin baba evinden mehter performansı eşliğinde çıkarılmasını ihtiva etmektedir. İkinci bölümü ise Şehit İsmail Özkan Parkı Sosyal Tesislerinde düğün merasiminin mehteran takımı eşliğinde gerçekleşmesi şeklindedir. Gerçekleştirilen düğün merasimi Mehmet Zaralı ve Hilal Zaralı'ya aittir. Düğün merasimine iştirak eden davetliler hem Mehmet Zaralı'nın hem de Hilal Zaralı'nın eş, dost ve akrabalarıdır.



Ek 40

Çanakkale Mehteran Takımın Performansı Başlattıkları Yer Karabiga Meşeli Kahve

Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı üyeleri 15/08/2020 tarihinde saat 09.00'da Çanakkale Mehteran Derneği'nde bir araya gelerek burada etkinlik için gerekli hazırlıkları yapmıştır.



Ek 41
Çanakkale Mehteran Derneği

Gerekli hazırlıkları yaptıktan sonra Çanakkale Mehteran Derneği'nden yola çıkarak düğün merasiminin yapılacağı yer olan Karabiga'ya hareket eden Çanakkale Mehteran Takımı, performansın yapılacağı alana program başlamadan yaklaşık bir saat önce intikal etmiştir. Çanakkale Mehteran Takımı performansın gerçekleştirileceği yere geldikten sonra, performans başlamadan önce son hazırlıklarını yapmış, Karabiga'da bulunan Meşeli Kahve'de düğün konvoyunu beklemiştir. Mehterbaşı Nihat Şenel ile gerçekleştirdiğim görüşmede Şenel mehter performansının seyiri ile ilgili şunları aktarır: “Önce Meşeli Kahve'nin önünde performans gerçekleştirilecek daha sonra burada bir konvoy oluşturulacak ve gelinin evine kadar bu konvoy ile mehter performansı gerçekleştirilecektir”.



Ek 42
Çanakkale Mehteran Takımının Meşeli Kahve Önünde Performans İçin Son Hazırlıkları



Ek 43
Çanakkale Mehteran Takımı Düğün Konvoyunu Beklerken



Ek 44
Çanakkale Mehteran Takımı Zurnazenleri ve Trompetzeni Performans Başlamadan Önce
Çalgılarını Akort Ederken

Gelin arabası konvoyunun gelmesi ile birlikte mehterbaşı Nihat Şenel tüm mehteran takımının gelin arabasının önünde “ala yürüyüş düzenini” almasını ister.

Performansın olay ve örgüsü şu şekildedir:

Düğün konvoyunun “Meşeli Kahve’ye” intikal etmesiyle mehteran takımı performansı başlar. Çanakkale Mehteran Takımı gelin çıkarma ve evlenme etkinliğine 1 Çorbacıbaşı, 1 Mehterbaşı, 1 Köszen, 3 Sancak, 2 Zırhlı Muhafız, 2 Zurnazen, 2 Çevgani, 1 Trompetzen, 2 Davulzen ve 1 Zilzen olmak üzere 16 kişi iştirak etmektedir. Çorbacıbaşı: “Çanakkale Mehteran Takımı” der ve kılıcını kınından çıkarıp sağ elinde havada tutar; tüm mehteran bu esnada hazır ola geçer. Çorbacıbaşı “has dur” der. Çorbacıbaşının “has dur” komutuyla birlikte mehteran takımı rahat pozisyonu alır. Çorbacıbaşı sağ elinde tuttuğu kılıcı bir kez sallayarak davulzene işaret verir ve bir davulzen davuluna tokmağa ile bir kez vurur. Davulzenin davula bir kez vurmasından sonra çorbacıbaşının önündeki al, ak, yeşil sancak ve tuğ ile çevgan performansçıları yerdeki bayrak, tuğ ve çevganları bel hizasına kaldırırlar. Çorbacıbaşının sağ elinde tuttuğu kılıcı ikinci kez sallayışı ile davulzen davuluna tokmağı ile bir kez daha vurur. Al, ak, yeşil sancak, tuğ ve çevganları bel hizasındaki bayrak, tuğ ve çevganları sağ öne doğru götürürler. Çorbacıbaşının sağ elinde tuttuğu kılıcı üçüncü kez sallayışı ile davulzen davuluna tokmağı ile bir kez daha vurur. Al, ak, yeşil sancak ve tuğ taşıyıcılar

sağ öne doğru tuttuğu tuğ ve bayrakları sola doğru bellerine bağladıkları hamail bayrak askı kemerine doğru götürürlerken çevganiler de çevganlarını omuz hizasında tutarlar. Çorbacıbaşının sağ elinde tuttuğu kılıcı dördüncü kez sallayışı ile davulzen davuluna tokmağı ile son kez vurur. Al, ak, yeşil sancak ve tuğ taşıyıcılar tuğ ve bayraklarını hamail bayrak askı kemerine takarlar, çevganiler, zurnazenler, trompetzen, zilzen çalma pozisyonu alır. Bu noktada şunu belirtmek yerinde olacaktır. Gerek alay yürüyüşü gerekse normal yürüyüş düzeninde köszen mehteran takımına eşlik etmemektedir. Gerçekleştirilen bu etkinlik kapsamında bu durumun dışına çıkıldığı köszenin açık bir pickup araca (kamyonet) konuşlandırıldığı görülmektedir. Mehteran takımları içerisindeki kösün geleneksel performans şekillerine bakıldığında ise bu mezkûr durum farklılık gösterir. Mehteran takımlarının yürüyüş düzeninde köslerin at üzerinde ya da deve üzerinde taşındıkları tarihi vesikalarda yer almaktadır. Dolayısıyla kösün yürüyüş düzeninde at ya da deve sırtında taşınmaktan pickup (kamyonet) tarzı bir araçla tanışır hale gelmesi teknolojik gelişmeler ekseninde değerlendirilebilir.



Ek 45

Çanakkale Mehteran Takımı Yürüyüş Düzeninde Kösün Pickup (Kamyonet) Üzerinde Performansı

Eski Ordu Marşı

Çorbacıbaşı: “Mehmet ve Hilal’in evlenme düğünü dolayısıyla ‘ala yürüyüşü’ yapılacaktır; ceddin deden neslin baban⁴⁵, haydi ya Allah” der ve solundan geriye doğru döner. Mehteran takımı “haydi ya Allah” komutu ile senkronik bir şekilde performansa başlar.

Mehteran takımı “Eski Ordu Marşı” (fa, 105bpm) adlı eseri çalarken davulzenler ve nakkarezen ortak bir darp edimi gerçekleştirir ve darp edimleri şu şekildedir:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Zilzen, köszen ve çevganiler de ortak bir darp edimi gerçekleştirir; zilzen her bir dörtlükte zilleri birbirine vurarak performansını yerine getirir, çevganiler her bir dörtlükte çevganılarını yukarı aşağı sallar, köszen de her bir dörtlükte kösüne münavebeli şekilde vurarak performansını yapar. Mehteran takımı “ala yürüyüşü” ile müzik edimini gerçekleştirirken sancak taşıyıcıların hareketleri dikkat çekicidir. Sancak taşıyıcılar her üç adımda bir sağa ve sola dönerken sağ ellerini göğüslerine vurarak yana doğru açarlar. Bu durumu Hasan Çimendere: sancakların ellerini göğüslerine vurup yana doğru açmalarındaki amaç kalpten aldıkları sevgiyi izleyicilere ulaştırmaktır” diye ifade eder. Buradan da anlaşılacağı üzere sancak taşıyıcılar bu mezkûr hareketi izleyiciler ile bir gönül bağının sağlanmak amacıyla yaparlar. Tüm mehteran takımı (çevganiler hariç) aranağmeyi çalar. Bu noktada şunu söylemek yerinde olacaktır. Çanakkale Mehteran Takımı Karabiga’da gerçekleştirdiği etkinlik kapsamında herhangi bir şekilde notaya bağlı olmadan tamamen hafızaya dayalı bir performans gerçekleştirir. Mehteran takımı aranağmeyi çaldıktan sonra çevganiler: “ceddin deden neslin baban, hep kahraman Türk milleti, Orduları pek çok zaman, vermiştiler dünyaya şan” bölümünü okur. Daha sonra tüm mehteran takımı aranağmeyi senkronik bir şekilde çalar. Mehteran takımı performansını gerçekleştirirken gelin arabası da mehteran takımına eşlik eder. Mehteran takımı Meşeli Kahve’nin önüne geldiğinde çorbacıbaşı mehteran takımına doğru döner

