



**HAVA KUVVETLERİ BANDOSU
REPERTUVARINDA BULUNAN TÜRK
BESTECİLERİN ESERLERİNİN
TONAL, MODAL VE MAKAMSAL
YÖNDEN İNCELENMESİ**

Ömür İNCİ
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Doç. Dr. Bertan RONA
Haziran, 2023
Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAVA KUVVETLERİ BANDOSU REPERTUVARINDA
BULUNAN TÜRK BESTECİLERİN ESERLERİNİN
TONAL, MODAL VE MAKAMSAL YÖNDEN
İNCELENMESİ

Hazırlayan
Ömür İNCİ

Danışman
Doç. Dr. Bertan RONA

AFYONKARAHİSAR 2023

ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **“Hava Kuvvetleri Bandosu Repertuvarında Bulunan Türk Bestecilerin Eserlerinin Tonal, Modal ve Makamsal Yönden İncelenmesi ”** adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

23/06/2023

İmza

Ömür İNCİ



T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Ömür İNCİ
	Numarası	200651119
	Anabilim Dalı	Müzik
	Programı	Müzik
	Program Düzeyi	☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı		Hava Kuvvetleri Bandosu Repertuvarında Bulunan Türk Bestecilerin Eserlerinin Tonal, Modal ve Makamsal Yönden İncelenmesi
Tez Savunma Sınav Tarihi		23.06.2023
Tez Savunma Sınav Saati		14.00

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek ☒oy birliği – ☐oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Elbeyi PELİT
MÜDÜR

Bu tez, Enstitü Müdürlüğünce kontrol edilerek, elektronik imza kullanılarak onaylanmıştır.

ÖZET

HAVA KUVVETLERİ BANDOSU REPERTUVARINDA BULUNAN TÜRK BESTECİLERİN ESERLERİNİN TONAL, MODAL VE MAKAMSAL YÖNDEN İNCELENMESİ

Ömür İNCİ

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

Haziran, 2023

Danışman: Doç. Dr. Bertan RONA

Hava Kuvvetleri Bandoları'nın çeşitli nedenlerle verdiği konserlerde şeflerin repertuvarın mahiyeti, tasnifi ve tercihi konularında sıkıntı yaşadığı; ayrıca icracıların belirlenen eserleri seslendirirken yeterli donanımına sahip olmadıkları değerlendirilmektedir. Söz konusu sıkıntı ve eksikliklerin giderilerek sahada vazife yapan personelin daha verimli çalışmalarının sağlanması gerekmektedir. Hava Kuvvetleri Bandosu repertuvarında bulunan Türk bestecilerin eserlerinin tonal, modal ve makamsal analizlerini içeren bu tez, bando şeflerine eserleri anlamada, sınıflandırmada ve buna bağlı olarak gerçekleştirecekleri repertuvar seçiminde kolaylık sağlamayı hedeflemektedir. Seçilen eserlerin en doğru ve etkili şekilde icra edilebilmeleri de çalışmanın hedefleri arasındadır. Tezin birinci bölümünde araştırma kapsamındaki temel kavramlar açıklanmış, bu meyanda öncelikle askerî bandoları oluşturan çalgılar ve çalgı grupları ele alınırken, ardından bu toplulukların tarihçelerine yer verilmiştir. Bu bölümde son olarak eser analizinde esaslı bir yer teşkil eden “tonalite”, “modalite” ve “makamsallık” kavramları üzerinde durulmuştur. İkinci bölüm, bando repertuarını oluşturan eserlerin analizi üzerine yapılmış tez, makale ve bildiri çalışmaları ile yazılmış orijinal ve çeviri kitapların sıralanmasından oluşmaktadır. Tüm bu çalışmalar hakkında verilen bilgiler de bölümün muhtevası dâhilindedir. Üçüncü ve son bölümde ise Hava Kuvvetleri Bandosu repertuvarında bulunan Türk bestecilerin eserlerinden anket yöntemiyle belirlenmiş olan üç eserin tonal, modal ve makamsal yönden incelenmesi yer almaktadır. Bölüm; araştırmanın amacı, önemi, kapsamı, sınırlılıkları, varsayımları, yöntemi ve bulgularını takiben tartışma, sonuç ve önerilerle kapanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Hava Kuvvetleri Bandosu, bando, repertuvar, icra, analiz.

ABSTRACT

INVESTIGATION OF TURKISH COMPOSERS WORKS IN THE AIR FORCE BAND REPERTOIRE IN TERMS OF TONE, MODE AND MAKAM

Ömür İNCİ

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF MUSIC**

June, 2023

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Bertan RONA

In the concerts given by the Air Force Bands for various reasons, it is evaluated that the conductors have problems with the nature, classification and preference of the repertoire, and that the performers are not sufficiently equipped to perform the determined works. These problems and deficiencies should be eliminated to ensure that the personnel working in the field work more efficiently. This thesis, which includes tonal, modal and makam analyses of the works of Turkish composers in the repertoire of the Air Force Band, aims to facilitate the band conductors in understanding and classifying the works and accordingly in choosing the repertoire to be performed. The most accurate and effective performance of the selected works is also among the objectives of the study. In the first part of the thesis, the basic concepts within the scope of the research are explained, in this sense, firstly the instruments and instrument groups that make up the military bands are discussed, and then the histories of these ensembles are given. Finally, the concepts of "tonality", "modality" and "maqamality", which constitute a fundamental place in the analysis of works, are discussed in this chapter. The second part consists of the listing of original and translated books written with theses, articles and papers on the analysis of the works that make up the marching band repertoire. The information given about all these studies is also included in the content of the chapter. In the third and final part, three pieces of Turkish composers' works in the repertoire of the Air Force Band, which were determined by the survey method, are analyzed in terms of tonal, modal and maqamal aspects. The chapter ends with the discussion, conclusion and recommendations by using the purpose, importance, scope, limitations, assumptions, methodology and findings of the research.

Key Words: Air Force Band, band, repertoire, performance, analysis.

ÖN SÖZ

Yapmış olduğumuz bu çalışmada engin bilgi ve birikimleri, rehberliği ve bilimsel yorumlarıyla yardımlarını esirgemeyen değerli hocam Doç. Dr. Bertan Rona'ya, çalışmalarımız esnasında çeşitli noktalarda yardımlarına başvurduğumuz Murat Gülbitti, Ahmet Yusuf Alptekin ve Ahmet Kerim Acar'a şükranlarımı sunuyorum.

Ayrıca yüksek lisans eğitimim boyunca bana sürekli destek ve pozitif motive kaynağı olan değerli eşim ve oğluma teşekkür ediyorum.

Ömür İNCİ
2023, Afyonkarahisar



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI	ii
ENSTİTÜ ONAYI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar LİSTESİ	x
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
RESİMLER LİSTESİ	xiii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xiii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ VE BU KAPSAMDAKİ TEMEL KAVRAMLARIN AÇIKLANMASI

1. BANDONUN TANIMI VE ÇALGILARI; TARİHÇESİ, YAPILANMASI VE VAZİFELERİ	3
1.1. TANIM	3
1.2. ÇALGILAR	4
1.2.1. Üflemeli Çalgılar	6
1.2.1.1. Tahta Üflemeliler.....	6
1.2.1.1.1. Küçük Flüt (Piccolo).....	6
1.2.1.1.2. Büyük Flüt.....	7
1.2.1.1.3. Obua.....	8
1.2.1.1.4. Küçük Klarinet (Mi Bemol).....	9
1.2.1.1.5. Büyük Klarinet (Si Bemol)	11
1.2.1.1.6. Alto Saksafon	12
1.2.1.1.7. Tenor Saksafon	13
1.2.1.1.8. Bariton Saksafon	15
1.2.1.1.9. Fagot	16
1.2.1.2. Bakır Üflemeliler.....	17
1.2.1.2.1. Korno	17
1.2.1.2.2. Trompet	18
1.2.1.2.3. Kornet.....	20
1.2.1.2.4. Büglü (Flügelhorn)	21
1.2.1.2.5. Trombon	22
1.2.1.2.6. Bariton	24
1.2.1.2.7. Küçük Bas (Euphoium).....	25
1.2.1.2.8. Büyük Bas (Tuba).....	26
1.2.2. Vurmalı Çalgılar.....	27
1.2.2.1. Zil	27
1.2.2.2. Trampet.....	28
1.2.2.3. Timpani.....	29
1.2.2.4. Davul	31
1.3. TÜRK HAVA KUVVETLERİ BANDOSUNUN TARİHÇESİ	32

1.3.1. İslâm Öncesi Türk Devletleri'nde Askerî Musiki.....	33
1.3.1.1. Hun İmparatorluğu'nda Askerî Musiki	33
1.3.1.2. Göktürk Devleti'nde Askerî Musiki	35
1.3.1.3. Uygur Devleti'nde Askerî Musiki	36
1.3.2. Türk İslâm Devletleri'nde Askerî Musiki	37
1.3.2.1. Karahanlı Devleti'nde Askerî Musiki	37
1.3.2.2. Gazneli Devleti'nde Askerî Musiki	38
1.3.2.3. Selçuklu Devleti'nde Askerî Musiki	39
1.3.2.4. Osmanlı İmparatorluğu'nda Askerî Musiki.....	41
1.3.3. Türkiye Cumhuriyeti'nde Askerî Musiki	45
1.4. HAVA KUVVETLERİ KOMUTANLIĞI BANDO YAPILANMALARI	48
1.4.1. Özel Bando	48
1.4.2. 1'inci Sınıf Bando	48
1.4.3. 2'nci Sınıf Bando.....	48
1.5. HAVA KUVVETLERİ KOMUTANLIĞI'NDA İCRA EDİLEN KONSERLER VE TÖRENLER.....	49
2. ESERLERİN ANALİZİNDE KULLANILAN KAVRAMLAR: TONALİTE, MODALİTE VE MAKAMSALLIK	49
2.1. TONALİTE	49
2.2. MODALİTE	53
2.2.1. Antik Yunan Modları.....	53
2.2.2. Ortaçağ Kilise Modları	56
2.3. MAKAMSALLIK	59

İKİNCİ BÖLÜM

BANDO REPERTUARINI OLUŞTURAN ESERLERİN ANALİZİ İLE İLGİLİ ÇALIŞMALAR

1. KONUyla İLGİLİ TEZLER	63
2. KONUyla İLGİLİ MAKALELER	69
3. KONUyla İLGİLİ BİLDİRİLER.....	70
4. KONUyla İLGİLİ KİTAPLAR	71

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HAVA KUVVETLERİ BANDOSU REPERTUVARINDA BULUNAN TÜRK BESTECİLERİN ESERLERİNİN TONAL, MODAL VE MAKAMSAL YÖNDEN İNCELENMESİ

1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ.....	73
2. ARAŞTIRMANIN PROBLEM CÜMLESİ VE ALT PROBLEMLERİ	73
3. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI.....	74
4. ARAŞTIRMANIN VARSAYIMLARI	74
5. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	74
5.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ	75
5.2. VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ	75
5.3. ARAŞTIRMANIN ÇALIŞMA GRUBU	76
5.4. VERİ ANALİZ YÖNTEMİ	76
6. BULGULAR	76
6.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR	77

6.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR	78
6.3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR	79
6.4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR	79
TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER.....	128
KAYNAKÇA.....	133
EKLER DİZİNİ.....	137



TABLÖLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 1. Üflemeli Çalgılar	5
Tablo 2. Vurmalı Çalgılar	5
Tablo 3. Antik Yunan ve Kilise Modları	58
Tablo 4. Basit Makamlar.....	61
Tablo 5. Katılımcıların Rütbeleri	76
Tablo 6. Hava Kuvvetleri Bandosu Repertuvarında Bulunan Türk Bestecilerin Eserlerinin Kullanımına İlişkin Elde Edilen Bulgular	77
Tablo 7. Katılımcıların Konserlerde En Çok Tercih Ettiği Türk Bestecilerin Tonal Eserlerine İlişkin Bulgular	79
Tablo 8. Katılımcıların Konserlerde En Çok Tercih Ettiği Türk Bestecilerin Modal Eserlerine İlişkin Bulgular	79
Tablo 9. Katılımcıların Konserlerde En Çok Tercih Ettiği Türk Bestecilerin Makamsal Eserlerine İlişkin Bulgular	79

ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1. Küçük Flüt Ses Genişliği	7
Şekil 2. Küçük Flütün Çaldığı Nota	7
Şekil 3. Küçük Flütün Duyuluşu	7
Şekil 4. Büyük Flütün Ses Genişliği	8
Şekil 5. Obuanın Ses Genişliği.....	9
Şekil 6. Küçük Klarinetin Ses Genişliği.....	10
Şekil 7. Küçük Klarinetin Çaldığı Nota	11
Şekil 8. Küçük Klarinetin Duyuluşu	11
Şekil 9. Klarinetin Ses Genişliği	12
Şekil 10. Klarinetin Çaldığı Nota	12
Şekil 11. Klarinetin Duyuluşu	12
Şekil 12. Alto Saksafonun Ses Genişliği.....	13
Şekil 13. Alto Saksafonun Çaldığı Nota	13
Şekil 14. Alto Saksafonun Duyuluşu	13
Şekil 15. Tenor Saksafonun Ses Genişliği	14
Şekil 16. Tenor Saksafonun Çaldığı Nota	14
Şekil 17. Tenor Saksafonun Duyuluşu	15
Şekil 18. Bariton Saksafonun Ses Genişliği.....	16
Şekil 19. Bariton Saksafonun Çaldığı Nota	16
Şekil 20. Bariton Saksafonun Duyuluşu	16
Şekil 21. Fagotun Ses Genişliği	17
Şekil 22. Kornonun Ses Genişliği	18
Şekil 23. Kornonun Çaldığı Nota	18
Şekil 24. Kornonun Duyuluşu	18
Şekil 25. Trompetin Ses Genişliği.....	20
Şekil 26. Trompetin Çaldığı Nota	20
Şekil 27. Trompetin Duyuluşu	20
Şekil 28. Kornetin Ses Genişliği	21
Şekil 29. Kornetin Çaldığı Nota	21
Şekil 30. Kornetin Duyuluşu	21
Şekil 31. Büğlü Ses Genişliği.....	22
Şekil 32. Büğlü Çaldığı Nota	22
Şekil 33. Büğlü Duyuluşu	22
Şekil 34. Trombon Ses Genişliği.....	23
Şekil 35. Bariton Ses Genişliği	24
Şekil 36. Baritonun Çaldığı Nota	25
Şekil 37. Baritonun Duyuluşu	25
Şekil 38. Küçük Basın Ses Genişliği.....	26
Şekil 39. Küçük Basın Çaldığı Nota	26
Şekil 40. Küçük Basın Duyuluşu	26
Şekil 41. Büyük Basın Ses Genişliği.....	27
Şekil 42. Büyük Basın Çaldığı Nota	27
Şekil 43. Büyük Basın Duyuluşu	27
Şekil 44. Zil Nota Örneği	28
Şekil 45. Trampet Nota Örneği	29
Şekil 46. Timpaninin Ses Genişliği.....	31
Şekil 47. Davul Nota Örneği	32

Şekil 48. Dizi.....	51
Şekil 49. Majör Dizi.....	52
Şekil 50. Minör Dizi.....	52
Şekil 51. Diyez Donanımı.....	53
Şekil 52. Bemol Donanımı.....	53
Şekil 53. İyonyen Tetrakordu.....	54
Şekil 54. Doryen Tetrakordu.....	54
Şekil 55. Frigyen Tetrakordu.....	54
Şekil 56. İyonya Modu.....	55
Şekil 57. Doryen Modu.....	55
Şekil 58. Frigyen Modu.....	55
Şekil 59. Antik Yunan Modları.....	56
Şekil 60. Kilise Modları.....	58
Şekil 61. Günümüz Modları.....	59
Şekil 62. Basit Makamlar.....	61
Şekil 63. Bileşik Makamlar.....	62
Şekil 64. Şed Makamlar.....	62
Şekil 65. Bahar Hasreti.....	81
Şekil 66. Bozkırın Sesi.....	103
Şekil 67. Kürdilihicazkâr Longa.....	112

RESİMLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Resim 1. Küçük Flüt	7
Resim 2. Büyük Flüt	8
Resim 3. Obua	9
Resim 4. Küçük Klarinet (Mi Bemol).....	10
Resim 5. Klarinet	11
Resim 6. Alto Saksafon.....	13
Resim 7. Tenor Saksafon	14
Resim 8. Bariton Saksafon.....	15
Resim 9. Fagot	17
Resim 10. Korno	18
Resim 11. Trompet.....	19
Resim 12. Kornet	21
Resim 13. Büğlü.....	22
Resim 14. Trombon.....	23
Resim 15. Bariton	24
Resim 16. Küçük Bas (Euphoium)	25
Resim 17. Büyük Bas (Tuba).....	27
Resim 18. Zil.....	28
Resim 19. Trampet.....	29
Resim 20. Timpani	30
Resim 21. Davul.....	32

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

B2: Büyük İkili
Bnb. : Binbaşı
d. : Doğum
Doç. Dr. : Doçent Doktor
Dzl: Düzenleyen
f: Forte
ff: Fortissimo
gliss. : Glissando
h: Hicrî
Hv. K. Bnd. K.lığı: Hava Kuvvetleri Bando Komutanlığı
İng. : İngilizce
k2: Küçük İkili
M. : Miladî
mf: Mezzoforte
M.Ö. : Milattan Önce
M.S. : Milattan Sonra
MSÜ: Millî Savunma Üniversitesi
ö. : Ölüm
p: Piano
pp: Pianissimo
ppp: Pianississimo
TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
vd. : Ve diğerleri
yy. : Yüzyıl

GİRİŞ

İnsanlıkla yaşıt olduğunu söyleyebileceğimiz musıki, başlangıçtan günümüze ferdî ve içtimai hayatın bütün aşamalarında var olagelmıştır. Doğum öncesinde annenin kalp atışlarını dinleyerek başlayan ve ardından insanın kendi bedeninde hazır bulduğu şarkı söyleme imkânıyla ivme kazanan musıki pratiği, sırasıyla vurmali, üflemeli, telli ve yaylı çalgıların icadına zemin hazırlamıştır. Genel olarak vurmali çalgıların insan kalbini, üflemeli çalgıların ise insan nefesini taklit ettiği kabul edilir. Gerek insan sesi, gerekse çalgı musıkisinin eski çağlarda dinden büyüye, evlilikten cenazeye, haberleşme ve iletişimden, eğlence ve avlanmaya kadar pek çok alanda kullanıldığı bilinmektedir. Savaş ise bu alanlar arasında en dikkat çekici olanlardan biri olarak öne çıkmaktadır.

İslâm öncesi Türk medeniyetlerinde askerî musıki her zaman büyük ehemmiyet taşımıştır. Bir “asker millet” hüviyetinde olan Türkler, musıkiyi hem hükümrانlık alâmeti olarak sembolik anlamda, hem de düşman üzerinde tesir oluşturabilmek amacıyla fiilî anlamda kullanmışlar ve asırlar içinde son derece gelişkin bir askerî musıki kültürü ortaya koymuşlardır. Tuğ Takımlarında yer alan çeşitli davullar, zil gibi tamamen Türk icadı olan çalgılar ve çevgan gibi hususi aletler, söz konusu kültürün bileşenleri olarak dünya musıkisine de çok önemli katkı sağlamışlardır.

Yaklaşık iki bin yılı aşkın bir zamandır var olan Türk askerî tecrübesi ve buna bağlı olarak bu süre zarfında kesintiye uğramadan devam eden Türk askerî musıki geleneği, Tuğ Takımlarından Mehterhaneye ve oradan günümüz Türk Silahlı Kuvvetleri Bandolarına kadar uzanan köklü bir mirası ifade etmektedir. Günümüzde bandolar ilk ve orta çağlardaki gibi savaş meydanında faaliyet gösteren topluluklar olmaktan çok, Türk Silahlı Kuvvetlerinin moral ve motivasyonunu sağlayan ve tarihimizdeki mühim günlerin hatırasını yaşatan sembolik ve fikrî bir çerçeve oluşturma işlevine sahiptirler. Bu kapsamda hususi gün ve gecelerde gerçekleştirilen konserler ile törenler, Türk Silahlı Kuvvetleri Bandolarının vazife yaptığı ve kendini gösterdiği en önemli faaliyetler arasındadır. Söz konusu faaliyetlerde repertuarın isabetli belirlenmesi ve icranın kâmil bir biçimde gerçekleştirilmesi ise söz konusu etkinliklerin kalitesini artırmadaki en belirleyici faktörlerdir.

Günümüz Türk Silahlı Kuvvetleri Bandolarının repertuarında tonal, modal ve makamsal nitelikte pek çok eserin bulunduğu bilinmektedir. Bu eserler arasında henüz icra edilmemiş olanlar bulunduğu gibi temiz bir notalama ile yeniden yazılmasına ve

farklı oturtumlara aktarılmasına ihtiyaç olanlar da bulunmaktadır. Bu düzeltme ile indirgeme ve kırtasiye çalışmalarının yanı sıra geniş kapsamlı bir müzik analizi ve tasnif faaliyetinin elzem olduğu da açıktır. Bu yönde atılacak adımlar, bando şeflerinin eserleri daha iyi anlayıp tasnif ederek isabetli repertuvar seçiminde bulunmaları ve bu repertuvarı bando mensuplarına doğru icra ettirmeleri hususunda mühim faydalar sağlayabilir.



BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ VE BU KAPSAMDAKİ TEMEL KAVRAMLARIN AÇIKLANMASI

1. BANDONUN TANIMI VE ÇALGILARI; TARİHÇESİ, YAPILANMASI VE VAZİFELERİ

1.1. TANIM

İng. “band” kelimesi, Türkçedeki kullanımına göre (caz gruplarına kadar uzanan) daha geniş bir anlam ifade etse de dilimizde daha çok üflemeli ve vurmali çalgılardan oluşan müzik topluluklarını anlatmaktadır. Bu noktada zaman zaman askerî ve sivil bandolar arasında bir ayrıma gidilebileceği düşünülebilirse de söz konusu ayrımın tanım öğelerinin net biçimde ortaya konduğunu söylemek mümkün görünmemektedir. Bu konudaki farklılık daha çok literatür üzerinden takip edilebilecek niteliktedir.

Ülkemizde askerî musiki geleneğinin uzmanları arasında önde gelen isim Mahmut Ragıp Gazimihal 1961 tarihli ünlü *Musiki Sözlüğü’nde* “askerî mızıkası” tabirini ordu bandosu anlamında kullanmakta ve bunu da armoni mızıkası ve fanfar mızıkası olarak ikiye ayırmaktadır. Buna göre tahta ve bakır üflemelilerden oluşan ordu bandolarına armoni mızıkası, yalnız bakır üflemelilerden oluşan ordu bandolarına fanfar mızıkası denmektedir (Gazimihal, 1961: 23).

Konu ile ilgili olarak bilgi veren az sayıdaki Türkçe eserden biri olan Yalçın Yüregir’in *Orkestra & Çalgıları* kitabında “fanfar”, “bando” (veya mızıkası) ve “armoni mızıkası” (veya armoni orkestrası) sırasıyla şöyle tanımlanmıştır:

“Fanfar, bir kısım bakır üflemeli çalgı ile kısıtlı sayıda vurmali çalgıdan oluşan bir açık hava topluluğudur. Törensel etkinliklerde olayın haberciliğini yapan, topluluğun dikkatini çeken, ve izleyenlerin beklentilerini artırma işlevini yerine getiren küçük bir ekiptir.

Bando veya Mızıkası, törensel veya eğitsel amaçlı gezgin veya yerleşik bir açık hava topluluğudur. Asker eğitiminde kışlalarda, bayramlarda askerî kıtalara, öğrenci ve esnaf gruplarına eşlik eden, ağaç ve bakır üflemeli çalgılarla bir kısım vurmali çalgıdan oluşan 12 ile 24 kişilik topluluklardır. Bir önemli özelliği ise gezgin olabilmesi, yürüyen gruplara onlarla birlikte hareket ederek eşlik edebilmesidir.

Armoni Mızıkası veya Armoni Orkestrası, törensel veya kültürel amaçlı yerleşik bir açık hava veya kapalı mekan topluluğudur. Oluşumu bando gibi, ağaç ve üflemeli çalgılarla, bir kısım vurmali çalgıdan, timpani ve bir kısım vurmali çalgıdan oluşur. Genellikle 36-60 kişilik bir kadroya sahiptir. Repertuarı, bando literatürünün yanısıra, senfonik yapıtlardan, uvertürlerden ve operetlerden uyarlanmış yapıtlardan ve hafif müzik türlerinden oluşur” (Yüregir, 1997: 33).

Ferudun Çalışır ise askerî bandoyu “soluklu ve vurularak çalınan çalgı topluluğu” olarak çok daha genel bir biçimde tanımladığı görülmektedir (Çalışır, Basım Yılı Belirtilmemiş: 7).

Günümüzde Türk Silahlı Kuvvetleri personelinin sahadaki çalışmaları kapsamında kullandığı terminoloji bakımından konuya yaklaştığımızda, bando teriminin bütün askerî müzik topluluklarını kapsayacak şekilde, armoni mızıkası tabirinin ise mehterhaneyle birlikte Millî Savunma Bakanlığına bağlı olarak görev yapan ayrı ve özel bir komutanlık anlamında kullanıldığı söylenebilir.

1.2. ÇALGILAR

Çalgıların sınıflandırılması çeşitli kriterlere göre yapılabilmektedir. Organoloji bu konuya çalgıların yapısı açısından yaklaşırken çalgılama ve orkestralama gibi disiplinlerin ise meseleyi daha çok teknik ve pratik açılardan ele aldığı görülür.

Müzikolog Necati Gedikli’nin müzik bilimsel araştırmalarının ilki olarak yayımladığı *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları* başlıklı çalışmasında çalgıların sınıflandırılması konusunda çalışmaların ve denemelerin yapıldığını, bunlardan Hornbostel, Sachs ve Valentin’in yaptığı çalışmaların önemli olduğunu, 1914 yılından beri de çalgıların söz konusu çalışmalar kapsamında titreşim ve tınlayış özellikleri esas alınarak sınıflandırıldığının belirtmektedir (Gedikli, 1999: 69). Buna göre dünyadaki bütün çalgılar dört ana grupta toplanmaktadır:

1. Kendi Tınlaklar (İdiophones)
2. Gön Tınlaklar (Membranophones)
3. Tel Tınlaklar (Chordophones)
4. Hava Tınlaklar (Aerophones)

Klavye ya da arşe gibi ikincil nitelikteki aparatlarla ilgilenmeyen bu bilimsel sınıflandırma tamamen doğrudan ses kaynağını göz önünde bulundurmaktadır. Çalgılama ve orkestralama söz konusu olduğunda ise bu teorik tanımlamanın, yerini daha somut ve pratik bir sınıflandırmaya bıraktığı görülmektedir. Buna göre çalgıları genel anlamda “vurmalılar”, “yaylılar” ve “üflemliler” olarak üçe ayırmak mümkündür. Necdet Levent’in *Çalgı ve Orkestralama Bilgisi* adlı kitabında bu sınıflandırma açık bir biçimde görülmektedir (Levent, 1997: 3-4).

Çalışmamızın 1.1. tanım kısmında da belirtildiği gibi fanfar mızıkası dışındaki standart askerî bandolar yukarıdaki çalgılardan yalnızca vurmalıları ve üflemlileri

içermektedir. Ne var ki üflemeli çalgıların da tahta ve bakır üflemeliler olarak ikiye ayrıldığını belirtmek gerekir. Pares gibi askerî bandoların tahta çalgılar, kamışlı çalgılar, bakır çalgılar ve vurmali çalgılar olmak üzere dört gruptan müteşekkil olduğunu belirten yazarlar olsa da (Pares, 1951: 5), genel kabul; bandoda tahta üflemeliler, bakır üflemeliler ve vurmali olmaları üzere üç grup çalgının bulunduğu yönündedir.

Türk Silahlı Kuvvetleri bünyesinde görev yapan Hava Kuvvetleri Bandolarına geldiğimizde ise bu kurumların envanterlerinde aşağıdaki tablolarda sıralanmış olan çalgıların yer aldığı görülmektedir (Çalgı isimleri yazılırken askerî bando terminolojisi göz önünde bulundurulmuştur).

Tablo 1. Üflemeli Çalgılar

Tahta Üflemeliler	Küçük Flüt (Piccolo)
	Büyük Flüt
	Küçük Klarinet (Mi Bemol)
	Büyük Klarinet (Si Bemol)
	Obua
	Alto Saksafon
	Tenor Saksafon
	Bariton Saksafon
	Fagot
Bakır Üflemeliler	Korno
	Trompet
	Kornet
	Büğü (Flugelhorn)
	Trombon
	Bariton
	Küçük Bas (Euphonium)
	Büyük Bas (Tuba)

Tablo 2. Vurmali Çalgılar

Vurmali	Zil
	Tramper
	Timpani
	Davul

1.2.1. Üflemeli Çalgılar

1.2.1.1. Tahta Üflemeliler

1.2.1.1.1. Küçük Flüt (Piccolo)

Almanca; Pickelflöte

Fransızca; Petit Flûte

İngilizce; Piccolo

İtalyanca; Piccolo

Mekanizması, tutuş ve çalınış yöntemi bakımından büyük flütle aynı olan küçük flüt; aslında büyük flütün küçük biçimde yapılmış şeklinden ibarettir (Acar, 2016: 35). Notaları sol anahtar ile gösterilen ve do tonunda olan küçük flütün genellikle bir partis bulunur ve notasının yazıldığı yerden bir sekizli üstten duyulur. Çabuk çalma ve çalınabilme kabiliyeti bakımından her çeşit bağlı, dilli, kromatik ve çabuk ezgileri rahatlıkla seslendirebilen küçük flüt, büyük flütün bir oktav incesidir. Ses dizisi genişliğinde orta bölüm kullanılmaya en elverişli olanıdır. İnce bölüm, genellikle f veya ff nüanslarıyla ve genellikle melodiyi bir oktav yukarıdan katlamak için kullanılır. Kalın bölüm ise ses şiddeti çok az olduğu ve bando da kaybolduğundan fazla tercih edilmemektedir. Orkestrasyonun zenginliği bakımından klarinetlerin tınlayışına zıt olarak küçük flütün, büyük flüt ve obua ile birleşmesi tavsiye edilir. Bu birleşmeye si bemol solo büğlü veya solo kornet de eşlik edebilir. Küçük flüt ayrıca konser, vals ve polkalarda solo yahut düet olarak ta kullanılır (Köyüstü, 2010: 16).

İlk sekiz ses zayıf ve soluktur. Bu bakımdan tuttıda bir yarar sağlamaz. İkinci sekizde berrak ve kuvvetli olmasına karşın üst kısma çıkıldıkça daha güçlü ve parlak olmaya başlar. En üstte bulunan la ile çok keskinleşir ve si bemol ile güçlük noktasına erişir. Bazı besteciler si ve do'ya kadar küçük flüte sınır tanımışlardır (Acar, 2016: 36).

Genelde küçük flütün en yararlı rolü parlak sesi ile ezgisel çizgiye katkısıdır. Bu da yandaşı üflemelilere bir sekizli yukarıda eklenmesi ile meydana gelir. Bu eklemeler bazen yumuşak ve cazip bir şekil vermek amacı ile büyük flütün iki üstünde de kullanılabilir (Levent, 1997: 48).