⁴⁵ Çorbacıbaşının “Ceddin deden, neslin baban” olarak taktim ettiği parça repertuvarında “Eski Ordu Marşı” olarak yer almaktadır.

ve sağ elini havaya kaldırır. Çorbacıbaşının sağ elini havaya kaldırıp bitir komutu ile tüm mehteran senkronik bir şekilde performansı sonlandırır. Çorbacıbaşı: “mehteran sağa dön” der. Tüm mehteran üyeleri sağa döner. Bu haliyle mehteran takımının mevcut diziliminin daha önceki etkinliklere göre bir farklılık teşkil ettiği görölmektedir. Bilindiği üzere mehter takımı sabit pozisyonda hilal şeklinde bir dizilimle performanslarını gerçekleştirirler; fakat bu etkinlik kapsamında sabit pozisyonda mutad durumun dışına çıkılıp iki sıra halinde bir düzen tertip edilir. Bilahare mehterbaşı iki sıra halindeki mehteran takımının önüne geçer. Mehteran takımının iki sıra halindeki mevcut dizilimi şu şekildedir: öndeki sırada sol başta bir davulzen, daha sonra sırasıyla zilzen, trompetzen, zurnazen, bir çevgani, al sancak; ikinci sırada sol başta davulzen, daha sonra sırasıyla nakkarezen, zurnazen, bir çevgani, yeşil sancak, zırhlı muhafız yer alır; iki sıranın ortasında ise yeşil sancakla, al sancak arasında ak sancak, ak sancağın da sağında çorbacıbaşı bulunmaktadır.

Osman Paşa Marşı

Mehterbaşı: “Osman Paşa Marşı, has dur” (re 87bpm) der. Tüm mehteran takımı (zırhlı muhafızların kılıçlarını kınından yarıya kadar çekmesi, köszenin tokmaklarını havaya kaldırması, zurnazenlerin ve trompetzenin çalgılarını havaya kaldırıp üfleme pozisyonu alması, davulzenlerin tokmaklarını yana doğru açması gibi) çalma pozisyonu alır. Mehterbaşının: “haydi ya Allah” komutu ile tüm mehteran takımı (çevganiler hariç) senkronik bir şekilde aranağmeyi çalmaya başlar. Davulzenler ve nakkarezen ortak bir darp edimi gerçekleştirir ve darp edimleri şu şekildedir:



Düm Tek Düm Tek Te Ke

Zilzen ve köszen ortak bir darp adımı gerçekleştirir; zilzen ilk iki dörtlükte ziline vurup son dörtlükte susar, köszen de ilk iki dörtlükte kösüne tokmağı ile vurur ve son dörtlükte susar. Mehteran takımı aranağmeyi çaldıktan sonra mehterbaşı sağ eli ile çevganilere işaret verir ve çevganiler: “Tuna nehri akmam diyor, etrafımı yıkmam diyor. Şanı büyük Osman Paşa, Plevne’den çıkmam diyor” kısmını okur; o esnada üfleme

çalgılar vokal bölüm ön planda olsun diye susarlar. Mehterbaşı elindeki majörü havaya kaldırıp sol eline alınca performans sona erer. Bu noktada mehterbaşının elindeki majöre değinmek yerinde olacaktır. Çanakkale Mehteran Takımı özelinde mehterbaşının elinde tuttuğu nesneye mehterbaşı Şenel “mehter asası” demektedir. Günümüzde farklı mehteran takımlarında ise bu cisim “tambur majör” şeklinde zikredilmektedir. Mehterin geleneksel seyrine bakıldığında Osmanlı’da çevganlar ile mehteran takımının yönetildiği, erken cumhuriyet döneminde ise Batılılaşma çabaları ekseninde Avrupalı tarzdaki bandoların yönetiminde kullanılan tambur majörlerin mehteran takımına eklemelendiğini söyleyebiliriz. Ayrıca Çanakkale Mehteran Takımı özelinde tambur majörlerin üzerindeki yeşil, kırmızı ve beyaz renkte kuşaklara da dikkat çekmek gerekir. Mezkûr renkteki kuşakların manaları tıpkı sancaklardaki gibidir; yeşil renk İslamiyet’i, beyaz renk bağımsızlığı; kırmızı ise Türklüğü temsil eder. Bu noktada şunu belirtmek yerinde olacaktır. Osmanlı devletinde mehteran takımları emir-i alemin başka bir deyişle baş sancaktarın emrinde bulunan bir performans takımıdır. Dolayısıyla sancaklar münhasıran padişahın bulunduğu yerlerde mehteran takımları ile birlikte padişaha eşlik etmektedirler. Günümüz mehteran takımları içerisinde yer alan sancaklardan al sancağın manası Osmanlı döneminde farklılık arz eder. Osmanlı’da al sancak hanedanı temsilen yer alır; fakat günümüzde mehteran takımlarının ayrılmaz bir parçası haline gelen kırmızı renkteki sancak ise Türklüğü temsil eder. Dolayısıyla al sancağın ulus-devlet çatısı altında cumhuriyetin kurulmasından sonra Milliyetçilik düşüncesi ekseninde mehteran takımlarına eklemelendiğini söyleyebiliriz. Tambur majör ve üzerine bağlanan yeşil, beyaz ve kırmızı renklerin de tambur majörün cumhuriyet döneminde Batılılaşma çabaları doğrultusunda icat edilmiş bir gelenek olarak düşünüldüğünde cumhuriyet öncesi mehter teşkilatlarının içerisinde yer almadığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Türklük cumhuriyet dönemi öncesi sözel ya da simgesel olarak mehteran takımları içerisinde yer almazken cumhuriyetle birlikte mehteran takımları Türklük gibi kutsal bir haleyı üzerinde taşımaktadır.



Ek 46
Tambur majör

Fetih Marşı

Mehterbaşı: “Yelkenler biçilecek⁴⁶, has dur” (do, 105bpm) der. Mehteran takımı (zurnazenler ve trompetzen çalgılarını ağızlarına götürür, köszen elinde bulunan iki tokmağı havaya kaldırır, zırlı muhafızlar kılıçlarını kınlarından yarıya kadar çeker, zilzen zillerini yana doğru açar vb.) çalma pozisyonu alır. Mehterbaşının “haydi ya Allah” komutu ile tüm mehteran (çevganiler hariç) senkronik bir şekilde performansa başlar. Zilzen ve köszenin parça boyunca eş zamanlı bir darp edimi gerçekleştirdiği, her ilk üç dörtlükte çalarken son dörtlükte sustuğu görülmektedir. Davulzenler ve nakkarazen eş zamanlı bir darp edimi gerçekleştirirler ve darp edimleri şu şekildedir:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Mehteran takımı aranağmeyi çaldıktan sonra mehterbaşının işaretiyle çevganiler: “Yelkenler dikilecek, yelkenler biçilecek, dağlardan çektirilen kalyonlar çekilecek, elde

⁴⁶ Mehterbaşının “Yelkenler Biçilecek” olarak taktim ettiği parça repertuvarda “Fetih Marşı” olarak yer almaktadır.

sensin dilde sen gönüldesin baştasın, Fatih'in İstanbul'u fethettiği yaştasın" kısmını okur; bu esnada trompetzen ve zurnazenler çalmazlar. Çevganiler ikinci defa: "Fatih'in İstanbul'u fethettiği yaştasın" kısmını okurken mehterbaşı sol eli ile tüm mehteran işaret verir ve çevganiler dışındaki mehteran üyelerini susturur. Bilahare çevganiler: "Fatih'in İstanbul'u fethettiği yaştasın" kısmını okuduktan sonra mehterbaşının işareti ile mehteran takımı eş zamanlı olarak aranağmeyi çalar. Mehterbaşı aranağme çalınırken majörünü havaya kaldırır ve sol eline alınca mehter takımı performansı sonlandırır.

Çorbacıbaşının "mehteran sola dön" komutu ile mehteran takımı sola döner. Çorbacıbaşı: "Çanakkale Mehteran Takımı, has dur" der. Çorbacıbaşının "has dur" komutuyla birlikte mehteran takımı rahat pozisyonu alır. Çorbacıbaşı sağ elini bir kez sallayarak davulzene işaret verir ve bir davulzen davuluna tokmağa ile bir kez vurur. Davulzenin davula bir kez vurmasından sonra çorbacıbaşının önündeki al, ak, yeşil sancak ve tuğ ile çevgan performansçıları yerdeki bayrak, tuğ ve çevganları bel hizasına kaldırır. Çorbacıbaşının sağ elini ikinci kez sallayışı ile davulzen davuluna tokmağı ile bir kez daha vurur. Al, ak, yeşil sancak, tuğ ve çevganiler bel hizasındaki bayrak, tuğ ve çevganları sağ öne doğru götürürler. Çorbacıbaşının sağ elini üçüncü kez sallayışı ile davulzen davuluna tokmağı ile bir kez daha vurur. Al, ak, yeşil sancak ve tuğ taşıyıcılar sağ öne doğru tuttuğu tuğ ve bayrakları sola doğru bellerine bağladıkları hamail bayrak askı kemerine doğru götürürlerken çevganiler de çevganlarını omuzlarına alırlar. Çorbacıbaşının sağ elini dördüncü kez sallayışı ile davulzen davuluna tokmağı ile son kez vurur. Al, ak, yeşil sancak ve tuğ taşıyıcılar tuğ ve bayraklarını hamail bayrak askı kemerine takarlar; çevganiler, zurnazenler, trompetzen, zilzen çalma pozisyonu alır. Çorbacıbaşı: "Tekbir ve Cenk Marşı, haydi ya Allah" der.

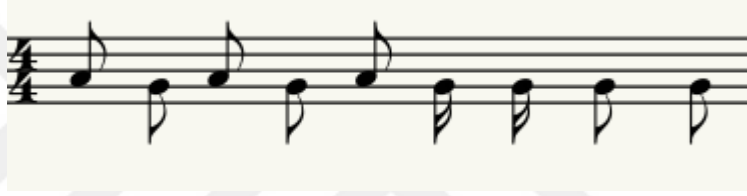
Tekbir ve Cenk Marşı

Tüm mehteran takımı (çevganiler hariç) senkronik bir şekilde "Tekbir ve Cenk Marşı" nı (fa, 105bpm) çalmaya başlar; aynı zamanda müzik edimi ile birlikte eşzamanlı olarak normal yürüyüş düzeninde harekete geçer. Davulzenler ve nakkarezen ortak bir darp edimi gerçekleştirirler; eser boyunca darp edimleri şu şekildedir:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Köszen ve zilzen de ortak bir darp edimi gerçekleştirirler; ilk üç dörtlükte çalgılarına bir güm gelecek şekilde vururlarken son bir dörtlükte susarlar. Tüm mehteran takımı (çevganiler hariç) aranağmeyi çaldıktan sonra çevganiler: “rahim Allah, kerim Allah; rahim Allah, kerim Allah; rahim Allah, kerim Allah” bölümünü okur. Daha sonra davulzenbaşı şu darpları vurur:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Mehterbaşının işareti ile çevganiler: “ey şanlı ordu, ey şanlı asker, haydin Gazanfer umman-ı safter, bir elde kalkan bir elde hançer, serhadde doğru ey şanlı asker, deryada olsa her şey muzaffer, dillerde tekbir Allah-ü Ekber” kısmını okur; bu esnada tüm mehteran takımı çevganilere eşlik eder. Mehteran takımı aranağmeyi çalar; mehterbaşı: “yürekler kabarık gözlerde damla⁴⁷” der.

Rast Tarihi Mehter Marşı

Tüm mehteran takımı (çevganiler hariç) “Rast Tarihi Mehter Marşı” nı senkronik bir şekilde çalar. Davulzenler ve nakkarezen ortak bir darp edimi gerçekleştirirler ve parça boyunca sofyan (4/4) usulündeki darp edimleri şu şekildedir:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

⁴⁷ Mehterbaşının “Yürekler Kabarık Gözlerde Damla” diye taktim ettiği eser repertuvarda “Rast Tarihi Mehter Marşı” olarak yer almaktadır.

Zilzen ve köszen de parça boyunca eş zamanlı bir darp edimi gerçekleştirirler; her ilk üç dörtlükte çalarlarken son dörtlükte susarlar. Mehteran takımı aranağmeyi çaldıktan sonra çevganiler: “Yürekler kabarık gözlerde damla, mehteri saygıyla durda selamla, bir huşu içinde dinle gülbangi, sesleniyor tarih bu ses o yankı, sen böyle yürürken tuğla sancakla, Türk’ün savaşları geliyor akla” bölümünü okur. Mehteran takımı aynı anda eşlik eder. Daha sonra mehter çalgıları aranağmeyi çalar. Mehteran takımı aranağmeyi çaldıktan sonra davulzenler, köszen ve nakkarezenden mürekkep ritim çalgıları sofyan usulünde yedi ölçü boş ritim vururlar. Mehterbaşı yeni çalınacak eser için üfleme çalgılar ile yürüyüş esnasında bir diyalog gerçekleştirir ve yeni çalınacak eseri trompetzene bildirir. Bu çerçevede mehteran takımının yürüyüş halinde iken eser aralarında ritim çalgıların boş ölçü vurma gibi birtakım farklı durumların ortaya çıkması yeni geçilecek eser için bir zaman kazanma çabası niteliğindedir. Dolayısıyla oluşan bu durum da mehteran takımının yürüyüş esnasındaki repertuvarlarını spontane bir şekilde belirlediğini göstermektedir.

Şehzade Sultan Süleyman Marşı

Mehterbaşı “Düştü Vaktaki⁴⁸” (mi, 102bpm) der. Tüm mehteran takımı aranağmeyi çalarken, davulzenler ve nakkarezen eş zamanlı olarak aynı darp edimini gerçekleştirirler. Davulzenler ve nakkarezenin darp edimleri şu şekildedir:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Köszen ve zilzen de eş zamanlı bir darp edimi gerçekleştirirler. Köszen ve zilzen bir ölçü sofyan usulü için her bir dörtlüğe bir darp gelecek şekilde ilk üç dörtlükte çalarken son dörtlükte susarlar. Çevganiler “Düştü vakta ki rahm-ı maderden Osman âşikâr, saçtı rahmet millet-i Osmaniyâne Girdigâr” kısmını okurlar ve tüm mehteran eşlik eder. Mehteran takımı mezkûr eseri seslendirirken gelinin evine gelir. Gelin arabası gelinin evinin önüne yanaşır. Mehterbaşı mehteran takımına daha yakın bir şekilde saf

⁴⁸ Mehterbaşının “Düştü Vaktaki” diye taktim ettiği eser, “Şehzade Sultan Süleyman” olarak repertuvarda yer almaktadır.

oluşturmaları konusunda beden dili ile uyarılarda bulunur. Mehteran takımı yaklaşık 20-30 saniye yerinde çalar. Mehterbaşı mehteran takımı aranağmeyi çaldıktan sonra sağ elindeki majörü sol eline alır ve performans senkronik bir şekilde sona erer. Mehterbaşı gelinin evine doğru bakar. Mehterbaşı “devam edelim, hazır mısınız?” der. Daha sonra “ceddin deden⁴⁹, üç dört” der ve tüm mehteran senkronik bir şekilde performansa başlar. Görüleceği üzere mehterbaşının “üç, dört” komutu mehteran takımının performans esnasındaki teamüllerinin tamamen dışında bir söylemdir. Bu durumun oluşmasını mehterbaşı ve mehteran takımı üyelerinin farklı müzik grupları içerisinde yer almaları ile açıklayabiliriz. Bu çerçevede mehteran üyeleri farklı müzik grupları içerisinde yer alan birtakım söylemleri mehteran takımı bünyesine taşımaktadır.