Resim 1. Küçük Flüt



Kaynak: <https://www.flutespecialists.com/product/grenaditte-treble-flute/>

Şekil 1. Küçük Flüt Ses Genişliği



Şekil 2. Küçük Flütün Çaldığı Nota



Şekil 3. Küçük Flütün Duyuluşu



1.2.1.1.2. Büyük Flüt

Almanca; Flöte

Fransızca; Grand Flûte

İngilizce; Flute

İtalyanca; Flauto

Do tonunda ve notası ikinci çizgi sol anahtarı ile yazılan büyük flütün genellikle iki partisi bulunur ve notasının yazıldığı yerden duyulur. Büyük flütün sesi zayıf olduğundan iyi bir verim alabilmek için mutlaka en az iki partisi bulunmalı ve küçük flüt ile katlanması gerekmektedir. Kromatik veya diyatonik geçişli, bağlı, tremolo şeklindeki notaları en çabuk çalabilme kabiliyetine sahiptir. Büyük flütten iyi bir verim elde edebilmek için yazılacak sololar üç bemol veya dört diyezden fazla arızalı olmamalıdır. Ses rengi orta bölümlerde yumuşak, ince bölümlerde duygulu ve uyumsuz, kalın bölümlerde ise çok özgündür. Besteci bu çalgıya obua, küçük klarinet ve korangle ile birlikte eşleştirmeler yapabilir. Besteciler büyük flütü; çobanlama, kır ve köy yaşamının anlatımında özellikle kullanırlar (Köyüstü, 2010: 17).

19. yüzyılın ortalarına dek flütte şimdiki perde sistemi yoktu. Ton delikleri, parmakların rahat işlemesine göre yerleştirilmişti ve değişik büyüklükteydiler. Çalgı, deliklerin parmak uçları tarafından açılıp kapanması ile çalınıyordu. Ancak daha yüksek bir ton, tam bir entonasyon ve çalıcı açısından daha kolay çalınabilir bir sisteme ihtiyaç vardı. 19. yy. ortalarında Theobald Boehm adlı Alman flütçü günümüzde de kullanılmakta olan mekanizma sistemini bulmuştur (Akıncı, 1994: 3).

Resim 2. Büyük Flüt



Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Yan_fl%C3%BCt

Şekil 4. Büyük Flütün Ses Genişliği



a. Kalın bölüm b. Orta bölüm c. İnce bölüm

1.2.1.1.3. Obua

Almanca; Oboe

Fransızca; Hautbois

İngilizce; Oboe

İtalyanca; Oboe

Do tonunda ve notası ikinci çizgi sol anahtarı ile yazılan obuanın genellikle iki partisi bulunur ve notasının yazıldığı yerden duyulur. Çift kamışlı ve genel olarak bir renk çalgısı olmasının yanında solo olarak da ön planda kullanılan obuanın ses karakteri; pes seslerde dokunaklı ve kısık, orta bölümde doğal ve içten, tiz seslerde ise rahatsız edicidir.

Obuanın sesi zayıf olduğundan açık alanlarda duyulması zordur ayrıca yazılacak sololar üç bemol ve dört diyezden fazla olmamalıdır. İki partisi bulunan obuaya aynı sesler veya iki bölümlü uzun sesler verilmelidir. Sololarında ise çabuk geçişli sesler verilmesinden çok uzun sesler verilmelidir. Ayrıca obua sololarına büyük flüt ve küçük flütler eşlik edebilir (Köyüstü, 2010: 17).

Obua, flüt ve klarnetteki gibi fazla renk seçimine elverişli sayılmaz. Yalnız obuanın derin etki bırakan bir tınısı vardır. Orkestranın melankolik bir çalgısıdır. Adeta burundan gelen, fakat yumuşak ve ifadeli bir ses rengi vardır (Levent, 1997: 45).

Resim 3. Obua



Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Obua>

Şekil 5. Obuanın Ses Genişliği



a. Kalın bölüm b. Orta bölüm c. İnce bölüm d. En ince bölüm

1.2.1.1.4. Küçük Klarinet (Mi Bemol)

Almanca; Kleine Klarinette

Fransızca; Petite Clarinette

İngilizce; Piccolo Clarinet

İtalyanca; Clarinette Piccolo

Notaları sol anahtarı ile yazılan ve mi bemol tonunda olan küçük klarinetin genellikle bir partisi bulunur ve notasının yazıldığı yerden bir küçük üçlü yukarıdan duyulur. Tek kamışlı bir çalgıdır. Küçük klarinetin ses karakteri; açık ve parlaktır. Besteciler küçük klarineti; büyük klarinet, obua ve flütü takviye etmek ya da bir sekizli üstten katlamak, solo büyük klarinetin zorlandığı ince seslerde yardımcı olması için tercih etmelidirler (Köyüstü, 2010: 31).

Mi bemol klarinet üst ve ince seslerdeki anlatımı vurgulamak amacıyla kullanılan bir çalgıdır. Gayet etkili ve keskin bir tona sahip olan mi bemol klarinet, bir solo çalgı olarak mükemmel şekilde kullanılır. Ayrıca, diğer klarinetlerle birlikte kontrapuntal ve armonik eşliklerinde güzel karakteristik özellik gösterir. Bu çalgı staccato ve bağlı pasajları etkili şekilde icra eder. Diğer klarinetlerden beklenen trilleri, tremoloları ve özel efektleri uygulayabilme kabiliyetine sahiptir (Adler, 2002: 211).

Mi bemol klarinetin ses skalasındaki en üst üç ses oldukça zor icra edilir. Dolayısıyla bu notalar sadece tuttillerde f ve ff nüanslar ile kullanılabilir (Piston, 1969: 181).

Bazı besteciler; mi bemol klarinetin, büyük klarinetler ile küçük flütler arasındaki mevcut boşluğu doldurduğunu zannetmektedirler. Bu tarif açık bir hatadır. Zira küçük flüt partisi, neredeyse yirmiye yakın bir yığın icracı kullanılan klarinet partisiyle mukayese dahi edilemez. Çünkü askerî bandoda küçük flüt için ancak bir icracı mevcuttur. Dolayısıyla mi bemol klarinetleri, büyük klarinetlerin tamamlayıcısı addetmek lazım gelir ki bunun için de yeter sayıda, hiç olmazsa dört icracı kullanılması mecburidir (Pares, 1951: 53).

Resim 4. Küçük Klarinet (Mi Bemol)



Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Klarnet>

Şekil 6. Küçük Klarinetin Ses Genişliği



a. Kalın bölüm a1) Kusurlu sesler b. Orta bölüm c. İnce bölüm

Şekil 7. Küçük Klarinetin Çaldığı Nota



Şekil 8. Küçük Klarinetin Duyuluşu



1.2.1.1.5. Büyük Klarinet (Si Bemol)

Almanca; Klarinette

Fransızca: Clarinette

İngilizce: Clarinet

İtalyanca: Clarinetto

Si bemol tonunda ve notası ikinci çizgi sol anahtarı ile yazılan klarinetin genellikle solo, birinci ve ikinci klarinet olmak üzere bandolarda üç partisi bulunur ve notasının yazıldığı yerden bir büyük ikili aşağıdan duyulur. Tek kamışlı bir çalgı olan klarinet, senfoni orkestrasındaki kemanların yerini almaktadır. Çabuk notaları rahatlıkla çalabilmekle birlikte ince seslerde zorlandığı bölümlerde küçük klarinetten yardım almaktadır. Kalın seslerde ise saksafonlarla iyi bir uyum sağlamaktadır. Askerî bandolarda solo klarinet, senfoni orkestrasındaki kemanın ve soprano sesinin yerini alır. Birinci klarinetler ise orta ses bölümündeki ezgilerde solo klarinete eşlik eder. İkinci klarinetler de senfoni orkestrasının ikinci kemanları ile altolarının yerini alır. Klarinetin ince bölümde parlak, orta bölümde sıcak, kalın bölümde ise tatlı bir ses rengi vardır (Köyüstü, 2010: 21).

Klarinet, her türlü hareketi kolay ve süratli yapabilen ve nereye çekilirse hemen oraya kayıveren, olağanüstü değişken yapıya sahip bir çalgıdır. Yumuşak ve hareketli bir sesi vardır, çok ifadelidir (Levent, 1997: 71).

Resim 5. Klarinet



Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Klarnet>

Şekil 10. Klarinetin Çaldığı Nota



Italyanca; Alto Saxophono

12

Bir virtüöz çalgısı olarak, çok zaruri varyasyonlar için kullanılırsa da, eser boyunca ona uzun bir görev yüklemek biraz tehlikelidir. Bu gibi durumlarda alto saksafonun melânkolik ve biraz örtülü sesi dinleyicilerde usandırıcı bir etki yaratabilir (Pares, 1951: 63).

Resim 6. Alto Saksafon



Kaynak:<https://www.yonkamuzikmarket.com/blog/icerik/saksafon-nedir>

Şekil 12. Alto Saksafonun Ses Genişliği



a. Kalın bölüm b. Orta bölüm c. İnce bölüm
d. Kusurlu sesler (zorunlu olmadıkça kullanmamalıdır)

Şekil 13. Alto Saksafonun Çaldığı Nota



Şekil 14. Alto Saksafonun Duyuluşu



1.2.1.1.7. Tenor Saksafon

Almanca; Tenor Saxophon

Fransızca; Tenor Saxophone

İngilizce; Tenor Saxophone

İtalyanca; Tenor Saxophono

İkinci çizgi sol anahtarı ile notası yazılan ve si bemol tonunda olan tenor saksafonun genellikle tek partisi bulunur ve notasının yazıldığı yerden bir büyük dokuzlu aşağıdan duyulur. Tek kamışlı bir çalgı olan tenor saksafon, senfoni orkestrasının yaylı altolarının yerini almaktadır. Ses karakteri dolgundur ve tek partisi olmasına rağmen bestecinin iyi bir verim alabilmesi için iki icracısı olmalıdır. Bariton ve alto saksafonlarla birlikte senfoni orkestrasındaki viyolonsellerin ses rengini verir (Köyüstü, 2010: 23).

Resim 7. Tenor Saksafon



Kaynak: <https://www.yonkamuzikmarket.com/blog/icerik/saksafon-nedir>

Şekil 15. Tenor Saksafonun Ses Genişliği



a. Kalın bölüm b. Orta bölüm c. İnce bölüm
d. Kusurlu sesler (zorunlu olmadıkça kullanmamalıdır)

Şekil 16. Tenor Saksafonun Çaldığı Nota



Şekil 17. Tenor Saksafonun Duyuluşu



Şekil 18. Bariton Saksafonun Ses Genişliği



a. Kalın bölüm b. Orta bölüm c. İnce bölüm
d. Kusurlu sesler (zorunlu olmadıkça kullanmamalıdır)

Şekil 19. Bariton Saksafonun Çaldığı Nota



Şekil 20. Bariton Saksafonun Duyuluşu



1.2.1.1.9. Fagot

Almanca; Fagott

Fransızca; Basson

İngilizce; Bassoon

Italyanca; Fagotto

Notaları pes sesler için dördüncü çizgi fa anahtarı ve tiz sesler için dördüncü çizgi do anahtarıyla yazılan ve do tonunda olan fagotun genellikle iki partisi bulunur ve notasının yazıldığı yerden duyulur. Çift kamışlı ve genel olarak bir eşlik çalgısı olan fagotun ses rengi; pes ve orta bölümlerde berrak, tiz bölümde ise cılızdır. Bu yüzden ince bölümdeki sesler güçsüz olduğundan besteciler tarafından fazla tercih edilmemektedir. Fagot bir eşlik çalgısıdır ve ses rengi zayıf olduğundan saksafonlarla birlikte eşleştirilmesi ve bakır çalgılarla birlikte görev yaptığı için nüansı biraz daha kuvvetli olması uygundur. Eğer fagot yok ise partisi; eşlik görevlerinde si bemol baritona, uzun seslerde ise trombona yazılabilir. Ayrıca flüt, klarinet ve obuayı bir oktav aşağıdan katlayarak eşlik yazılabilmekle birlikte saksafonlarla da beraber iyi bir bas duyuluşu elde edilebilir (Köyüstü, 2010: 19).

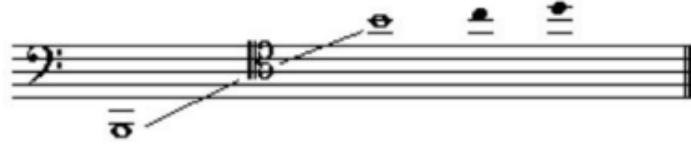
Gabriel Pares'e göre ise fagotlar ve kornların birleşmesi tam bir grup meydana getirir. Bir eserde gerek klarinetler, gerek saksafonlar, gerek trombonlar, gerek bas ve kontrbaslar ve gerekse bu çalgıların topluluğu ile birleşirse hayret uyandıracak derecede güzel bir dolgunluk temin eder. Fagota kısa süreli bazı varyasyonlar da yazılabilir. Fakat askerî bandoda fagota başlı başına solo yazılmamalıdır. Zaman zaman duyulması istenen bir solo bölümü kısa olmak şartıyla bu çalgıya verilebilir (Pares, 1951: 44).

Resim 9. Fagot



Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Fagot>

Şekil 21. Fagotun Ses Genişliği



1.2.1.2. Bakır Üflemeliler

1.2.1.2.1. Korno

Almanca; Horn

Fransızca; Cor

İngilizce; Horn

İtalyanca; Corno

Fa tonunda, notası ikinci çizgi sol anahtarı ve kalın seslerde dördüncü çizgi fa anahtarı ile yazılan kornonun genellikle dört partisi bulunur ve notasının yazıldığı yerden tam beşli aşağıdan duyulur. Alaşım ve ağızlıklı, solo ve özellikle eşlik görevleri verilen kornonun ses rengi parlaktır. Besteci kornoyu; fagot, bariton saksafon ve trombonlarla birlikte kullanabilir. Kornoyu diğer alaşımlı ve ağızlıklı çalgılardan ayıran en önemli özelliği pistonlarının sol el ile çalınmasıdır. Ayrıca kalağı sağ eli yumruk yaparak yarım

kapattığımızda yarım ton, üçte ikisini kapattığımızda ise bir ton pesleşmektedir. Besteciler kornoya yazdıkları sololardan daha iyi bir verim almak istiyorlarsa eserlerini portenin birinci çizgisinin altında olan do notası ile porte beşinci çizgisinin üzerindeki sol sesi arasında yazmalı ve seri notalardan da kaçınmalıdırlar (Köyüstü, 2010: 36). Adler'e göre korno:

Trompete nazaran daha yumuşak bir tınıya sahiptir. Bununla birlikte parlak ve duygusal pasajlardaki anlatım gücü ile tüm çalgı kombinasyonlarında başarıyla görev alır (Adler, 2002: 312).

Resim 10. Korno



Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Korno>

Şekil 22. Kornonun Ses Genişliği



a. Kalın bölüm b. Orta bölüm c. İnce bölüm

Şekil 23. Kornonun Çaldığı Nota



Şekil 24. Kornonun Duyuluşu



1.2.1.2.2. Trompet

Almanca; Trompete

Fransızca; Trompette

İngilizce; Trumpet

İtalyanca; Tromba

Si bemol tonunda ve notası ikinci çizgi sol anahtarı ile yazılan trompetin genellikle iki partisi bulunur ve notasının yazıldığı yerden bir büyük ikili aşağıdan duyulur. Alaşım ve ağızlıklı, solo icra ve eşlik partileri yazılan trompetin ses karakteri parlak ve gürdür. Ses rengi sert olduğu için askerî bandolarda partisi yazılırken, kornet ve büğlü ile birlikte yazılarak yumuşatılır. Trompetin kalın kısmının ilk notası seslendirilirken sıkıntılı olduğu için ihtiyatla kullanılmalı, ince kısmın son beş notası da çok parlak sesler elde etmek için kullanılmalıdır. (Köyüstü, 2010: 24).

Trompet; bakır üflemeli çalgı ailesinin en ince sesli üyesi olup diğer bakır üflemeli çalgılardan daha hızlı ve çevik icra kabiliyetine sahiptir. Bu çalgıdan, tiz seslerdeki rahat icra yeteneğinin yanı sıra güçlü sesi ile tüm aralıklı ve atlamalı dizimlerdeki hâkimiyetinden istifade edilir (Adler, 2002: 325).