Eski Ordu Marşı

Tüm mehteran takımı senkronik bir şekilde “Eski Ordu Marşı” nı (fa, 104bpm) çalar. Davulzenler ve nakkarezen aynı darpları vurarak sofyan usulünü şu şekilde performans ederler:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Köszen, zilzen ve çevganiler de ortak bir darp edimi gerçekleştirirler; her ilk üç dörtlükte çalgılarını çalarlarken son bir dörtlükte susarlar. Çevganiler “Ceddin deden, neslin baban. Ceddin deden, neslin baban. Hep kahraman Türk milleti, orduların pek çok zaman vermiştiler dünyaya şan. Orduların pek çok zaman vermiştiler dünyaya şan” kısmını okurlar ve tüm mehteran takımı eşlik eder. Tüm mehteran aranağmeyi çalar. Bu arada mehteran takımı içerisinde yer alan sancaklar ve zırlı muhafız mehteran takımından ayrılır; gelin evinin önüne gider. Mehteran takımı aranağmeyi çaldıktan sonra mehterbaşının sağ elindeki majörü sol eline almasıyla performans sona erer. Mehteran takımı performansı bitirdikten sonra sancaklar, zırlı muhafız ve çorbacıbaşı: “Allahu

⁴⁹ Mehterbaşının “Ceddin Deden” olarak taktim ettiği parça repertuvarda “Eski Ordu Marşı” olarak yer almaktadır. Mehteran takımının birinci bölümde gerçekleştirdiği müzik performansında “Eski Ordu Marşı” iki kez seslendirilmiştir.

ekber Allahu ekber, Lâ ilâhe illallahu vallahu ekber. Allahu ekber ve lillahi'l-hamd" şeklinde "Teşrik Tekbiri" getirirler. Semantik olarak teşrik: "doğuya doğru gitmek; eti parçalayıp kayalar üzerine sererek güneşte kurutmak; yüksek sesle tekbir almak; bayram namazını kılmak için musallâya (müşerraka) çıkmak" gibi manalara sahiptir; terim olarak ise zilhiccenin muayyen günlerinde farz namazların ardından özel lafızlarla tekbir getirmeyi ifade eder. Bu çerçevede gerçekleştirilen tekbirlere 'Teşrik Tekbirleri' denir (<https://islamansiklopedisi.org.tr/tesrik>). Tekbir'in manası "Allah'ı ululamak ve yüceltmektir" (Turabi, 2018: 89). Görüleceği üzere "Teşrik Tekbiri" dini bir manaya sahiptir. Dolayısıyla "Teşrik Tekbiri" nin mehteran takımı üyeleri tarafından bir gelin çıkarma merasiminde seslendiriliyor olması da dini bir işlevin yerine getirilmesi bağlamında değerlendirilebilir. Bu çerçevede "Teşrik Tekbiri" gibi dini bir işleve sahip eserin mehteran takımına eklendiğini söyleyebiliriz. "Teşrik Tekbiri" nin ardından mehteran takımının "Salât-ı Ümmiye" yi okuması da mehterin dini bir işlevi üstlendiğinin göstergesidir; fakat burada bir farklılık söz konusudur. Mehteran takımlarının kurulduğu tarihten 18. yüzyıla kadar olan süreçte başka bir deyişle çevganilerin mehteran takımına dahil edilmesine kadar olan süreçte çalgısal/enstrümantal performans gerçekleştiren bir bando hüviyetindedir. Mezkûr merasimde ise sadece vokal bir dini eserin seslendirilmesi teamüllerin dışında bir durumdur. Sancaklar ve zırlı muhafız "Allahümme salli alâ seyyidinâ Muhammedi'n-nebiyyi'l-ümmiyyi ve al'a âlihî ve sahibihî ve sellim" kısmını okuduktan sonra gelin hanım gelin arabasından çıkar ve baba evine girer. Daha sonra gelin evinin önünde dua edilir.

Hücum Marşı

Mehterbaşı "Hücum Marşı" der ve davulzenbaşına sağ eli ile işaret verir. Mehterbaşının el komutu ile davulzenbaşı şu şekilde ritim vurur:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Hücum marşı 4/4'lük sofyan usulünde olmasına rağmen davulzen girişte 6/4'lük bir serbest ölçü ile ritim vurur. Çevganilerin de iştirak ettiği "Hücum Marşı" (mi,

105bpm) aranağmesini tüm mehteran senkronik olarak çalmaya başlar. Çevganiler, köszen ve zilzen her bir dörtlüğe bir darp gelecek şekilde “Hücum Marşı” na eşlik eder. Davuzenler ve nakkarezen de eş zamanlı olarak aynı darpları vurur ve darpları şu şekildedir:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Mehterbaşının sağ elindeki majörü sol eline almasıyla tüm mehteran susar ve davulzen tempoyu 147bpm ye çıkar ve şu darpları vurur:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Davulzenin ritminden sonra mehteran takımı hep birlikte “Hücum Marşı”na çalmaya başlar. Giderek hızlanarak eser performans edilir ve mehterbaşının elindeki majörü sol eline almasıyla performans sonra erer. Daha sonra mehterbaşının: “mehteran sağa dön” komutu ile tüm mehteran sağa döner ve çorbacıbaşının nezaretinde gelinin baba evinin önünden ayrılır. Düğüne iştirak eden davetliler mehteran takımını alkışlarlar.

Çanakkale Mehteran Takımı gelinin baba evinden çıkışında gerçekleştirdiği müzik ediminden sonra düğün performansı için Karabiga Belediyesi’ne ait “Şehit İsmail Özkan Parkı Sosyal Tesisleri”nde bir araya gelir.



Ek 47
Karabiga Şehit İsmail Özkan Parkı Sosyal Tesisleri

Karabiga Şehit İsmail Özkan Parkı Sosyal Tesisleri'nde bulunan ses cihazlarıyla ses kontrolü (soundcheck) yapan mehteran takımı düğün etkinliğinin başlamasını bekler.



Ek 48
Düğün Performansı Başlamadan Önce Son Hazırlıklar



Ek 49
Düğün Performansı Başlamadan Önce Son Hazırlıklar



Ek 50
Üfleme Çalgılar Düğün Performansı Başlamadan Önce Çalgılarını Akort Ederken

Çanakkale Mehteran Takımı, gerekli hazırlıkları yaptıktan sonra “Şehit İsmail Özkan Parkı Sosyal Tesisleri” dışında bir yerde konuşlanır. Düğün sahiplerinin tesislerdeki yerlerini almaları, gelin ve damadın tesislere iştirak etmeleri ile Çanakkale Mehteran Takımı’nın düğün performansı başlar.

Düğün performansının olay ve örgüsü şu şekildedir:

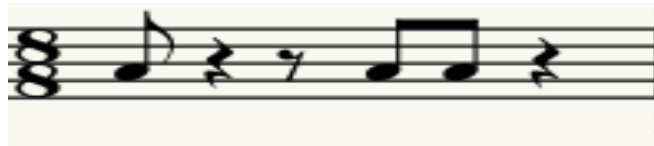
Elçi Peşrevi

Çorbacıbaşı: “Çanakkale Mehteran Takımı, has dur. Nevbet töreni yapılacaktır haydi ya Allah” der. Çorbacıbaşının “Çanakkale Mehteran Takımı” komutu ile mehteran takımı hazır ol konumuna geçer; çorbacıbaşının has dur demesiyle birlikte rahat pozisyonu alır. Çorbacıbaşının “haydi ya Allah” komutu ile tüm mehteran takımı (çevganiler hariç) senkronik bir şekilde hem müzik edimini yerine getirir hem de müzik edimine eşzamanlı olarak sol ayakla yürüyüşe başlar. Sol tarafta bulunan zırlı muhafız, yeşil sancak yerinde sayarken tuğ takımlarının arkasında ortada bulunan mehterbaşı sol taraftaki zırlı muhafız ve yeşil sancağın arkasında yerini alır ve yerinde saymaya devam eder, sırasıyla sağ baştaki zırlı muhafız, al sancak, ak sancak, çevganiler, zurnazenler, trompetzen, nakkarezen, zilzen, davulzenler ve köszen çorbacıbaşını takip ederek nevbet performansının gerçekleşeceği platforma doğru normal yürüyüş düzeninde Elçi Peşrevi’ni (mi, 95bpm) performans ederek hareket ederler. Bu grubun arkasına yerinde sayan sol baştaki zırlı muhafız, yeşil sancak ve mehterbaşı da dahil olur. Elçi Peşrevi performans edilirken zurnazenler ve trompetin ana ezgiyi çaldığı, çevganilerin çevgenlerini sağ omuzlarına kaldırıp dayadığı ve sol ellerini salladığı, köszenin kös tokmaklarını sağ ve sol omuzuna dayadığı, davulzenlerin ve nakkarezenin aynı darpları vurarak müzik edimini gerçekleştirdiği görülür. Nakkarezen ve davulzenlerin Elçi Peşrevi’ni performans ederken darpları şu şekildedir:



Düm Teek Tek Düüm Tek Te Ke

Zilzen ise dik çalış pozisyonunda performansını gerçekleştirir; performans esnasındaki darpları şu şekildedir:

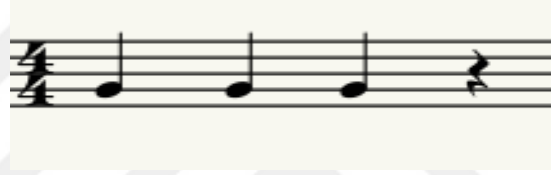


Düm

Düm-Tek

Mehteran takımı normal yürüyüş düzeninde başka bir deyişle yeniçeri sekmesi yürüyüş şekliyle Elçi Peşrevi’ni çalarak düğüne katılan misafirlerin arasından tek sıra

halinde sahnede kendileri için ayrılan yere doğru gelirler. Mehteran takımı yaklaşık bir dakikalık bir performanstan sonra sahnede hilal şeklini alırken grubun içerisinde yer alan zırlı muhafızlar sıradan ayrılarak köszenin önündeki yerini alır; sancaklardan ak sancak da sıradan ayrılarak köszenin arkasındaki konuşlanır. Görüldüğü üzere mehteran takımı hem görsel hem de işitsel bir seremoni şeklinde performanslarını gerçekleştirir. Bilahare çorbacıbaşı ve tüm mehteran takımı 30-40 saniye yerinde sayar. Çorbacıbaşı tüm mehteran takımının yerini aldığından emin olduktan sonra sağ elini kaldırır. Tüm mehteran yerinde sayarken sola doğru döner ve çorbacıbaşının sağ elini aşağı indirmesiyle performansı sonlandırır. Davulzenbaşı mehteran üyelerinin sol ayaklarına gelecek şekilde şu şekilde darp vurur:



Düm Düm Düm

Zilzen, davulzenin ilk üç vuruşundan sonra sofyan usulünün son dörtlüğüne denk gelecek şekilde zilene bir kez vurur. Tüm mehteran üyeleri mikrofonlarını ve performans alanındaki konumlarını kontrol eder; bayrak taşıyıcılar hamail bayrak askı kemerlerinden bayraklarını çıkarırlar. Mehterbaşının birtakım uyarıları doğrultusunda mehteranlar sahne içerisinde yerlerini birkaç adım sağa sola hareket ederek değiştirirler. Çorbacıbaşı: “mehteran esas duruş” der ve tüm mehteran rahat pozisyonu alır. Çorbacıbaşı “Çanakkale Mehteran Takımı nevbet icrası için has dur” der. Çorbacıbaşı Çanakkale Mehteran Takımı dediğinde mehteran takımı ve tuğ takımında yer alanlar hazır ola geçer, “Has dur” dediğinde ise rahat pozisyonunu alırlar. Çorbacıbaşı sol eli ile çevganıbaşına işaret verir. Çevganıbaşı: “vakt-i sürûr u sefa. Mehterbaşı hey, hey” der. Bilahare çorbacıbaşı sağ eliyle davulzenbaşına işaret verir. Davulzenbaşı “haydi ya Allah” der ve daha sonra davuluyla şu darpları vurur:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Mehterbaşının işareti ile çevganiler: “ey şanlı ordu, ey şanlı asker, haydin Gazanfer umman-ı safter, bir elde kalkan bir elde hançer, serhadde doğru ey şanlı asker, deryada olsa her şey muzaffer, dillerde tekbir Allah-ü Ekber” kısmını okur; bu esnada tüm mehteran takımı çevganilere eşlik eder. Daha sonra mehterbaşı sol eli ile tüm mehteran takımına işaret vererek çevganiler dışındaki mehteranları susturur ve sadece çevganiler: “Allah-ü Ekber, Allah-ü Ekber ordumuz olsun daim muzaffer, rahim Allah, kerim Allah; rahim Allah, kerim Allah; rahim Allah, kerim Allah” kısmını okur; mehterbaşı da elindeki majör ile çevganilere eşlik eder. Çevganiler okurken mehterbaşı sol elinin baş parmağını kaldırır ve tüm mehteran takımı mehterbaşının bu hareketi ile çalmaya hazırlanır. Mehterbaşı Nihat Şenel sol baş parmağının kalkması ile ilgili: “provalarımızda biz esere devam etmek ya da eseri sonlandırmak için birtakım beden işaretleri belirliyoruz. Bu işaretler bizler için çok yararlı oluyor; çünkü mehteran birçok kişiden oluşan bir bando ve uyum çok önemli. Dolayısıyla biz de bu uyumu kolaylaştıracak birtakım pratik yollar belirledik; bu durum da onlardan birisi” diyerek açıklar. Mehterbaşının işaretiyle tüm mehteran aranağmeyi çalar. Mehterbaşının sağ elindeki majörü sol eline almasıyla mehteran takımı performansı sonlandırır. Zırlı muhafızlar kılıçlarını kınına koyar; köszen tokmakları omuzuna dayar; sancaklar hazır ol durumuna geçer.

Sevdim Seni Mabuduma

Mehterbaşı: “Sevdim seni mabuduma, has dur” (re, 107bpm) der. Tüm mehteran parçayı çalmaya (zırlı muhafızların kılıçlarını kınından yarıya kadar çekmesi, köszenin tokmaklarını havaya kaldırması, zurnazenlerin ve trompetzenin mikrofonu çalgılarının yaklaştırması, zilzenin zillerini, davulzenlerin tokmaklarını yana doğru açması gibi) hazır duruma gelir. Mehterbaşının “haydi ya Allah” komutu ile tüm mehteran (çevganiler hariç) senkronik bir şekilde performansa başlar. Davulzenler ilahiyi performans ederken şu darpları vurur:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Görüleceği üzere mehteran takımında davulzenler (buna nakkarezenler de dahil) münhasıran sofyan usulünü performans ederken standart bir ritim kalıbı kullanır. Zilzen ve köszen de aynı darp edimini gerçekleştirirler ve her bir dörtlüğe bir “güm” gelecek şekilde çalgılarını çalarlar. Mehterbaşının işareti ile çevganiler: “Sevdim seni mabuduma, canan diye sevdim. Bir ben değil alem sana, hayran diye sevdim” kısmını okurken zurnazenler ve trompetzenler susar. Üfleme çalgıların belirli yerlerde susması ilgili vokal kesitin ön plana çıkarılmasının amaçlanmasıyla ilgilidir. Aranağmeyi tüm mehteran (çevganiler hariç) birlikte çalar. Mehterbaşının sağ elinde bulunan majör ile işaret vermesiyle çevganiler: “Mahşerde nebi’ler bile, senden medet ister. Gül yüzlü melekler sana, hayran diye sevdim” kısmını okurken zurnazenler ve trompetzenler susar. Çevganiler. “Gül yüzlü melekler sana” kısmını okumaya devam ederken mehterbaşının işaretiyle tüm mehteran susar. Çevganiler: “hayran diye sevdim” kısmını yavaşlayarak okur ve mehterbaşının işareti ile eser sona erer. Düğüne katılanlar mehteran takımını alkışlar; mehterbaşı elini göğsüne götürür ve başını hafif eğerek izleyicileri selamlar. Mehterbaşı sağ eli ile zurnazenbaşına işaret eder.

Güzel Aşık Cevrimizi Çekemezsin Demedim mi

Mehterbaşı: “Demedim mi⁵⁰” (re, 109bpm) der ve sağ eli ile yeniden zurnazenbaşına işaret verir. Zurnazenbaşı, nihavend makamında bir açış yapar. Zurnazenbaşının açışından sonra mehterbaşı iki elini aşağıdan yukarı doğru kaldırır ve sol eli elini yumruk yapar; daha sonra iki elinin aşağıya doğru indirir indirmez davulzenbaşı iki ölçü şu darpları vurur:



⁵⁰ Mehterbaşının “Demedim mi” diye taktim ettiği eser repertuvarda “Güzel aşık cevrimizi çekemezsin demedim mi” olarak yer almaktadır.

Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek



Düm Te Ke Düm Tek Düm

Zilzen de son dörtlüğe denk gelen bir dörtlük susta zilene bir kez vurur. Daha sonra çevganiler: “Güzel aşık cevrimizi çekemezsin demedim mi, bu bir rıza lokmasıdır yiyemezsin demedim mi” kısmını okur; tüm mehteran takımı eşlik eder. Çevganiler: “Demedim mi” kısmını okurken, bütün mehteran takımı susar. Çevganiler: “demedim mi, gönül sana söylemedim mi. Bu bir rıza lokmasıdır yiyemezsin demedim mi” kısmını okur ve tüm mehteran eşlik eder. Daha sonra mehterbaşının işaretiyle davulzenbaşı iki ölçü şu darpları vurur:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek



Düm Te Ke Düm Tek Düm

Zilzen de son dörtlüğe denk gelen bir dörtlük susta zilene bir kez vurur. Daha sonra çevganiler: “Pir Sultan Ali şahımız, hakka ulaşır rahımız. On iki imam katarımız, uyamazsın demedim mi” kısmını okurken, tüm mehteran takımı eşlik eder. Çevganiler: “Demedim mi” kısmını okurken, bütün mehteran takımı susar. Çevganiler: “demedim mi, gönül sana söylemedim mi. Bu bir rıza lokmasıdır, yiyemezsin demedim mi” kısmını okur ve tüm mehteran eşlik eder. Mehterbaşının işaretiyle tüm mehteran takımı susar ve davulzen iki kez şu darpları vurur:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

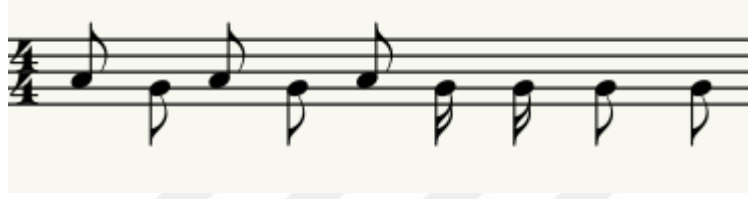


Düm Te Ke Düm Tek Düm

Zilzen, son dörtlüğe denk gelen bir dörtlük susta zilene bir kez vurur. İkinci dönüşte zilzen vurmada eser sonlandırılır. Düğün merasimine katılanlar mehteran takımını alkışlar; mehterbaşı başını hafif eğerek izleyicileri selamlar. Görüleceği üzere Çanakkale Mehter Takımı repertuvarında “Sevdim Seni Mabuduma”, “Güzel aşık cevrimizi çekemezsin demedim mi”, “Türkiye’ m” gibi popüler eserler yer almaktadır; bu eserler icat edilmiş bir gelenek örneğidir. Mehterin tarihsel seyrine bakıldığında mehter takımları enstrümantal/çalgısal performans gerçekleştiren birer bandodur; tâ ki 18. yüzyılda mehteran takımlarının içerisine çevganiler ilave edilinceye kadar. Dolayısıyla 18. yüzyıldan sonra mehteran takımlarına çevganilerin ilave edilmesiyle mehteran takımlarının repertuvarında mutata eserlerin dışına çıkıldığı söylenebilir. Keza 19. yüzyılda ulus-devlet çatısı altında inşa edilen devletlerde milliyetçilik akımlarının birçok alanda olduğu gibi kültürel alanda da yeni icatların ortaya çıkmasına sebep olur. Mehteran takımlarının repertuvarında yer alan mezkûr eserlerin Türkçülük, İslamcılık ve Milliyetçilik ekseninde yeniden icat edildiğini söyleyebiliriz. Benzer şekilde Çanakkale Mehteran Takımı içerisinde Eski Ordu Marşı, Rast Tarihi Mehter Marşı gibi eserlerin yer alması da Türkçülük akımının revaçta olduğu bir dönemde yeniden kurulan mehteran takımlarının Türkçülük akımının etkisi altında repertuvarlarını oluşturduklarının bir göstergesidir. Bu bağlamda Eski Ordu Marşı, Rast Tarihi Mehter Marşı adlı eserlerin seslendirilmesi Türkçülük; Türkiye’ m, Bu Bayrak adlı eserlerin seslendirilmesi Milliyetçilik ekseninde kimliksel bir işlevi; Sevdim Seni Mabuduma, Güzel aşık cevrimizi çekemezsin demedim mi, Tekbir ve Cenk Marşı gibi eserlerin seslendirilmesi İslamcılık ideoloji ekseninde inançsal (dinsel) bir işlevi, Elçi Peşrevi gibi bir eserin seslendirilmesi de seküler bir işlevi yerine getirmektedir diyebiliriz.

Rast Tarihi Mehter Marşı

Mehterbaşı: “Fatih marşı⁵¹” der ve tüm mehteran (zırlı muhafızların kılıçlarını kınından yarıya kadar çekmesi, köszenin tokmaklarını havaya kaldırması, zurnazenlerin ve trompetzenin mikrofona çalgılarının yaklaştırması, zilzenin zillerini, davulzenlerin tokmaklarını yana doğru açması gibi) hazır duruma gelir. Mehterbaşının “haydi ya Allah” komutu ile tüm mehteran takımı (çevganiler hariç) senkronik bir şekilde performansa başlar. Davulzenler sofyan usulünü şu şekilde vurur.



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Zilzen ve köszen ortak bir darp edimi gerçekleştirirler; zilzen her ilk üç dörtlükte zilini dikey pozisyonda çalarken son dörtlükte susar; köszen de önce sağ tokmağı sonra sol daha sonra yeniden sağ tokmağı ile münavebeli bir şekilde her ilk üç dörtlükte kösüne tokmağıyla vururken son dörtlükte susar. Mehterbaşı çevganilere dönerek sol eli ile işaret verir, çevganiler: “Yürekler kabarık gözlerde damla, mehteri saygıyla durda selamla, bir huşu içinde dinle gülbangı, sesleniyor tarih bu ses o yankı, sen böyle yürürken tuğla sancakla, Türk’ün savaşları geliyor akla” bölümünü okur. Mehteran takımı üfleme çalgılar hariç aynı anda eşlik eder. Mehterbaşı iki elini havaya kaldırarak işaret verir ve mehter çalgıları aranağmeyi çalar. Mehterbaşının majörü sağ eli ile havaya kaldırması ve sol elinde tutmasıyla performans sona erer.

Genç Osman Marşı

Mehterbaşı: “Çanakkale Mehteran Genç Osman, has dur” der. Mehterbaşının “has dur” komutu ile tüm mehteran (zurnazenler ve trompetzenler çalgılarını mikrofona yaklaştırır, köszen elinde bulunan iki tokmağı havaya kaldırır, zırlı muhafızlar kılıçlarını kınlarından yarıya kadar çeker, zilzen zillerini yana doğru açar vb.) çalma pozisyonu alır. Mehterbaşının “haydi ya Allah” komutu ile tüm mehteran takımı “Genç Osman Marşı (si, 108bpm)” aranağmesini eş zamanlı olarak çalmaya başlar. Köszen 2/4’lük (Nim Sofyan)

⁵¹ Çorbacıbaşının “Fatih Marşı” olarak taktim ettiği eser repertuvarda “Rast Tarihi Mehter Marşı” olarak yer almaktadır.

parçaya her dörtlüğünde bir darp gelecek şekilde eşlik ederken, zilzen ise son dörtlüğü ikiye bölerek zilne iki kez vurur. Davulzenlerin darp edimleri şu şekildedir:



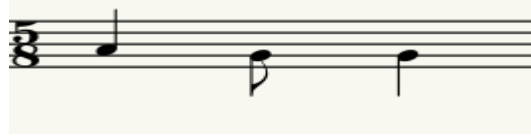
Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Çevganiler: “Of of Genç Osman dediğin bir küçük uşak, beline bağlamış ibrişim kuşak of of” kısmını okurken üfleme sazlar çalmaz. Bilahare mehterbaşının komutuyla tüm mehteran takımı aranağmeyi çalar. Çevganiler: “Aman askerin içinde birinci uşak, Allah Allah deyip geçer Genç Osman of of” kısmını okur, üfleme sazlar o esnada susar. Daha sonra mehterbaşının komutuyla tüm mehteran takımı (çevganiler hariç) aranağmeyi çalar. Çevganiler: “Of of Genç Osman dediğin bir küçük aslan, Bağdat’ın içine girilmez yastan of of” kısmını okurken üfleme sazlar çalmaz. Daha sonra mehterbaşının komutuyla tüm mehteran takımı aranağmeyi çalar. Daha sonra çevganiler: “Aman her ana doğurmaz böyle bir aslan, Allah Allah deyip geçer Genç Osman of of” kısmını okur, üfleme sazlar o esnada susar. Daha sonra mehterbaşının komutuyla tüm mehteran takımı (çevganiler hariç) aranağmeyi çalar. Çevganiler: “Of of Genç Bağdat’ın kapısın Genç Osman açtı, düşmanın cümlesi önünden kaçtı of of” kısmını okurken üfleme sazlar çalmaz. Daha sonra mehterbaşının komutuyla tüm mehteran takımı aranağmeyi çalar. Daha sonra çevganiler: “Aman kelle koltuğunda üç gün savaştı, Allah Allah deyip geçer Genç Osman of of, Allah Allah deyip geçer Genç Osman of of, Allah Allah deyip geçer Genç Osman” kısmını okur, üfleme sazlar o esnada susar. Çevganiler: “of of” derken üfleme sazlar dahil olur ve mehterbaşının sağ elinde majörü havaya kaldırıp sol eline almasıyla parça eş zamanlı olarak sonlandırılır. Meydandaki izleyiciler alkışlar, mehterbaşı sağ elini göğsüne götürür, başını hafif eğerek herkesi selamlar.