Eski çağ boyunca kullanılan hemen bütün ilkel üflemeli çalgılar (şofaar, lituus, salpinks vd.) trompetin atası sayılır. Kromatik ya da pistonlu adıyla anılan bugünkü biçimini, 19'uncu yüzyıllarda Bluhmel ve Stözel adlı çalgı yapımcıları geliştirmiştir (Sözer, 2005:708). Trompet başlangıçta sınırlı bir ses genişliğine sahip iken sonraları geliştirilerek kromatik sesleri çıkarabilecek bir çalgı durumuna getirilmiştir (Levent, 1997: 91).

Trompetin son derece etkili, içe işleyen bir sesi vardır; ancak dikkat edilmezse bir anda bayağılığa dönüşebilir. Görkemli ses gücüyle trompet; diyatonik, kromatik her çeşit diziye, “arpej” ve değişik figürler içeren pasajları hızla seslendirebilir (Say, 2010: 502).

Resim 11. Trompet



Kaynak: <https://senfonikankara.com/post/137932233383/trompet>

Şekil 25. Trompetin Ses Genişliği



Şekil 26. Trompetin Çaldığı Nota



Şekil 27. Trompetin Duyuluşu



1.2.1.2.3. Kornet

Almanca; Kornet

Fransızca; Cornet

İngilizce; Cornet

Italyanca; Cornetto

Si bemol tonunda ve notası ikinci çizgi sol anahtarı ile yazılan kornetin genellikle iki partisi bulunur ve notasının yazıldığı yerden bir büyük ikili aşağıdan duyulur. Alaşım ve ağızlıklı, solo icra ve eşlik partileri yazılan kornetin ses rengi yumuşak ve parlaktır. Kalın seslerin ilk altı sesi tını bakımından kusurlu olduğu için besteciler bu sesleri yazmaktan mümkün olduğunca sakınmalıdır (Köyüstü, 2010: 25).

16'ncı ve 17'nci yüzyıllarda kullanılan yılankavi borular, kornetin ilk örnekleriydi. Ağaçtan, bakırdan ve çeşitli metallerden yapıldı ve ağızlıktan uca doğru genişleyen kıvrık bir boruydu. Sonradan piston eklenerek bugünkü biçimini almıştır (Sözer, 2005: 05).

Kornet; trompet ve korno ile aynı karakteristik tınılara sahiptir. Kahramanlık dolu anlatımlarda trompete nazaran yetersiz kalır fakat; gel gelelim bu çalgı, kornolarla birlikte kullanıldığında sıcak ve yumuşak anlatımlarda gayet yeteneklidir (Piston, 1969: 264).

Özellikle solo olarak başarıyla görev yapan bu çalgının ses rengi ve genişliği; opera parçalarındaki soprano ve mezzosoprano sesleri için çok elverişlidir (Çalışır, Basım Yılı Belirtilmemiş: 49).

Resim 12. Kornet



Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kornet>

Şekil 28. Kornetin Ses Genişliği



Şekil 29. Kornetin Çaldığı Nota



Şekil 30. Kornetin Duyuluşu



1.2.1.2.4. Büğlü (Flügelhorn)

Almanca; Flügelhorn

Fransızca; Bugle

İngilizce; Flügelhorn

İtalyanca; Flis Corno

Si bemol tonunda ve notası ikinci çizgi sol anahtarı ile yazılan büğlünün genellikle iki partisi bulunur ve notasının yazıldığı yerden bir büyük ikili aşağıdan duyulur. Alaşım ve ağızlıklı, solo icra ve eşlik partileri yazılan büğlünün ses tınısı yumuşak ve tatlıdır. Ses rengi ve genişliği, senfoni orkestrasındaki klarinetin yerini alır. Besteciler sololarda ses renginin yumuşaklığını kaybetmemesi için trompet ve kornet ile birlikte

düşünmemelidirler. Çok güzel bir solo çalgı olduğu için genellikle mi bemol alto ve si bemol bariton ile iyi bir uyum sağlar (Köyüstü, 2010: 24).

Pares'e göre ise büğlü; armonide kontralto rolünü işgal eder. Bütün mezzo soprano ve kontralto melodileri bu çalgıya yazılır. Ayrıca senfoni orkestrasındaki kemanların görevlerini de üstlenir ve askerî bandonun solo çalıcısı pozisyonundadır (Pares, 1951: 100)

Resim 13. Büğlü



Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Flugelhorn>

Şekil 31. Büğlü Ses Genişliği



Şekil 32. Büğlü Çaldığı Nota



Şekil 33. Büğlü Duyuluşu



1.2.1.2.5. Trombon

Almanca; Posaune

Fransızca; Trombone

İngilizce; Trombone

İtalyanca; Trombone

Notaları pes sesler için dördüncü çizgi fa anahtarı ve tiz sesler için dördüncü çizgi do anahtarı ile yazılan do tonunda olan trombonun genellikle dört partisı bulunur ve notasının yazıldığı yerden bir oktav aşağıdan duyulur. Alaşımli ve ağızlıklılı, sürekli olmadan solo görevleri de verilebilen trombonun ses rengi dolgun ve canlıdır. Ayrıca trombonun ses genişliğı bütün erkek seslerinin görevlerini alabilir. Korno ve fagotların yokluğunda bu çalgıların yerini alabilir. Her türlü bağı – bağısız, dilli, diatonik ve kromatik sesleri rahatlıkla yapabilmesinin yanında kaydırmalı (gliss.) olarak da kullanılabilir. Solo olarak verilen görevlerin tenor partisini taşıması ve ikili, üçlü, dörtlülerde yine tenor partisini çalmasına özen gösterilmelidir. Trombonlar kendi grubundaki çalgılar olan fagot, bariton, küçük bas ve büyük baslarla birlikte çok iyi bir uyum sağlar (Köyüstü, 2010: 20).

Trombonun ses alanını, kesin ses bölgelerine ayırmak pek olanaklı değildir. Onun ses alanı içindeki bütün sesler koyu, uğultulu, dolgun, sağlam ve etkileyicidir. Kalın seslerden incelere doğru çıkıldıkça sesler parlaklaşır. Çalgının kendine özgü ses rengine en yakın olan sesler orta bölgededir (Say, 2010: 501).

Ses sıkalasının kalın bölümünde karanlık ve tehditkâr bir karakter sergileyen trombonun tiz seslerde parlak ve zaferi simgeler bir anlatımı vardır. P nüans ile tok ve kararlıdır ancak biraz kapalıdır. F nüansda ise güçlü ve gürdür (Korsakov, 1912: 24).

Resim 14. Trombon



Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Trombon>

Şekil 34. Trombon Ses Genişliğı



a. Kalın bölüm b. Orta bölüm c. İnce bölüm

1.2.1.2.6. Bariton

Almanca; Tenor Horn

Fransızca; Baryton

İngilizce; Baritone

İtalyanca; Basso Flis Corno

Si bemol tonunda ve notası ikinci çizgi sol anahtarı ile yazılan baritonun genellikle iki partisi bulunur ve notasının yazıldığı yerden bir büyük dokuzlu aşağıdan duyulur. Alaşım ve ağızlıklı, özellikle eşlik görevleri verilen baritonun ses rengi yumuşak ve tatlıdır. Besteciler ses genişliği uygun olmasına rağmen dizek üzerindeki ek çizgi la sesinin üstündeki sesleri, solo olarak tercih etmemelidirler. Ses rengi erkek sesi baritona uygun olduğundan aynı adı almış ve genellikle yazılan partilerinden birincisi solo, ikincisi eşlik olarak yazılmaktadır. Fagot ve korno çalgılarının olmadığı zamanlarda bu çalgıların yerini almasının yanında mi bemol alto ve büğlü çalgılarının katlanmasında da kullanılabilir (Köyüstü, 2010: 27-28).

Resim 15. Bariton



Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Bariton>

Şekil 35. Bariton Ses Genişliği



a. Kalın bölüm b. Orta bölüm c. İnce bölüm

Şekil 36. Baritonun Çaldığı Nota



Şekil 37. Baritonun Duyuluşu



1.2.1.2.7. Küçük Bas (Euphoium)

Almanca; Euphonium

Fransızca; Saxhorn Basse

İngilizce; Euphonium

İtalyanca; Bombardino

Si bemol tonunda ve notası dördüncü çizgi fa anahtarı ile yazılan küçük basın genellikle bir partisi bulunur ve notasının yazıldığı yerden bir büyük dokuzlu aşağıdan duyulur. Alışım ve ağızlıkları, solo icra ve eşlik partileri yazılan küçük basın ses karakteri yumuşak ve hacimlidir. Kalın bölümdeki seslerin rengi dolgun ve tatlıdır fakat besteciler ilk beş sesin icrası biraz zor olduğundan fazla tercih etmemelidirler. Solo olarak da kullanılan küçük bas, si bemol bariton ve saksafonlara kolaylıkla eşlik edebilir (Köyüstü, 2010: 29).

Resim 16. Küçük Bas (Euphoium)



Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/Euphonium>

Şekil 38. Küçük Basın Ses Genişliği



a. Kalın bölüm b. Orta bölüm c. İnce bölüm

Şekil 39. Küçük Basın Çaldığı Nota



Şekil 40. Küçük Basın Duyuluşu



1.2.1.2.8. Büyük Bas (Tuba)

Almanca; Basstuba

Fransızca; Tuba

İngilizce; Tuba

Italyanca; Tuba

Si bemol tonunda ve notası dördüncü çizgi fa anahtarı ile yazılan büyük basın genellikle bir partisi bulunur ve notasının yazıldığı yerden iki sekizli ve bir büyük ikili aşağıdan duyulur. Alaşım ve ağızlıklı, kontrbas veya tuba da denilen büyük basın ses rengi dolgundur. Genellikle eşlik görevleri verilen büyük bas, si bemol küçük basları katlamakta kullanılır ve bir partisi olmasına rağmen daha iyi bir verim alabilmek için en az iki icracısı olmalıdır. (Köyüstü, 2010: 30).

Büyük basın görevi genellikle alt partilerdedir. Gereği olmadan üst seslere tırmandırılmamalıdır. En etkili tınısı orta ses bölümünde elde edilir (Levent, 1997: 98).

Büyük basın rengi çok koyu ama yumuşaktır. Çok hafif, pp seslendirilmesi gereken pasajlardan çok güçlü ff pasajlara kadar bütün gürlük derecelerini başarıyla elde eder. Ayrıca diyatonik, kromatik bütün dizilerin seslerini rahatlıkla üretir. Üflemeli çalgılar içinde soluk gücünü en çok gerektiren çalgı olmasına karşın çevikliğiyle dikkat çeker (Say, 2010: 508).

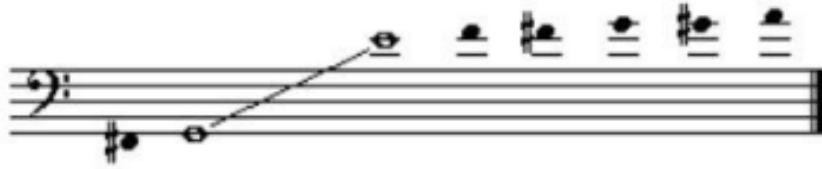
Büyük bas ses rengi itibariyle trombona nazaran daha sert ve sisli bir karakterde olmakla birlikte kalın ses bölümündeki güçlü ve güzel tınısıyla daha değerlidir. Küçük baslarla ve fagotlarla çiflemeye müthiş bir kullanım imkânı sunar ve bakır üflemeli çalgı grubunun bas pasajlarını bir oktav aşağıda duyurmakla görev alır (Korsakov, 1912: 24).

Resim 17. Büyük Bas (Tuba)



Kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Tuba_\(%C3%A7alg%C4%B1\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Tuba_(%C3%A7alg%C4%B1))

Şekil 41. Büyük Basın Ses Genişliği



Şekil 42. Büyük Basın Çaldığı Nota



Şekil 43. Büyük Basın Duyuluşu



1.2.2. Vurmalı Çalgılar

1.2.2.1. Zil

Almanca; Becken

Fransızca; Cymbales

İngilizce; Cymbals

İtalyanca; Piatti

Sesinin rengi ve tartım görevleriyle diğer vurmalı enstrümanlardan ayrı bir özellik gösteren zilin notası davul ile birlikte yazılır (Çalışır, Basım Yılı Belirtilmemiş: 74).

Zilin askerî bandoda kullanım şekillerine yönelik şunlar söylenebilir;

1. Ses gürlüğü çok fazla olan zil; genellikle yırtıcı bir ses rengine ve uzun süre tınlama özelliğine sahip olduğundan orkestra müziğinin doruk anlarındaki kullanımı için çok uygundur (Say, 2010: 674).

2. Zil ile; davul ve timpani tokmağının sapı ile ya da trampet bagetleri ile de farklı şekillerde çalınarak dramatik ve fantastik tınılar elde edilebilir (Pares, 1951:135).

3. Zil; genellikle davul ile birlikte kullanılır. Fakat yalnız olarak da çalındığında çok güzel sonuç alınır.

4. Zilin; küçük flüt, timpani ve davul birlikteliğinden elde edilen keskin, çınlayan sesi orkestranın üzerine çıkar (Levent, 1997:124).

Resim 18. Zil



Kaynak: <http://www.quirino.com.br/prdtPratoemLatao>

Şekil 44. Zil Nota Örneği



1.2.2.2. Trampet

Almanca; Militaertrommel

Fransızca; Tambour

İngilizce; Snare Drum

İtalyanca; Tanburo

Askerî duyguların ve betimlemelerin başarılı anlatımcısı olan trampetin notası; partitürde düz bir çizgi üstüne veya portede aynı çizgi veya aralığa yazılır ve başına dördüncü çizgi fa anahtarı konulur. Bu anahtarın, yalnız porte başlığı görevinden başka hiçbir anlamı yoktur (Çalışır, Basım Yılı Belirtilmemiş : 72).

Trampetin askerî bandolarda kullanım biçimlerine ilişkin genel olarak şunlar söylenebilir;

1. Keskin ve sivri ritmik pasajlarda trampetin çarpıcı bir etkisi vardır. Güçlü etkisi ile diğer vurmali çalgılardan farklıdır (Levent, 1997:122).
2. Trampetler ile diğer çalgılar canlılık ve coşkun tınılar kazanır (Adler, 2002:461).
3. Güçlü nüanslarda tuttilerde trampetin etkisi yitebilir. Bu sebeple uygun birleşimlerde ve nüanslarda kullanılmalıdır.
4. Eser boyunca sürekli olarak kullanılmamalı, bunun yerine diğer vurmali çalgılara pay edilmelidir (Pares, 1951: 129).

Resim 19. Trampet



Kaynak: <https://pearldrums.com/eu/>

Şekil 45. Trampet Nota Örneği



1.2.2.3. Timpani

Almanca; Pauken

Fransızca; Timbales

İngilizce; Kettledrum

İtalyanca; Timpano Coperti

Askerî bandoda vurma çalgılar ailesinin üzerine geçirildiği deriye ses düzeneği yapılarak ve bu düzeneği ayarlamak suretiyle icra edilen timpaninin notası genellikle dördüncü çizgi fa anahtarı ile yazılır. Küçük, orta ve büyük timbal olarak üç çeşidi olan timpaninin genellikle orta ve büyük timbal olanı kullanılır (Köyüstü, 2010: 37).

Timpani gayet çok yönlü bir çalgıdır. Tek düze ve hareketli pasajları çalabilir, sahip olduğu pedal mekanizması ile glissandoları dahi kolaylıkla yapar. Güçlü icra becerisi ile timpani; notaları hızlı veya yavaş olsun tüm pasajları son derece gösterişli bir şekilde çalar (Adler, 2002: 446).

Timpaninin askerî bandolarda kullanım şekillerine ilişkin olarak Pares şunları söyler;

1. Timpani; muhtelif tarzlarda en karmaşık ritim figürlerini icra edebilecek yetenektedir.
2. Bu çalgıda crescendo anlatım, çok şiddet kullanmadan elde edilir, çok müzikal olan sesi, diğer çalgı ile kolaylıkla birleşir.
3. Trompet ve kornetlerle birleşiminde timpani, bir zafer ve ihtişam etkisi yaratır.
4. Timpaninin bir vuruşu dahi, büyük basların pizzicatosundan çok daha etkilidir.
5. Ağır karakterde bir anlatım içeren, gölgeli ve esrarlı iki motifi birbirine bağlamak için çok elverişlidir (Pares, 1951: 122).

Resim 20. Timpani



Kaynak: Acar, 2016: 72

Şekil 46. Timpaninin Ses Genişliği



1.2.2.4. Davul

Almanca; Grosse Trommel

Fransızca; Grosse Caisse

İngilizce; Bass Drum

İtalyanca; Gran Cassa

Askerî bandoda, vurma çalgılar ailesinin baş çalgısı olan davulun notası zil ile aynı porte üzerine yazılır fakat notalarının kuyrukları ters olmalıdır. Besteci davulu genellikle zil ile birlikte hiç soluksuz olarak kullanabilir (Köyüstü, 2010: 37).

Davulun askerî bandolarda kullanım biçimlerine ilişkin genel olarak şunlar söylenebilir;

1. Davul; çalgı gruplarının yavaş yavaş yükselen tınlarına katılımı ile orkestraya büyük bir güç kazandırır.

2. Büyük davulun olağanüstü bir etki gösterebilmesi için uygun zamanın ustalıklı bir biçimde seçimi gerekir.

3. Zil ile birlikte çalındığında törensel bir etki yaratır. Yalnız olarak kullanıldığında ise pp nüans ile karanlık ve korkulu bir etki verir. Bununla birlikte uzaktan duyulan bir top patlayışını da canlandırabilir (Levent, 1997: 123).

4. İki icracı ile çalınması kaydıyla zillerin eşliğinde davulların, kendine özgü güzel bir etkisi vardır.

5. Bakır üflemeli bir çalgı, büyük basların pizzicatoları ve zillerin eşliğinde ve ppp nüansı ile davul; savaş anlatımını başarıyla ifade eder (Pares, 1951: 133).

Resim 21. Davul



Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bass_drums?uselang=tr

Şekil 47. Davul Nota Örneği



1.3. TÜRK HAVA KUVVETLERİ BANDOSUNUN TARİHÇESİ

Türkiye Türkleri ile Asya Türkleri arasında yapılabilecek olan tarihî ve içtimai ayrım bir yana bırakılıp söz konusu topluluklar tek bir yapı şeklinde ele alınacak olursa, Türkler'in son derece köklü bir askerî musiki geleneğine sahip oldukları söylenebilir. Gerçekten de Türk kavimlerinin bu konuda ortaya koyduğu kurumsallaşmanın M.S. VIII asra kadar uzandığı bilinmektedir. Bu musiki hakkında günümüze ulaşan en eski bilgiler, çeşitli kitabelerde yer almaktadır. Mesela VIII asırda yazılmış olan Orhun ve Şine-Usu Kitabeleri'nde, köprüge ve tuğ çalgılarının adı geçmektedir (Orkun, 1936: 72). Hunlar döneminde ise davul, boru ve zil gibi çalgıların kullanıldığı bilinmektedir. Sadece Hunlar'da değil pek çok Asya Türk devletinde de karşılaşılan musiki topluluğuna “tuğ takımı” denilmektedir (Gazimihal, 1955: 1).

Türklerin kullandığı askerî musiki topluluklarının, tarih boyunca inanç, bilim ve siyasetin tesiriyle hem yapı olarak hem de ad bakımından önemli başkalaşımalar geçirdikleri ifade edilmelidir. Vural; “tuğ takımı” isminin Büyük Selçuklular'dan itibaren “tabılhane” ile “nevbethane”ye, Osmanlılar'da ise “mehterhane”ye dönüştüğünü belirterek bu değişimi sırasıyla göstermiştir (Vural, 2013: 51).

Osmanlıların gevşek bir aşiret federasyonu hâlinde teşkilatlandıkları XIV. ve XV. asırların ardından, devletin İstanbul merkezli bir dünya imparatorluğuna dönüşerek kendi klasik çehresini oluşturduğu XVI, XVII, ve XVIII asırlarda Türk askerî musikisinin kalbini mehterhane oluşturmuştur. Söz konusu kurum yalnızca muharebe meydanlarında

ve düşmanla sıcak temas sırasında iş görmemiş, arka arkaya musıkici kuşaklarının da yetiştirildiği bir mektep olarak da hizmet vermiştir. Bu dönemde mehterhanenin Avrupalı devletler tarafından ciddiye ve itina ile incelendiği, hatta emsal alındığı tarihî vesikalarla sabittir. Osmanlı İmparatorluğu’nun Batı karşısında gerilediği XIX. asırda bu gerilemeyi durdurmak amacıyla türlü yenilikleri fiiliyata sokan Sultan II. Mahmud’un (1785-1839) gerçekleştirdiği köklü ıslahat çalışmaları kapsamında, 1926 yılında Muzika-yi Hümayûn kurulmuştur. Bu heyet, sadece günümüz Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının değil aynı zamanda Cumhuriyet dönemi armoni mızıkaları ile askerî bandolarının da temelini oluşturacaktır.

Aslen 1955 yılında “Hava Kuvvetleri Bando ve Armoni Mızıkası” adıyla Bnb. Asaf Güven tarafından Türk Hava Kuvvetleri bünyesinde kurulmuş olan komutanlığın adı daha sonra “Hava Kuvvetleri Bando Komutanlığı” olarak değiştirilmiştir. Hv. K. Bnd. K.lığı; Almanya, Fransa, Belçika, İtalya, Çek Cumhuriyeti ve Bosna Hersek gibi Avrupa ülkelerinde gerçekleştirdiği konserlerle pek çok çevrenin takdirlerini kazanmıştır. Hv. K. Bnd. K.lığı 2022 yılında, Romanya’da icra edilen 7’nci Askerî Bandolar Festivali’ne katılarak ülkemizi başarı ile temsil etmiştir (<https://www.hvkk.tsk.tr/Custom/Hvkk/82>)

1.3.1. İslâm Öncesi Türk Devletleri’nde Askerî Musiki

Türklerin tarih boyunca sergilediği en önemli ve dikkat çekici karakter özelliklerinden biri, adaptasyon yeteneğidir. Göç ettikleri ya da fetih yoluyla ele geçirdikleri ülkelerin kültürlerine uyum sağlamakta ya da bu kültürleri kendi bünyelerine kabul etmekte son derece başarılı olan Türkler bu özellikleri dolayısıyla, birbirinden farklı diller konuştukları durumlarda bile ortak medenî vasıflarını korumayı başarmışlardır. Askerlik bunlar arasında en çarpıcı olanlardan biridir. Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar döneminde benimsenen Gök Tanrıçılık, Şamanlık, Budizm ve Manicilik gibi inançlardan, Karahanlılar ile birlikte kabul edilen İslamiyet’e kadar, Türkler savaşçı kimliklerini korumuş ve askerî musiki geleneklerini sürdürmüşlerdir. Bu bakımdan birbirinden çok farklı devletler kurmuş olan Türk milletinin neredeyse 2000 yıla yaklaşan çok uzun bir süre boyunca anlamlı, tutarlı ve devamlı bir askerî musiki kültürü ortaya koydukları unutulmamalıdır.

1.3.1.1. Hun İmparatorluğu’nda Askerî Musiki

Hunlarda musiki, devlet ve cemiyet hayatının bütün mertebelerinde mühim yer tutan faaliyet alanlarından biriydi. Şamanlığı benimseyen Hunlar; boru, zil, surnay,

borguy, t  mr  k, k  vr  k ve   engin yanı sıra resmî ve dinî çalgı olarak davulu kullanmaktaydılar. Musıki özellikle hakanların saraylarında icra edilir ve buralarda imparatorluk alâmeti olarak nevbet vurulurdu.

Teknik olarak Hun musıkisinin beş perdeli bir ezgi yapısı gösterdiği ve mod öncesi safhadan zaman içinde modal safhaya ulaştığı tespit edilmiştir. Türk ezgilerinin umumi karakteri diyebileceğimiz inicili  in bu dönemde ortaya çıktığı ve çeşitleme biçimlerinin yanı sıra sıralama biçimlerinin de kullanılmaya başladığı, ayrıca serbest ritmin belli ölçü kalıplarına göre uyarlanmaya başladığı sanılmaktadır. Millî   algılarımızın başında gelen kopuzun ve ayrılmaz bir ikili olu  şturan davul ile zurnanın menşei de Hunlara kadar gitmektedir.

Hunlar döneminde musıki, dinî ve dünyevi olarak ikiye ayrılmaktaydı. Ezgili konuşma ve sagu (ağıt) gibi biçimlerin kendini gösterdiği bu mus  kiyi, şamanların yanı sıra ileride     ıklık geleneğine doğru gelişecek olan ozan kopuzcular da icra etmekteydi. Ba  lang  ta doğaçlama karakteri ağır basan musıki pratiği, zamanla bestelenen ezgilerin ağırlık kazanmaya başladığı bir görünüme büründü (Uçan, 2000: 22-23).

Hun dönemi Türk musıkisinin bir başka mühim özelliği de diğer kültürlerle etkileşime açık bir nitelikte olmasıdır. Asya Hunları özellikle Çinlilerle temas içindeyken, Avrupa Hunları ise Bizans, Roma, Macar ve Balkan musıki gelenekleriyle etkileşim hâlinde olmuşlardır. Sadece askerî ve diplomatik ili  şkiler vasıtasıyla değil, aynı zamanda ticaret yoluyla da gerçekleşen bir kültür ve sanat alışverişi sonucunda Hun musıkisi kozmopolit denilebilecek bir mahiyet kazanmıştır. Buna mukabil, söz konusu etkileşimler Türk musıki kültürünün ve   algılarının bilhassa Karadeniz'in kuzeyinden Avrupa'ya geçerek Hristiyan Batı medeniyetince benimsenip kullanılmasına da zemin hazırlamıştır.

Hunlarda müzik sadece eğlence ve dinleti maksadıyla kullanılmamıştır. M.  . 209 yılında Mete Han liderliğinde ilk düzenli kara ordusunu kuran Hunlar, ordularını cesaretlendirmek ve düşmanı tesir altına almak için de müzikten istifade etmişlerdir. Aynı dönemde Çinlilerin de askerî müzik toplulukları bulunmakla birlikte Hunların müzik unsurunu askerî alanda daha etkin olarak kullandıkları bilinmektedir (  a  lak, Filiz, 2018: 33). “Askerî müziğin Hunlarda resmî ve askerî törenler ile savaş ve yürüyüşlere eşlik ettiği, bununla birlikte, Hunların savaşta haykır   larının davul sesine karıştığı ve bunun ka  ı tarafı   rk  tt     çeşitli kayıtlarda yer almaktadır” (Erendil, 1992: 15). Buradan Hunların askerî mus  kiyi etkin bir şekilde kullandığı anlaşılmaktadır.

“Hun İmparatorluğu dönemindeki ilk askerî müzik topluluğu olan ‘Tuğ Takımları’, bugünkü adlarıyla boru, davul, zil ve kös çalgıları ve tuğ adı verilen bayrak-sancak gibi devlet simgelerinden oluşmaktaydı. Devleti simgeleyen en önemli unsurlar arasında çeşitli müzik aletlerinin yer alması geleneği Türklerde Hun İmparatorluğu ile başlamıştır. Eski Türk devletlerinin önemli sembolleri arasında yer alan ‘Savaş alametleri’, aynı zamanda bir savaş aleti idi. Bu alametler savaşlarda çeşitli görevler üstlenmekteydi. Uçlarına atkuyruğu bağlanmış olan tuğlar, savaşta ordu düzeyindeki birliklerin yerlerini ve hareketlerini gösterirken askerî müzik topluluğu (tuğ takımı), ordunun hareketine bir düzen verirdi. O dönemin başkomutanı olan hakanın yanında olan ve onun komutlarına göre çalınan ‘hakani kös’ de yüksek sesi ile ordunun hareketlerini yönlendiren bir diğer çalgıdır. Hun halkı, bu kösleri ilahi güçlerin çaldığına ve seslerinin ise gök gürültüsü gibi doğaüstü bir olay olarak insanların içlerini titrettiğine inanırlardı” (Ögel, akt, Vural, 2013: 23).

Türkler, Hun Devleti ile başlayan askerî musiki geleneklerini, Orta Asya bölgesinden Batı bölgelerine doğru ilerleyişleri sırasında kurdukları devletlerde de sürdürmüş ve askerî musikinin ilerleyen zamanlarda tüm dünyaya yayılmasına öncülük etmişlerdir. Bu konuya ilişkin olarak Gazimihal şu ifadeleri kullanmaktadır: “Askerî muzikayı güney ve batıya doğru erkenden yayanlar Türkler olmuştur. Orta zamanda Hindistan, Irak, Mısır ve Anadolu’nun saray ve ordularında benzer takımlar kuruldu. Türklü kültür münasebetleri, askerî muzika göreneğini Endülüs’e kadar yaymıştır” (Gazimihal, 1955:1).

1.3.1.2. Göktürk Devleti’nde Askerî Musiki

Göktürk dönemi musikisi üzerine söylenmesi gereken ilk şey, bu musikinin Hunlar döneminde icra edilen musikiye göre daha ileri bir mertebeyi temsil ettiğidir. İki musiki kültürü arasında hiç şüphesiz ki önemli benzerlikler bulunmakla birlikte Göktürk musikisi, Hun musikisine göre daha gelişkin bir karakterdedir. Üflemeli çalgıların vurmali çalgılara göre, ezgi unsurunun ise ritim unsuruna göre daha çok ehemmiyet kazandığı Göktürkler’de resmî çalgı, davul ile boru ikilisinden oluşan köbürge idi.

Göktürkler döneminde musiki alanında gerçekleşen bir başka mühim gelişme ise enstrümantal ve vokal türlerin birbirinden ayrılarak belirginlik kazanması olmuştur. Göktürklerde çalgı musikisine “kök”, vokal musikiye ise “ır” denmekteydi. Altı hatta yedi perdeli bir merhaleye ulaşan Göktürk musikisi; mod, ölçü ve ritim gibi unsurlar bakımından nazari olarak düzenlenmiş ve yapısal bir bütünlüğe kavuşturulmuştur.

Göktürklerde, askerî musiki sahası dışında, içtimai hayatta öne çıkan çalgılar kopuz ve ıklıgdır. Gerek musiki nazariyatı ve gerekse uygulama bakımından Göktürkler’in ortaya koyduğu bu zengin tablo, söz konusu medeniyetin yerleşik hayat biçiminden ve kullandığı dil ile alfabeden ayrı düşünülemez. Göktürklerde beylerin ve hakanların saraylarında icra edilen ve halk musikisine göre daha incelikli olarak işlenen musiki ve bu geleneğin ortaya koyduğu üslup farklılaşması, Türk musiki kültüründe

asırlar boyunca sürececek olan “sanat musıkisi – halk musıkisi” ayrımının da temelini oluşturmuştur.

Göktürkler de tıpkı Hunlar gibi başka devletler ve medeniyetlerle sıkı ilişkiler içindeydi. Bu ilişkilerin tesis edildiği ülkelerin başında Çin, Bizans ve İran gelmektedir. Bu ülkelerle sürdürülen ticari ve diplomatik münasebetler vasıtasıyla Türk musiki kültürü kapsamına giren pek çok unsurun söz konusu ülkelere aktarıldığı bilinmektedir (Uçan, 2000: 28).