Türkiye’ m

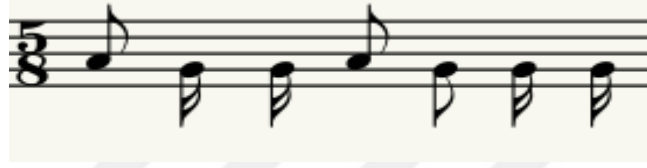
Mehterbaşı: “Türkiye’ m, has dur” (re, 125bpm) der; bütün mehteran takımı (zurnazenler ve trompetzen çalgılarını mikrofona yaklaştırır, köszen elinde bulunan iki tokmağı havaya kaldırır, zırhlı muhafızlar kılıçlarını kınlarından yarıya kadar çeker, zilzen zillerini yana doğru açar vb.) çalma pozisyonu alır. Mehterbaşının “haydi, ya Allah” komutu ile tüm mehteran takımı (çevganiler hariç) senkronik bir şekilde

performansa başlar. Köszen ve zilzen aynı darp edimini gerçekleştirir ve 5/8'lik Türk Aksağı usulündeki eserdeki darp vuruşları şu şekildedir:



Düm Tek Tek

Davulzenlerin darp edimleri de şu şekildedir:



Düm Te Ke Düm Tek Te Ke

Mehteran takımı aranağmeyi çaldıktan sonra mehterbaşı çevganilere dönerek işaret verir; çevganiler: “Baş koymuşum Türkiye'min yoluna” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Baş koymuşum Türkiye'min yoluna” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “Düzlüğüne yokuşuna ölürüm” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Düzlüğüne yokuşuna ölürüm” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “Asırlardır kır atımı sularım” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Asırlardır kır atımı sularım” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “İrmağının akışına ölürüm Türkiye'm, ölürüm Türkiye'm, ölürüm Türkiye'm, hey hey hey hey” kısmını okurken tüm mehteran takımı eşlik eder. Bilahare mehterbaşının işaretiyle tüm mehteran aranağmeyi çalar. Mehteran takımı aranağmeyi çaldıktan sonra mehterbaşı çevganilere dönerek işaret verir; çevganiler: “Sevdalıyım yangın yeri bu Sinem” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Sevdalıyım yangın yeri bu Sinem” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “Doksan yıldır çile çekmiş hep ninem” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Doksan yıldır çile çekmiş hep ninem” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “Pınarlardan su doldurur eminem” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Pınarlardan su doldurur eminem” kısmını okuduktan sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “Mavi boncuk takışına ölürüm Türkiye'm, ölürüm Türkiye'm, ölürüm Türkiye'm, hey hey hey hey” kısmını okurken tüm mehteran takımı eşlik eder. Mehterbaşının sağ elinde

tuttuğu majörü havaya kaldırıp sol eline almasıyla performans eş zamanlı olarak sona erer. İzleyicilerin mehteran takımını alkışlaması üzerine, mehterbaşı sağ elini göğsüne götürür, başını hafif eğer ve herkesi selamlar. Daha sonra mehterbaşı: “Çanakkale Mehteran olarak genç çiftlerimize ömür boyu mutluluklar diyoruz. Evet genç çiftlerimizi resim çekilmek üzere kösümüzün yanına alıyoruz; ama büyük bir alkış olsun, şöyle güçlü bir alkış olsun. Evet genç kardeşlerimizi alıyoruz” der ve tüm misafirler alkışlar. Daha sonra gelin ve damat kösün yanına gelip hatıra fotoğrafları çektirirler. Bu çerçevede Çanakkale Mehteran Takımı nezdinde sünnet ve düğün merasimlerinde sünnet olacak çocuk ve evlenecek çiftlerin yakınları ile fotoğraf çektirmelerinin bir teamül olarak kanıksandığını söylemek gerekir.



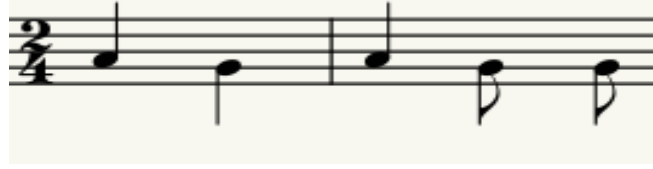
Ek 51
Çanakkale Mehteran Takımı ve Evli Çiftlerin Hatıra Fotoğrafi

Hatıra fotoğrafı çekiminden sonra mehterbaşı: “genç çiftlerimizi yerlerine alıyoruz. Lütfen ortayı boşaltalım” dedikten sonra tüm mehteran sahnedeki yerlerini yeniden alırlar.

Bu Bayrak

Mehterbaşı: “Çanakkale Mehteran Bu bayrak, has dur” der. Tüm mehteran takımı (zurnazenler ve trompetzenler çalgılarını mikrofonta yaklaştırır, köszen elinde bulunan iki tokmağı havaya kaldırır, zırlı muhafızlar kılıçlarını kınlarından yarıya kadar çeker,

zilzen zillerini yana doğru açar vb.) çalma pozisyonu alır. Mehterbaşının: “haydi ya Allah” komutu ile tüm mehteran takımı (çevganiler hariç) senkronik bir şekilde “Bu Bayrak” (fa, 101bpm) adlı eseri çalmaya başlar. Köşzenin ilk on ölçü darpları şu şekildedir:



Düm Tek Düm Tek Tek

Köşzen daha sonraki ölçülerde ise şu şekilde vurur:



Düm Tek Düm Tek

Zilzen eser boyunca şu şekilde performans gerçekleştirir:



Düm Düm Tek

Davulzenler ise eser boyunca şu darpları vurur:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Görüleceği üzere daha önceki etkinliklerde performans edilen “Bu Bayrak” adlı eserin çalış şekillerinde bir standart yoktur. Bu durumun oluşmasında birkaç sebebin olduğunu söyleyebiliriz. Bu sebeplerden bir tanesi mehteran takımı içerisinde müzisyenler arasındaki geçişkenliktir. Daha önceki performanslarda nakkarezen olarak görev yapan mehteran üyesinin bu etkinlikte davulzen olarak görev yapması bunun bir örneğidir; dolayısıyla bazı eserlerde ritmik olarak bir standart sağlanamamaktadır. Diğer

bir sebep ise mehteran takımı içerisinde daha önce şu darpları vurduk yine aynıını vuralım gibi bilinçli bir düşüncenin yer almamasıdır.

Tüm mehteran takımı aranağmeyi çaldıktan sonra mehterbaşı sol eli ile çevganilere işaret verir. Çevganiler: “Malazgirt’te Alparslan’ın dilinde” kısmını okur; o esnada üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Malazgirt’te Alparslan’ın dilinde” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. “Surlarda Ulubatlı’nın elinde” kısmında üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Surlarda Ulubatlı’nın elinde” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. “Çanakkale cihadının yılında” kısmında üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Çanakkale cihadının yılında” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler: “Zemin kan kırmızı” der. Üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “Ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” der. Aranağmeyi tüm mehteran çalgıları çalar. “Kafkaslarda bizi kaldırdı şaha” kısmını çevganiler okur o esnada üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Kafkaslarda bizi kaldırdı şaha” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler: “Yemen çöllerinde sığınak vaha” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Yemen çöllerinde sığınak vaha” dedikten sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “Gönderlerinden hiç inmedi daha” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Gönderlerinden hiç inmedi daha;” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler: “Zemin kan kırmızı” der. Üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler iki kez: “Ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” der. Mehter takımı aranağmeyi çalar. Çevganiler: “Peygamber kabrinde sadık muhafız” kısmını okur; o esnada üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Peygamber kabrinde sadık muhafız” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler: “Bayraktan alır mücahitler hız” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Bayraktan alır mücahitler hız” dedikten sonra üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: “Unutana yine hatırlatırız;” kısmını okurken üfleme çalgılar susar. Çevganiler: “Unutana yine hatırlatırız;” dedikten sonra üfleme çalgılar çalar. Çevganiler: “Zemin kan kırmızı” der. Üfleme çalgılar cevap verir. Çevganiler: iki kez “Ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” der. Mehterbaşının elindeki majör ile işaret verdikten sonra tüm mehteran susar ve çevganiler: “Zemin kan kırmızı, ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” kısmını seslendirir. Mehterbaşının komutu ile tüm mehteran takımı hızlanarak iki kez zemin kan kırmızı, ay yıldızlı ak, o mübarek bayrak, işte bu bayrak!” kısmını okurlar ve mehterbaşının sağ elindeki majörü havaya kaldırıp sol eline almasıyla

performansı senkronik bir şekilde sonlandırırlar. Eser biter bitmez zırlı muhafızlar kılıçlarını kınlarına sokarlar. İzleyicilerin mehteran takımını alkışlaması üzerine, mehterbaşı sağ elini göğsüne götürür, başını hafif eğer ve herkesi selamlar.