1.3.1.3. Uygur Devleti’nde Askerî Musiki

Uygurlarda musiki kültürü, Altay sonrası dönemde başlayıp Hunlarla ve ardından Göktürklerle ilerleme kaydeden İslâm öncesi Türk musiki geleneğinin en yüksek noktasını ifade etmektedir. Uygurlarda musiki hem devlet hayatının hem de içtimai hayatın ayrılmaz bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu gelişkin musiki kültürünün temelinde ise Uygurların yerleşik hayat ile vasıflandırılabilen ve özellikle o dönem için oldukça kalabalık olduğu söylenebilecek kentlerde devam eden ticaret etkinliği bulunmaktadır. (Uygurların daha önceki Türk devletlerinden en büyük farkını oluşturan ve pek çok tarihçi tarafından vurgulanmış olan hususiyetleri, dilimizde “medeniyet” kelimesi karşılığında 1930’lu yıllarda önerilen “uygar” kelimesinden de anlaşılabilir. Her ne kadar “Uygur” adı herhangi bir Türkçe köke geri götürülemese de “uygar” kelimesinin türetilmesindeki tercih, Uygur medeniyetinin bu ayırt edici vasfından kaynaklanmıştır.) Önceleri şamanlık ve manicilik dinlerini benimseyip sonra budizmi kabul eden Uygurlar, hem dinlerinin hem de yukarıda sözü edilen yerleşik hayat biçimlerinin etkisiyle son derece derinlikli bir musiki meydana getirmişlerdir. Bu musikide Göktürklerden devraldıkları kök (çalgısal musiki) ve yır (vokal musiki) gelenekleri gelişerek devam etmiştir. Söz konusu gelişme; kullanılan ses aralığının neredeyse bir oktava kadar genişlemesi, doğaçlamanın yanı sıra “bağdama” adı verilen besteleme yönteminin buut kazanması ve Türklerdeki ilk musiki yazısı olarak değerlendirilebilecek bir notasyonun geliştirilmesi hususlarında kendini göstermektedir.

Uygurlar’ın temel çalgısı, günümüzdeki davul – zurna ikilisinin de atası olarak nitelendirilebilecek olan “kövrük” idi. Bununla birlikte kopuz da çok yaygın bir biçimde kullanılmaktaydı. “Ancak zamanla buna flüt, arp, ud (pipa), ağız mızıkası ve ağız orgu ya da ağız tamburu eklendi. İç (Orta) Asya’nın en özgün buluşu olarak bilinen ‘demet kamışlı ağız orgu’na Uygurlar ‘sıbzgu’ derlerdi” (Uçan, 2000: 30).

Sadece devlet işlerinde yani resmî olarak değil cemiyet hayatının bütün tabakalarında musikin sevilerle icra edildiği ve çok önemli vazifeler üstlendiği Uygurlar'da, günümüzde yok olmaya yüz tutmuş olan âşıklık geleneğinin ilk numuneleri olarak gösterilebilecek “ozan – çalgıcılık” uğraşı mühim bir yer tutmaktaydı. Komşu ülkelerden, özellikle de Çin'den gelen diplomatik heyetlerin yazışma ve notlarında Uygurlar'ın gelişmiş musiki kültürlerinden olduğu kadar ünlü musikicilerden de övgü ile söz edilmektedir. Burada yeri gelmişken şunu da ifade etmek gerekir ki Uygurlar, Çin musiki kültüründen de etkilenmişlerdi. Mesela yukarıda ifade edilen ağız organının yanı sıra arpa'nın kullanımında ve bir çeşit “oda musikisi” diyebileceğimiz, kapalı alan musikisi yapan küçük orkestraların tertibinde, Çin tesirinin belirleyici olduğu kabul edilmektedir. Sadece Çinliler değil Hintliler ve İranlılar da Uygurlar'ın özellikle ticaret yaptığı milletlerdi. Dolayısıyla Uygur, Hint ve İran musiki kültürleri de (kısmi biçimde de olsa) birbirlerini etkilemişlerdir. Bu karşılıklı tesirlerde bizim için asıl önem taşıyan hususlardan biri, kültür alışverişi neticesinde iyice güçlenen Uygur müziğinin, Osmanlı, Selçuklu, Karahanlı yani İslâm öncesi Türk musiki geleneği için nihai bir kavşak olmasıdır. Altı çizilmesi gereken diğer bir husus ise bugün kullandığımız hâliyle askerî musikimize dair temel bazı kabullerin ilk olarak Uygurlar döneminde vuzuh kazanmış olmasıdır. “Askerî müzik çalgılarının büyük bir kısmı, özellikle boru, davul ve zurna gibi çalgıların Uygurlar döneminde günümüzdeki şekli aldıkları değerlendirilmektedir” (Vural, 2013: 46). Bu bağlamda Uygur Devleti döneminde askerî musiki aletlerinin geliştirildiği, tuğ takımlarının da yenilendiği söylenebilir. Ayrıca zurnanın, Türk askerî musikisinde ilk kez Uygur Devleti döneminde tarih sahnesine çıktığı bilinmektedir.

1.3.2. Türk İslâm Devletleri'nde Askerî Musiki

1.3.2.1. Karahanlı Devleti'nde Askerî Musiki

“Türk” kelimesinin İslâmiyet'in ortaya çıkışından sonra kazandığı mânâ ve bu bakımdan terminolojik olarak “Türk-İslâm” terkinin tam olarak neye tekabül ettiği hususu (doğrudan bu çalışmanın kapsamına girmediği için) bir yana bırakılacak olursa, 840 yılında kurulduğu kabul edilen ve 920 dolaylarında İslâmiyeti resmî din olarak kabul eden Karahanlı Devleti, ilk “Müslüman Türk devleti” olarak adlandırılabilir. Karahanlılar'ın geniş kitleler hâlinde Müslüman olmaları 950 senesini bulmuştur. Demek ki Karahanlı musikisinin IX asrın ortasından X. asrın ortasına kadar olan safhasını İslâm öncesi Türk musiki geleneği içinde ele almak gerekirken, X. asrın ortasından itibaren

karşılaşılan çehresini ise Türk-İslâm musiki geleneği kapsamında değerlendirmek uygun olacaktır.

Kuruluşunun ilk yüz yılında Karahanlılar'ın bilhassa Karluk ve Yağma Türkleri'nden devraldıkları musiki mirasını işledikleri görülmektedir. Bu mirasta Göktürkler'in izleri de açık bir biçimde sürülebilir. Ne var ki yerleşik hayata geçmiş ilk Türk boylarından olup, dönemine göre oldukça ileri bir musiki kültürünü haiz olan Karluklar'ın bu noktada evveliyetle değerlendirilmeleri lâzımdır. Karahanlılar'ın İslâm medeniyeti dairesine girmeden önce sahip oldukları musiki kültürü işte bu zengin geçmişle irtibatlıdır.

Yukarıda da ifade edildiği gibi 950 yılı civarında toplu hâlde Müslüman olan Karahanlılarda musiki, İslâm dininin inanç ve uygulama esaslarına münasip olarak bazı değişikliklere uğramıştır. Yeni yapı ve biçimler gelişmiş, Arapça ile Farsça'yı kullanan medeniyetlere ait pek çok çalgı ve uygulamayla birlikte nazari bir bakış açısı da Karahanlı musiki kültürüne dâhil olmuştur. Bunlar arasında Türk cami ve tekke musikilerinin ilk numuneleri ile Fârâbî (ö. h.339/m.950) ve İbn Sînâ (ö. h.428/m.1037) gibi âlimlerin kitapları sıralanabilir. Yâsuf Has Hâcib'in (ö. h.461-62?/m.1069?) *Kutadgu Bilig*'i ve Kâşgarlı Mahmud'un (ö. h.V./m.XI. asır) *Dîvânü Lugâti't-Türk*'ünde de o çağda yaşayan Türklerin musikilerine dair mühim bilgiler bulunmaktadır.

Tüm bu kaynaklardan edinilen bilgilere göre “Karahanlılar döneminde Türk askerî müziği, yavaş yavaş ‘tuğ müziği’nden ‘tabıl müziği’ne ve ‘tuğ takımı’, ‘tabılhaneye’ dönüşmeye başladı” (Uçan, 2000: 35). Bunun yanı sıra gözlenen bir başka değişim de tabıl musikisinin kullanım sahasının genişlemesi olmuştur. “Tabıl takımlarının görev alanı savaş meydanlarıyla sınırlandırılmamış, sarayda her gün icra edilen nevbet vurma törenleri ile daha etkin bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır” (Çağlak, Filiz, 2018: 35).

1.3.2.2. Gazneli Devleti'nde Askerî Musiki

Gazneliler dönemi, özellikle de meşhur Sultan Mahmud'un (ö. h.421/m.1030) hükümdarlığına denk gelen XI asrın ilk otuz yılı boyunca Gazne kenti, Asya Türkleri'nin kültür ve sanat (bu arada musiki) bakımından en önemli merkezi hâline gelmiştir. Karahanlılar döneminde başlayan pek çok gelişme, Gazneliler döneminde hız kazanarak devam etmiş ve çok daha ileri safhalara ulaşmıştır. Mesela, bir yandan cami ve tekke musikileri gelişimlerini sürdürürken bir yandan da resmî dil olarak kullanılan Farsçanın

ve bilim dili olarak kullanılan Arapça'nın tesiriyle "kaside" biçimi ortaya çıkmıştır. Uçan, söz konusu dönemde askerî musikinin yapısı üzerine şunları ifade etmektedir: "Kesin bir yargıya varmak için eldeki kaynaklar yetersiz olmakla birlikte, davul-zurna ikilisinin Gazneliler'in askerî ve halk müziklerinde daha çok önem kazandığı söylenebilir. Gazneliler'de sarayın ve Gazne kentinin yüksek kültür ve sanat çevrelerinin dışında ve uzağında yaşayan Türk toplulukları ile ordudaki askerler daha çok Türk halk müziğini yaşıyor ve yaşatıyorlardı" (Uçan, 2000: 37).

Gazneliler tarafından ortaya konan musiki kültürünün tarihî açıdan dikkat çekici bir başka hususiyeti ise Hint musikisine olan tesiridir. Hindistan'ın kuzeyini bütünüyle ele geçiren ve buralara İslâmiyeti götüren Gazneliler, fethettikleri bu topraklara Türk-İslâm musikisini de taşımışlardır. Gazneliler'den sonra tarih sahnesine çıkan Büyük Selçuklular'ın da onların musiki geleneğinden ciddi biçimde etkilenmiş oldukları, ayrıca belirtilmelidir.

1.3.2.3. Selçuklu Devleti'nde Askerî Musiki

Tarihçiler, Selçuklu dönemini, "Büyük Selçuklular" ve "Anadolu Selçukluları" olmak üzere ikiye ayırmaktadırlar. Her ne kadar Anadolu Selçukluları, Büyük Selçukluların bir devamı olarak ortaya çıkmış olsa da her iki devletin idari, içtimai ve medeni gelenekleri arasında önemli farklılıklar bulunmaktadır. Büyük Selçuklular daha çok İran ve Afganistan coğrafyasında ve bu bölge kültürleri ile temas hâlinde varlık göstermişken, "Batı Türkleri" arasında gösterilen Anadolu Selçukluları ise ileride Osmanlı Devleti'ni meydana getirecek şartları hazırlayan bir zemin üzerinde faaliyet göstermişlerdir.

Yukarıda söz konusu edilen ayırım kapsamında Selçukluların ilk dönemini ifade eden Büyük Selçukluların musiki geleneği, sırasıyla Karahanlılar ve Gazellilerden devraldığı mirası değerlendirmekle birlikte kendi içinde mühim bir gelişim de sergilemiştir. İleride Klasik Türk Musikisi'ne dönüşecek olan sanat musikisinin temelindeki makamlar, bu dönemde hüviyet kazanmışlardır. Önceleri tuğ takımı tarafından icra edilen tuğ musikisi, Büyük Selçuklular döneminde tabılhaneye ve tabıl müziğine doğru gelişim göstermiştir. Şaman musikisinin (Karahanlılar ve Gazneliler elinde hızlanan) cami musikisine dönüşümü süreci de yine bu dönemde ivme kazanarak devam etmiştir.

Hunlardan beri süregelen beş sesli ve modal karakterli Türk musiki sistemi ile yine aynı çağlardan itibaren devam eden ozan-kopuzculuk geleneği, Büyük Selçuklular tarafından muhafaza edilerek daha da ileriye götürülmüştür. Halk musikisi ise medresenin ve dolayısıyla ulemanın yer aldığı şehirlerden uzak olduğu için İslâmiyet'in tesirlerine karşı daha dirençli olan köylerde ve bozkırlarda bilhassa varlık göstermiştir. İlme ve sanata düşkün olan Büyük Selçuklu sultanlarının saray çevresine topladıkları tanınmış âlim ve sanatkârlar da kendi çağları açısından oldukça ileri bir kültür muhiti meydana getirmişlerdir.

İran ile Irak'ın, Abbasi İmparatorluğu'nun ardından Büyük Selçuklular döneminde Türklerin eline geçmesi, bilhassa Arap ve Türk musiki kültürleri arasında nitelikli ve kalıcı bir alışverişin gerçekleşmesini sağlamıştır. İslâm medeniyeti kapsamında temelli ve kuşatıcı bir musiki geleneğinin oluşması sonucunu doğuran bu gelişmede, alışverişin Türklerden Araplara doğru olan yönünün de büyük ehemmiyet taşıdığı belirtilmelidir.

Büyük Selçukluların tarih sahnesinden çekilmesinin ardından güç kazanan Anadolu Selçukluları; başlangıçta Karahanlılar, Gazneliler ve Büyük Selçukluların musiki mirasını devralmış olsalar da zamanla Anadolu'da iz bırakmış olan Roma, Arap ve İran kültürlerinden hatta Hititler gibi antik medeniyetlerin musiki geleneklerinden de etkilenmişlerdir. Günümüzde anlaşıldığı şekliyle Klasik Türk Musikisi'nin temellerinin işte bu etkileşim üzerine kurulduğu söylenebilir.

Anadolu Selçuklularında dinî ve din dışı musiki, önceki Türk devletlerine nazaran daha gelişmiş ve sistemli bir görünüm kazanmıştır. Askerî musiki de hiç kuşkusuz bu gelişmelerden payına düşeni almıştır. Aslen davul, zurna, kös ve zil gibi çalgılardan oluşan tabılhane, “daha önceki diğer Türk Devletleri'nde olduğu gibi, sancak (bayrak) ve boruyla birlikte Türkiye Selçuklu Sultanlığı'nın (“Anadolu Selçuklu Devleti” şeklinde dipnot konulacak) ve Beylikleri'nin de egemenlik, bağımsızlık ve atama-atanma simgelerinden biriydi. Tabılhaneler, gerek savaşta ve gerekse barışta, her zaman sultan ve beylerin yanında bulunurdu... ‘Tabılhane’nin (tabıl takımının) yaptığı müziğe ‘tabıl musikisi’, sunduğu dinletiyeye ise ‘nevbet’ (nöbet) denirdi. Tabılhaneler günün belirli zamanlarında sultanın kapılarında beş, beylerin kapılarında ise üç kez nevbet sunarlardı. Tabıl müziği devlet ve özerklik simgesi olduktan başka, açıkavada devlet töreni, saat duyurma, savaşa yüreklendirme, eğlenti gibi çok çeşitli işlevleri yerine getiriyordu” (Uçan, 2000: 42,43).

Anadolu Selçukluları'nın musiki kültürü ve askerî musiki geleneği, söz konusu devletin gerilemeye başlayıp yıkılmasının ardından bütün bu birikimini Beylikler Dönemi Türkiye'sine devretmiştir. Anadolu Beylikleri'nin Kütahya, Manisa, Karaman, Sivas ve Erzurum gibi merkezlerinde ileri bir aşamaya ulaşılan bu birikim, Osmanlı Beyliği aracılığıyla önce Osmanlı İmparatorluğu'na, oradan da çağdaş Türkiye Cumhuriyeti'ne aktarılmıştır.

1.3.2.4. Osmanlı İmparatorluğu'nda Askerî Musiki

Osmanlı İmparatorluğu, ortaya koyduğu musiki tatbikatı ve nazariyatı bakımından bir yandan kendinden önceki Türk musiki kültürünün en ileri safhasını temsil ederken bir yandan da geçmiş asırların birikimini Cumhuriyet Türkiye'sine ulaştıran bir ana cadde olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte mevzûubahis musiki kültürünün tek parça bir bütün değildir; çeşitli devrelere ayrılarak incelenebilir: Birinci dönem, Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan en parlak devresi olan Kanuni Sultan Süleyman'ın tahta çıktığı seneye kadar olan 1302-1520 yılları arasını; ikinci devre, 1520 yılından Yeniçeri Ocağının kaldırıldığı 1826'ya kadar olan süreci; üçüncü devre ise 1826'dan Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu 1923 yılına kadar geçen zaman dilimini kapsar.