Eski Ordu Marşı

Mehterbaşı: “Ceddin deden, has dur⁵²” (fa, 110bpm) der. “Has dur” komutu ile mehter takımı (zurnazenler ve trompetzenler çalgılarını mikrofonta yaklaştırır, köszen elinde bulunan iki tokmağı havaya kaldırır, zırlı muhafızlar kılıçlarını kınlarından yarıya kadar çeker, zilzen zillerini yana doğru açar, çevganiler çevgenlerini sağ ellerine alıp havaya kaldırır vb.) çalma pozisyonu alır. Mehterbaşının “haydi ya Allah” komutu ile mehter takımı eş zamanlı olarak performansa başlar. Davulzenlerin sofyan usulündeki darpları şu şekildedir:



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Mehteran takımında çevganilerin de ritim saz olarak katıldıkları bu eserde çevganiler köszen ile aynı edimi gerçekleştirirler. Köszen ve çevganiler her ilk üç dörtlükte bir darp gelecek şekilde çalgılarını performans ederken son dörtlükte susarlar. Zilzen ise her bir dörtlükte zilleri birbirine vurarak performansını gerçekleştirir. Çevganiler: “Ceddin deden, neslin baban. Ceddin deden, neslin baban. Hep kahraman Türk milleti, orduların pek çok zaman vermiştiler dünyaya şan. Orduların pek çok zaman vermiştiler dünyaya şan” kısmını okurken, üfleme çalgılar susar, ritim çalgılar eşlik eder. Tüm mehteran aranağmeyi çalar. Çevganiler: “Türk milleti Türk milleti aşk ile sev milleti. Kahret vatan düşmanını, çeksin o mel’un zilleti” bölümünü okurken, üfleme çalgılar susar, ritim çalgılar eşlik eder. Mehter takımı aranağmeyi çalar ve mehterbaşının sağ elinde tuttuğu majörü havada tutup sol eline almasıyla eser sonlandırılır. İzleyenler mehteran takımını alkışlar. Mehterbaşı sağ elini göğsüne götürür, başını hafif eğer ve

⁵² Mehterbaşının “Ceddin deden, neslin baban” olarak taktim ettiği parça repertuvarında “Eski Ordu Marşı” olarak yer almaktadır.

herkesi selamlar. Daha sonra mehterbaşı çevganibaşının yanına gider ve bir şeyler konuşur; tekrar yerine gelir.

Hücum Marşı

Mehterbaşı: “Hücum marşı, has dur” (mi, 108bpm) der. “Has dur” komutu ile mehter takımı (zurnazenler ve trompetzenler çalgılarını mikrofona yaklaştırır, köszen elinde bulunan iki tokmağı havaya kaldırır, zırlı muhafızlar kılıçlarını kınlarından yarıya kadar çeker, zilzen zillerini yana doğru açar, çevganiler çevgenlerini sağ ellerine alıp havaya kaldırır vb.) çalma pozisyonu alır. Mehterbaşının “haydi ya Allah” komutu ile mehter takımı eş zamanlı olarak performansına başlar. Davulzenlerin sofyan usulündeki darpları şu şekildedir:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Zilzen, köszen ve cevganiler ortak bir darp edimi gerçekleştirirler, her dörtlüğe bir darp gelecek şekilde çalgılarını performans ederler. Mehterbaşının elindeki majörü sol eline almasıyla tüm mehter sazları susar. Mehterbaşı sağ eliyle davuzelzen işaret verir. Davulzen tempoyu 143bpm’e çıkarıp şu darpları vurur:



Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek Düm Te Ke Düm Tek

Bilahare mehteran takımı hep birlikte “Hücum Marşı’nı” çalmaya başlar. Giderek hızlanarak eser performans edilir ve mehterbaşının sağ elindeki majörü sol eline almasıyla performans sonra erer ve akabinde izleyiciler alkışlar. Mehterbaşı sağ tarafından geriye dönerek sağ elini göğsüne götürür, başını hafif eğerek ve herkesi selamlar ve daha sonra mehteran takımına doğru döner.

Mehterbaşı “Fahr-ı âlemi hoşnud ettin. Hak gaza-yı ekberin etsün mübarek ve saîd” der. Daha sonra çevganbaşı “Nasrün minallahi ve fethün karîb ve beşşir’il - müminin” ayetini okur. Mehterbaşı sağ elindeki majörü havaya kaldırır ve işaret verir tüm mehteran takımı hep bir ağızdan “Ya Muhammed” der ve akabinde “Allah Allah,

Allah-u Ekber” nidaları ile adeta bir savaş esnasında hücum ediyormuşçasına bir edayla tuğ takımındakiler bayraklarını sallamaya, çevganiler çevgenlerini aşağı yukarı indirmeye, davulzen, köszen, zilzen de çalgılarına rastgele vurmaya başlarlar. Mehterbaşı majörü havaya kaldırıp bir daire çizip daha sonra sol eline aldığında mehteran takımı hep bir ağızdan “Birdir Allah, birdir Allah, birdir Allah” der, mehterbaşı da “İllallah” diye karşılık verir ve “Hücum Marşı” sonunda seslendirilen dua sona erer ve izleyiciler alkışlar. Çanakkale Mehteran takımının “Hücum Marşı” sonunda seslendirdiği dua, Cenk Gülbank duasından bir kesittir. Daha sonra mehterbaşı sağa döner ve mehteran takımının sol başındaki yerini alır; çorbacıbaşı da sağ baştaki yerinden vakur adımlarla mehterbaşının bıraktığı yere geçer.

Rast Tarihi Mehter Marşı

Çorbacıbaşı: “Çanakkale Mehteran Takımı, has dur” der. Çorbacıbaşının: “Sağa dön” komutu ile mehteran takımı sağa döner. Çorbacıbaşı: “Fatih Marşıyla⁵³, ya Allah” (mib, 107bpm) der ve mehteran takımı eş zamanlı olarak performansa başlayarak bulunduğu alandan yeniçeri sekmesi yürüyüşü ile ayrılır. Mehteran takımı sahneden ayrılırken yürüyüş halindeki sırası: Çorbacıbaşı, sancaklar, tuğ, mehterbaşı, çevganiler, zurnazenler, trompetzenler, zilzen, ve davulzenler şeklindedir. Köş yürüyüş esnasında çalmamaktadır. Davulzenler sofyan usulünü şu şekilde vurur.



Düm Tek Düm Tek Düm Te Ke Tek Tek

Zilzen de her ilk üç dörtlükte zilini dikey pozisyonda çalarken son dörtlükte susar. Fatih Marşı'nı yaklaşık 30-35 saniye çalan mehteran takımı sahnenin az ilerisinde bir alanda toplanır ve müzik edimini sonlandırır.

⁵³ Çorbacıbaşının “Fatih Marşı” olarak taktim ettiği eser repertuvarda “Rast Tarihi Mehter Marşı” olarak yer almaktadır. Çorbacıbaşının “Fatih Marşı” çalınacak ifadesiyle Çanakkale Mehteran Takımı mezkûr eseri düğün merasiminde ikinci kez çalar.



Ek 52
Çanakkale Mehteran Takımı Karabiga Düğün Performansı (15/08/2020)



Ek 53
Çanakkale Mehteran Takımı Karabiga Düğün Performansı(15/08/2020)



Ek 54
Çanakkale Mehteran Takımı Karabiga Düğün Performansı (15/08/2020)

ÖZGEÇMİŞ

- 2012 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümünden birincilikle mezun oldu.
- 2012 yılında son yılında okurken formasyon aldı.
- 2012 yılından itibaren Millî Eğitim Bakanlığı'nda müzik öğretmeni olarak görev yapmaktadır.