Yukarıda belirtilen devrelerin ilkinde Osmanlılar bir yandan Rumeli ve Avrupa'da geniş çaplı fetihler gerçekleştirirken bir yandan da ortaya koydukları teşkilatlanma ve uyguladıkları hukuk ile gevşek bir kabile federasyonu görünümünden çıkıp bir cihan imparatorluğu hüviyetine kavuşmuşlardır. 1362 yılında Sultan I. Murad'ın (ö. h.791/m.1389) Yeniçeri teşkilatını kurmasıyla beraber devletin askerî musiki takımı olan mehterhane de varlığını bu sistem içinde devam ettirmiştir. Mehterhane, askerî musikiyle ilgili vazifelerine ek olarak bilhassa ilk yıllarında Yeniçeri Ocağına destek olan askerî bir teşkilat niteliğindedir.

“Osmanlı dönemi Türk müziğinden söz eden ve ulaşılabilen en eski kaynaklardan biri 1433 yılına aittir. Burgonya Düğü Philippe'in müşaviri olarak zamanın başkenti Edirne'ye gelen Broquiere, gördüğü çalgı takımını şöyle aktarmıştır: 'on iki-on dört kişiden kurulu, bir boru (nefir), bir büyük davul, en az sekiz çift nakkare ve iki saz şairinden oluşan bir heyettir.' II. Murad'ın sarayında verdiği ziyafette kahramanlık destanları söylendiği de aynı kaynakta yer almaktadır. Dikkat çeken husus ise saz şairleri ile halk destanlarıdır. Fuat Köprülü buradaki anlatılan destanların, Oğuz Destanları olabileceğinden bahsetmiştir” (Vural, 2013:108).

Sultan II. Murad'dan (ö. h.855/m.1451) itibaren Osmanlı padişahlarının ve yönetici zümresinin musikiye çok büyük bir ehemmiyet verdikleri bilinmektedir. Hüseyin Saadettin Arel (1880-1955), *Türk Musikisi Kimindir* başlığı altında toplanan yazılarında, II. Murad dönemindeki bir mecliste, sultanın huzurunda, bir edvar yani musiki nazariyatı

kitabı telif edebilecek seviyede sekiz bestekârın bulunduğu dair bir anektodu aktararak, bunu devrin musiki hayatının zenginliğine delil getirmektedir (Arel'den yıl ve sayfa numarası eklenecek). II. Murad'ın torunu Sultan II. Bayezid'in (ö. h.918/m.1512) ve onun oğlu Şehzade Korkut'un (ö. h.918/m.1512) kuvvetli birer bestekâr oldukları, günümüze ulaşan bazı eserlerinden anlaşılmaktadır.

Anadolu Selçuklularına ait köklü musiki birikiminin devam ettiği Konya gibi merkezlerin yanı sıra Osmanlıların bu ilk devrinde Manisa ve Amasya gibi sancaklar ve Rumeli fetihleri dolayısıyla Edirne gibi şehirler de Türk musikisinin geliştiği başlıca mihraklar hâline gelmişlerdir. Orhan Bey (ö. h.763/m.1362) zamanında (1324-1362) payitaht olan Bursa, bu hususta dikkat çekici bir safhayı temsil ettiği gibi, Bizans İmparatorluğu'ndan devralınan İstanbul'un fevkalâde musiki geleneği de Türk musikisinin gelişiminde doğrudan müessir olmuştur.

Fatih Sultan Mehmet döneminde de mehterhane etkin bir şekilde kullanmıştır. Her ne kadar nevbeti ayakta dinleme geleneği onun talimatıyla son bulsa da Fatih'in mehtere önem verdiği bilinmektedir. İstanbul'un fethi sırasında mehter takımı da kuşatmada görev almış, kuşatma mehter ritimleri eşliğinde başlamıştır (Çağlak, Filiz, 2018: 36). Bu hususta Şahiner aşağıdaki bilgilere yer vermektedir:

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

Selçuklu sultanının 1289'da uç beyliği olan Osmanlılara bir hükümrانlık alâmeti olarak gönderdiği tabılhane, zamanla mehterhaneye dönüşmüş, enderunun bir bileşeni olan Musiki Meşkhanesi de geçen yıllar içinde Enderun Musiki Mektebi hüviyetine bürünmüştür. Uçan, “*Türk Müzik Kültürü*” adlı kitabında “başlıca Avrupa konservatuvarlarının ilklerini oluşturan Napoli konservatuvarının 1537'de ve Venedik konservatuvarının ise 1685'de kuruldukları gözönüne alınırsa kendine özgü bir Türk konservatuvarı niteliği taşıyan Enderun Musiki Okulu'nun bu alanda Avrupa'da öncü bir kuruluş olduğu açıkça ortaya çıkar” demektedir (Uçan, 2000: 46).

Özellikle XV. asırda Türk musikisinin usûl ve makam bakımından çerçevesini çizen nazariyat çalışmalarında önemli bir atılımın yaşandığı, ayrıca bu musiki geleneğinin

biçim bakımından da ciddi bir gelişim sergilediği görülmektedir. Süleyman Çelebi'ye (ö. h.824/m.1422) ait olan ve bu asrın başlarında yazılan “mevlid”in dinî bir biçim olarak kazandığı takdir ve gördüğü rağbet, bu hususta misal olarak verilebilir. Aynı on yıllar içinde sanat ve din musıkisinde görülen bu ilerlemelere koşut olarak halk musıkisinde de “kopuzcu ozanlık” geleneğinin “sazcı âşıklık” geleneğine dönüşmeye başladığı söylenebilir.

Osmanlıların musiki kültürü çerçevesinde ikinci olarak tanıladığımız, 1520-1826 yılları arasındaki 300 yıllık sürecin en önemli özelliğinin, mevzûubahs birikimin artık bir imparatorluk musıkisine dönüşmesi olduğunu söyleyebiliriz. Bilindiği üzere bu devrede Osmanlılar en geniş sınırlarına ulaşmış ve üç kıtada hâkimiyetleri altına aldıkları pek çok milletin musiki geleneklerini tek bir potada eriterek gerçek bir klasik olan Klasik Türk Musikisi'ni ulaşılması güç bir noktaya taşımışlardır. Bu devrede Sultan I. Mahmud (ö. h.1168/m.1754) ve Sultan III. Selim (ö. h.1223/m.1808) gibi gerçek anlamda büyüklüğe ulaşmış bestekâr sultanların yanı sıra Buhûrîzâde İtrî Efendi (ö. h.1123/m.1711) ve Hâfız Post (ö. h.1105/m.1694) gibi zirveleşerek Osmanlı musiki kültürünün ifadesini en üst düzeyde ortaya koyan ölümsüz isimler yaşamıştır. Galata, Yenikapı ve Eyüp Mevlevihaneleri, musiki eğitiminin merkezleri hâline gelmişler; buralarda yetişen Nâyî Osman Dede (ö. h.1142/m.1729), Zekai Dede (ö.1897) ve Hamâmîzâde İsmail Dede Efendi (1778-1846) gibi musikişinaslar unutulmaz eserler vermişlerdir.

III. Selim'in başlattığı reform hareketlerini hızla devam ettiren Sultan II. Mahmud (ö. h.1255/m.1839), iyice problemlili hâle gelen Yeniçeri Ocağı'nı 1826 tarihinde kapatmıştır. Başta ordu olmak üzere birçok devlet teşkilatı yeniden yapılandırılırken, askerî musiki alanında da köklü bir değişim başlatılmıştır. Yeniçeri Ocağı bünyesinde faaliyetlerini sürdüren Mehterhane'nin de 1826 yılında kapatılmasıyla, Batılılaşan Osmanlı'nın birçok teşkilatı gibi askerî musiki topluluklarında da Avrupa bandoları emsal alınarak yeniden yapılandırılma yoluna gidilmiştir. II. Mahmud, Yeniçeri Ocağı yerine “Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye” adıyla yeni bir ordu kurmuş, Mehterhane'nin yerini ise Avrupa'daki askerî bandolara benzeyen Muzıka-yi Hümâyûn adı verilen müzik topluluğu almıştır (Çağlak, Filiz, 2018: 41-42).

Yenilikçilik ve tanzimat hareketlerinin, Avrupa karşısında yaşanan gerilemenin ilk fark edildiği alan olan askeriye başlanması son derece tabiidir. Ancak bu noktada, yeni ordu teşkilatlanmasının sadece donanım ve iç işleyiş bakımından değil, bütün yan unsurlarıyla birlikte Batılı benzerlerine mukavemet edecek bir tarzda yapılandırılması

gereği anlaşılmıştır. Muzıka-yi Hümayûn'un kurulması ve başına Giuseppe Donizetti'nin (1788-1856) getirilerek Avrupalı muadilleri ayarında bir topluluğun oluşturulması, musiki açısından bu devrin öne çıkan hadiselerindendir.

“Teşkiline karar verilen ilk bando takımının şefliğine getirilen İstanbul'daki ecnebi tebaadan Fransız Mr. Mangnel'in yeni bir takımı yoktan var edemeyeceği az zamanda anlaşıldığından, daha usta bir öğretmenin elçilikler vasıtasıyla araştırılmasına başlandı. Sultan II. Mahmut, işi yakından takip ediyordu. Yeniçeri vakasının sonu olan 1826 ile III. Selim'in 'Nizam-ı Cedit' tarihi olan 1794 arasında geçen yaklaşık otuz yıl böylece beceriksizlik içinde geçti; yeni esaslı teşkilât ve bando sisteminin yeni baştan ele alınması gerekiyordu. O zamanlar İtalya bu işte en ileri durumda idi; oraya başvuruldu ve nihayet becerikli bir ustakâr olan maestro Giuseppe Donizetti3 1828 yılı Eylül ayında İstanbul'a getirildi” (Gazimihal, 1955: 41).

Muzıka-yi Hümayûn bünyesinde Türk müzisyenlere bir yandan Avrupalı şefler ve eğitimciler tarafından çoksesli müzik eğitimi verilirken, diğer yandan Türk ezgileri de ilk kez çoksesli müzikle bir araya gelmekteydi. Bu çerçevede mehter müziğinden bando müziğine geçiş, tek sesli müzikten çoksesliliğe geçiş niteliği taşımaktadır.

İstanbul'da yirmi sekiz yıl yaşayan ve “paşa” unvanını alan Donizetti'nin ardından, Callisto Guatelli (1819-1899) gibi dünya çapındaki musıkiciler sadece imparatorluğun resmî teşkilatları bünyesinde icra edilen musikiyi geliştirmekle kalmamışlar, aynı zamanda Verdi başta olmak üzere meşhur opera bestecilerinin güncel eserlerini dünya prömiyerlerinden çok kısa bir zaman sonra İstanbul'da sahneleyerek Türkiye'de çoksesli musikin ve opera tiyatrosunun yaygınlaşıp sevilmesini sağlamışlardır.

Bilindiği üzere XIX. asrın özellikle ikinci yarısı, Osmanlı İmparatorluğu'nun Kafkasya, Balkanlar ve Kuzey Afrika'da süren savaşlar ve askerî harekâtlarla yıprandığı bir devredir. Birinci Cihan Harbi'ne her alanda oldukça zor bir durumda giren imparatorluğun sadece payitahtında değil bütün topraklarında halk, çok sıkıntılı süreçlerden geçmiştir. Yaşanan siyasi, iktisadi ve içtimai gelişmeler, hiç kuşkusuz ki Türk musikisinde de yankısını bulmuştur. Modernitenin ve kapitalizmin girmemiş olduğu, Asya tipi üretim tarzıyla karakterize edilebilecek bir İslâm milleti bünyesinde ve bu milleti oluşturan insanların duyuş ve düşünüş dünyalarından aldığı ilhamla asırlardır süregelen bu musiki, artık kendisini var eden şartların ortadan kalkması ya da en azından ağırlıklı olarak değişmesiyle gerçek hayat alanını kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Bunun neticesinde Türk musikisinde dinî ve büyük biçimler her geçen gün biraz daha ortadan kalkarken, parçalı yapılar ve özellikle şarkı formu ön plana çıkmış, ancak bundan da mühimi ve endişe verici olanı, Klasik Türk Musikisi'nin (asıl dokusunun ciddi bir bozulmaya sahne olması sebebiyle), son derece ucuz, içi boş bir içki ve eğlence

musikisi derekesine düşürülmeye başladığı gözlenmiştir. XVIII asrın ikinci yarısından itibaren hızla yükselen Rus tehdidine karşı Osmanlı İmparatorluğu'nun yanaşmak istediği Batı medeniyetini ifade eden “alafranga” tabirinin zıt anlamlısı olarak kullanılan “alaturka” nitelemesiyle adlandırılan bu musiki, artık hamle yapma gücünü kaybetmiş ve geçmişteki üstün başarılarından uzaklaşarak bir yapaylık tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır.

Çoksesli musikin ve sahne sanatlarının ordudan başlayarak ve öncelikle payitahtta neşvünema bulduğu bu devrenin hemen ardından, bilhassa ekalliyete mensup Osmanlı bestecilerinin ilk denemeleri olan ve epey rağbet gören operetler dikkat çekmektedir. Dikran Çuhacıyan'ın (1837-1898) *Leblebici Horhor Ağa* adlı eseri (1876) bu alandaki ilk çalışmalardan biridir. Ordu mensubu genç subaylardan Binbaşı Kemânî Ali Haydar Bey'in (1846-1904) *Pembe Kız* adlı opereti (1886) ise librettisti ve bestecisi Türk olan ilk operettir. (Ne var ki eserin partiyonu günümüzde mevcut değildir.) O yıllarda, İstanbul'da Batılı emsallerine göre kurulacak bir konservatuvarın açılması fikri de gündeme gelmiştir. İleride “Topuzlu” soyadını alacak olan Cemil Paşa'nın (1866-1958) bu husustaki teşebbüsleri, arzu ettiği neticeyi vermiş olmasa da 1916 yılında kurulan Darüelhan bu tasarının vücut bulmuş hâlidir. Bu musiki mektebi, Cumhuriyet'ten sonra İstanbul Belediye Konservatuvarı'na dönüşecektir.

İmparatorluğun Avrupa tesirine açık olan ve köklü bir denizcilik ve ticaret birikimine sahip olan bir diğer merkezi hüviyetindeki İzmir de çoksesliliğin ilk defa yayıldığı şehirlerimizden biridir. Aslen Macar asıllı bir Katolik olan ve İzmir'e yerleştikten sonra din değiştirerek Müslümanlığı seçip “Macar Tefik Bey” olarak anılmaya başlayan Alessandro Voltan (1846-1941), bu şehrin çoksesli musiki hayatının tesis edilmesinde en önemli isimlerden biridir. Onun yetiştirdiği pek çok talebe arasından bilhassa (çoksesli musiki yazar Türk bestecilerinin başında gelen) İsmail Zühdü Bey (Kuşçuoğlu) (1877-1924) öne çıkmaktadır. *Tezer* adlı bir opera yazdığı bilinen, pek çok senfonik eseri ve piyano çalışmaları olan bu çok kıymetli musikici, büyük bestecimiz Ahmed Adnan Saygun'un (1907-1991) da hocasıdır.

1.3.3. Türkiye Cumhuriyeti'nde Askerî Musiki

Cumhuriyet'in kurulmasını takiben başkent olan Ankara, Türkiye'de çoksesli musikin gelişmesi faaliyetlerine de ev sahipliği yapmıştır. Musiki üzerine henüz Bulgaristan'da askerî ataşe olduğu dönemden (Kasım 1913 – Ocak 1915) itibaren

düşünmeye başladığı bilinen Mustafa Kemal Atatürk (1881-1938), kısa denilebilecek bir zaman içinde gerçekleştirdiği inkılaplar arasında musikiye çok mühim bir yer ayırmış ve bu husustaki çalışmaların odak noktası olarak yeni başkent Ankara'yı belirlemiştir. Bu kapsamda Osmanlı sarayından miras kalan en köklü askerî musiki topluluğu olan Makâm-ı Hilâfet Muzikası, “Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti” adıyla Cumhurbaşkanlığı'na bağlanmıştır. İhsan Küncer'in girişimleriyle 1949 yılında hazırlanan bando yönetmeliği çerçevesinde Askerî Mızıkâ Meslek Okulu kurulmuş, Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası ise “Kara Kuvvetleri Komutanlığı Armoni Mızıkası” adını alarak Kara Kuvvetleri Komutanlığına bağlanmıştır.

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Silahlı Kuvvetlerde teşkilatlanmasını yaygınlaştıran askerî bandolar, 1955 yılında Bnb. Asaf Güven tarafından “Hava Kuvvetleri Bando ve Armoni Mızıkası” adıyla Türk Hava Kuvvetleri bünyesinde de kurulmuş olup, adı daha sonra “Hava Kuvvetleri Bando Komutanlığı” olarak değiştirilmiştir. Cumhuriyet devri deniz bandoları da Deniz Kuvvetleri teşkilatında 1950'li yıllardan itibaren günümüzdeki şekline kavuşmaya başlamıştır.

Jandarma Genel Komutanlığı Bandosu'na bakıldığında ise bu topluluğun geçmişinin 1900'lü yılların başlarına uzandığı görülmektedir. 1906 yılında bahriye bandolarından Ertuğrul Mızıkası'nın şefliğine getirilen Alman müzisyen Paul Lange'nin (1865-1920) o dönemlerde İstanbul'un Yıldız semtinde bulunan Jandarma Bandosu'nu haftanın belirli günlerinde çalıştırdığı bilinmektedir. “Paul Lange Bey, Ertuğrul Bandosu şefliğine getirildikten sonra saray muhitine de girerek bazı sultanlara ve saray mensuplarına müzik dersi vermeye başladı. Ayrıca, Yıldız'da bulunan Jandarma bandosuna haftanın muayyen günleri derse giderdi” (Çakar, 1994: 68).

Cumhuriyet devri askerî musikimizin daha iyi anlaşılabilmesi için bando ve mızıkalarımızın tarihçelerine ek olarak iki hususun (tamamlayıcı nitelikte) bilinmesinde yarar vardır. Bunlardan birincisi Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulması çalışmaları sırasında yaşanan fikir ayrılıkları, ikincisi ise Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü'nün kurulmasıdır. Zira bando ve mızıkalarımızda vazife yapan personelin, her iki kurum ile de yakın ve sıkı münasebetleri bulunduğu, bir gerçektir.

1928'de Musiki Muallim Mektebi kurulmuş ve bu okulun yönlendirici etkisiyle bir Devlet Konservatuvarı'nın faaliyete geçirilmesi tasarıları mevzûubahis olmuştur. Bu noktada Alman besteci Paul Hindemith'in (1895-1963) müdafaa ettiği “beynelmilel

çoksesli musiki” anlayışı ile Macar besteci ve müzikolog Béla Bartók’un (1881-1945) başını çektiği “halk musıkisi malzemesinden yararlanan millî çokseslilik” düşüncesi arasındaki tezat belirginlik kazanmıştır. Her ne kadar halk musikisinden yararlanılması gereğini Hindemith de kabûl ediyorsa da, onun Bartók ile bu husustaki kanaatlerinin mahiyeti ve umumi olarak musiki sanatına yönelişlerinin kapsamı farklıydı. 1935 ve 1936 yıllarında alttan alta devam eden ve Türkiye ile Almanya arasındaki (yaklaşmakta olan II. Cihan Harbi’nin gölgesinde devam eden) siyasi münasebetlerin bilhassa müessir olduğu bu çekişme, Hindemith yanlılarının galip gelmeleriyle neticelenmiş ve 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konsertavuvarı, ünlü Alman bestecinin hazırladığı rapora ve bu konulardaki görüşlere göre şekillenmiştir. (Hindemith’in hazırladığı bu rapor daha sonra değerli müzikologumuz Gültekin Oransay tarafından Türkçe’ye çevrilerek ve Almanca orijinaline de yer verilerek *Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler* adıyla yayımlanmıştır).

Ankara Devlet Konservatuvarı henüz kurulmamışken, 1934 yılında Türkiye’yi ziyaret etmiş olan İran Şahı’nın huzurunda temsil edilmek üzere Gazi Mustafa Kemal tarafından Saygun’a sipariş edilen *Özsoy* operasının o yıl başarıyla temsil edilmesi, Türk musikisinin tarihi açısından çok önemli bir kavşak noktasıdır. Ancak bu başarılı prömiyerden kısa bir süre sonra, yukarıda sözü edilen görüş ayrılıkları ve tartışmalar neticesinde eserin bestecisi Saygun Ankara’daki görevinden alınarak İstanbul’a gönderilmiş ve böylelikle Ankara’daki çoksesli musiki atılımı, bürokrasi kadrolarının daha yakın bir temas hâlinde oldukları Hindemith taraftarlarınca yürütülmüştür. (*Kadro* dergisinin 1935 yılında kapatılarak, ideolojisi ondan farklı olan *Yücel* dergisinin çıkarılmaya başlaması, Türkiye’de o sene yaşanan kırılmayı etraflıca incelemek isteyenler için üzerinde durulması gereken bir hadisedir).

İkinci olarak belirtilmesi gereken hadise ise Devlet Opera ve Balesinin faaliyete geçmesidir. Bu gelişme, Ankara Devlet Konservatuvarının kuruluşunun en müşahhas ve mühim kazançlarının başında yer almaktadır. Daha önce sınırlı imkânlarla ünlü opera eserleri kısmi olarak sahnelenebiliyorken, Devlet Opera ve Balesinin faaliyete geçmesiyle repertuvarın ünlü operaları “komple” olarak sahnelenmeye başlamıştır. İlerleyen yıllar ve on yıllarda bir Genel Müdürlük çatısı altında teşkilatlandırılan Devlet Opera ve Balesine bağlı müdürlüklerin kurulup sayılarının artması ve büyük şehirlerimizden başlayarak senfoni orkestralarımızın faaliyet göstermeye başlaması da bu bağlamda zikredilmesi gereken dikkat çekici gelişmelerdir.

Her ne kadar kendi teşkilat yapılanmaları ile ordu bünyesinde dış tesirlere kapalı bir görünüm arz etseler de askerî bando ve mızıkalarımızın, sürekli temas hâlinde bulunmaları dolayısıyla Ankara Devlet Konservatuvarı, Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası gibi kurumları etkileyen bu önemli gelişmelerden bağışık olmadığı ifade edilmelidir.

1.4. HAVA KUVVETLERİ KOMUTANLIĞI BANDO YAPILANMALARI

Bandolar ve boru-trampet takımları, icra ve etkinlik yönünden farklı kadro ve teşkilat yapılarına sahiptirler. Bahse konu teşkilatlar, bandoların yürütecekleri etkinliklere uygun olarak hazırlanmaktadır. Hava Kuvvetleri Komutanlığı bünyesinde bulunan bandolar ve bu bandoların görev tanımları şu şekilde sıralanmaktadır:

- Özel Bando (Hava Kuvvetleri Komutanlığı Bandosu – Ankara)
- 1’inci Sınıf Bando (Muharip Hava Kuvveti Komutanlığı Bandosu – Eskişehir, Hava Eğitim Komutanlığı Bandosu – İzmir, MSÜ Hava Harp Okulu Komutanlığı Bandosu – İstanbul)
- 2’nci Sınıf Bando (Hava Er Eğitim Tugay Komutanlığı Bandosu – Kütahya)
- Boru-Trampet Takımı (Hava Er Eğitim Tugay Komutanlığı Bandosu – Kütahya)

1.4.1. Özel Bando

Hava Kuvvetleri Komutanlığı bünyesindeki tören, konser ve müzik etkinlikleri ile garnizon komutanlığınca kendisine verilecek diğer faaliyetleri icra eden, aynı zamanda “Cazın Kartalları” isimli bir caz orkestrası ihtiva eden, çalgı bakım-onarım atölyesi de bulunan bir bandodur.

1.4.2. 1’inci Sınıf Bando

Bağlı olduğu birliğin sorumluluğunda gerçekleştirilen tören, konser ve müzik etkinlikleri ile garnizon komutanlıklarınca kendisine verilecek diğer faaliyetleri icra eden bandolardır.

1.4.3. 2’nci Sınıf Bando

Bağlı olduğu birliğin sorumluluğunda gerçekleştirilen tören, konser ve müzik etkinlikleri ile garnizon komutanlıklarınca kendisine verilecek diğer faaliyetleri icra eden, aynı zamanda kuruluşunda boru-trampet takımı bulunan bandolardır.

1.5. HAVA KUVVETLERİ KOMUTANLIĞI'NDA İCRA EDİLEN KONSERLER VE TÖRENLER

Hava Kuvvetleri yapılanmasında bulunan bandolar, çeşitli faaliyetler kapsamında musiki icra etmektedir. Bunlar şu şekilde sıralanabilirler:

- Askerî törenler,
- Bayrak ve sancak törenleri,
- A ve B tipi karşılama ve uğurlama törenleri,
- Cenaze törenleri,
- Açılış ve kapanış törenleri,
- Görev devir-teslim törenleri,
- Madalya tevcih törenleri,
- Ant içme törenleri,
- Mezuniyet törenleri,
- Denetleme ve takdim törenleri,
- Milli bayram, kurtuluş günü ve anma törenleri,
- Özel törenler, festivaller ve müzik etkinlikleri.

2. ESERLERİN ANALİZİNDE KULLANILAN KAVRAMLAR: TONALİTE, MODALİTE VE MAKAMSALLIK

2.1. TONALİTE

Klasik Batı müziğinin temelini oluşturan çokseslilik anlayışı esas itibarıyla “tonalite” kavramına yönelik bir gelişim geçirmiş ve tonalite olgusunun yerleşmesi ile asıl kimliğini kazanmıştır. Ne var ki bu noktaya gelinmesi kolay olmamış ve yaklaşık 500 yıllık bir çabayı gerektirmiştir. Bu süre zarfında teorikilerin ama özellikle de bestecilerin ortaya koyduğu çalışmalarla modaliteden tonaliteye geçilmesi söz konusu olabilmektedir. Dolayısıyla tonalite kavramı üzerine yapılacak tespitler modalite kavramından bağımsız olamaz.

Bu tezin ikinci bölümü “2. Modalite” alt başlıklı bölümünde ele alındığı gibi Avrupa’da modlar temelde Katolik litürjisinin tespit edilmesi ve belli ilkelere bağlanması ihtiyacı nedeniyle yapılan çalışmalar neticesinde ortaya çıkmıştı. Bu bağlamda tanımlanarak uygulamaya konulan belli başlı modlar arasından zamanla bazılarının öne çıktığı bir gerçektir. Öne çıkan ve daha sonra majör ve minör tonalitelerin temelini teşkil

edecek olan iyonien ve eolien modlarını özel ve ayrıcalıklı kılanın ne olduğu sorusu bu noktada önem kazanmaktadır. Buna göre müzikte asıl gerginlik ve buna bağılı çözölme hissi yaratan k2 aralığının belirleyici olduğu söylenebilir. Bir majör dizide IV-III ve VII-VIII dereceler arasında bulunan bu aralık tonalite duyusunun gelişmesinde asıl etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Tonal dizinin VII derecesinde bulunan sansıbl perdesinin toniğe çözölme istemesindeki şiddet tonal duyusun temelinde yer almaktadır. Bu çözölüş isteğı aslında otantik kadansı oluşturan V- I bağlantısının melodideki karşılığından başka bir şey değildir. İşte iyonien dizinin IV- I ve VII-VIII derecelerinde kendini gösteren bu çözölme hissi, bir zaman sonra eolien diziye de taşınmış ve bu dizinin VII-VIII dereceleri arasında aslen var olmayan bir k2 aralığı, VII derecenin kromatik olarak tizleştirilmesi ile yapay olarak elde edilmiştir. Bu uygulama minör tonalitelerin dominant akorlarının majör karakterde olmasını da açıklamaktadır. Daha sonra minör olarak adlandırılacak olan bu dizide tizleştirilmiş olan VII perdenin çıkıcı ve inici icralarda sebep olduğu artık 2’li aralığının ortadan kaldırılması için icad edilen melodik ve doğıal minör gibi diziler başka bir meseledir.

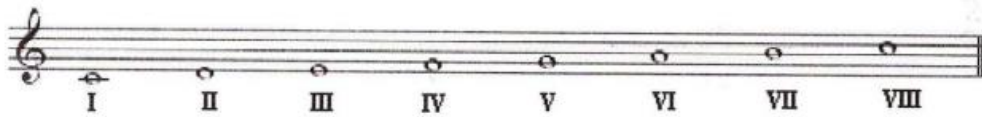
Kontrpuan sanatının ilk zirvesi diyebileceğimiz ve özellikle Palestrina gibi İtalyan bestecileri ile Di Lassus gibi Burgonya ekölü bestecilerinde karşılaştığımız “XVI yy. vokal polifonik stili”, aynı zamanda modaliteden tonaliteye doğıru gerçekleştirilen ilerlemenin de önemli bir aşamaya ulaştığını göstermektedir. Bununla birlikte çöksesli müzikte tonalitenin bütün ayıredici vasıflarıyla tam olarak yerleşmesi XVII yy. ın ikinci yarısında gerçekleşebilmiştir. “Eşit düzenli klavye” olarak bilinen tampere sistemin hâkimiyetinin tesis edilmesiyle karakterize olan bu anlayışın en büyük yerleştiricisi ve uygulayıcısı Johann Sebastian Bach (1685-1750) olmuştur. O’nun iki bant halinde günümüze ulaşan 48 prelüd ve fügen, tarihte eşi görölmemiş bir sanat düzeyini ifade etmenin yanısıra bir teorik çalışma olmanın da ayrıcalığını taşımaktadır.

Bach’ın ölümünü takip eden yıllarda Avrupa’da çökseslilik anlayışı köklü bir dönüşüme uğramış ve tonalitenin uygulandığı başlıca teknik olan kontrpuan yerini armoniye bırakmıştır. Bu değışim müzikologlar tarafından, “polifoniden homofoniye geğış” olarak değıerlendirilmektedir. Burada söz konusu olan değışiklik tonal ilişkilerle ilgili olmayıp sadece bu ilişkiler sonucunda işitilen tonalitenin yatay değıil artık dikey bir çöksesli anlayışla uygulanır olmasından ibarettir. Ne var ki klasik dönemin başlangıcından itibaren yerleşen bu yeni tonal anlayış kapsamında daha Beethoven’dan itibaren bazı armonik ve duyuşsal ilerlemelerin kaydedildiğı görölmektedir. Bu

ilerlemeler özellikle ara dominantı akorlarının gittikçe daha sık biçimde kullanılmalarıyla kendini göstermiş ve IV-III ile VII-VIII dereceler arasındaki k²'lilerin yapay olarak bütün perdelerde uygulanmaya başlamasıyla yepyeni imkânlar kapı aralamıştır. Diyatonizmden kromatizme doğru gidişi beraberinde getiren bu süreç bütün bir Romantik Dönem boyunca devam etmiş ve Anton Webern'in (1883-1945) ifadesi ile "tonal alanın daha çok kazanılması" (Webern, 1998: 38) neticesini vererek dönemin sonunda son derece ileri bir aşamaya varmıştır. Wagner ve Wolf ile son sınırına dek zorlanan tonal armoni Scriabin'in orta dönem eserleri ve özellikle de Alban Berg'in "opus 1 piyano sonatı" ile yerini serbest atonaliteye bırakmıştır. Bu konuda belirtilmesi gereken son husus özellikle Romantik Dönem'deki ulusalcılık akımı kapsamında eser veren bestecilerin yerel renkleri ifade edebilmek amacıyla yer yer modaliteyi de kullanmış olmasıdır. Bu modalite kullanımı sadece ulusal ekollerle sınırlı kalmamış, müziğine egzotik ya da arkaik bir lezzet kazandırmak isteyen besteciler tarafından da değerlendirilmiştir. Ravel bu konuda verilebilecek en güzel örneklerden biridir. O'nun eserlerinin tamamında modal diziler tercih edilmiştir.

Dünya üzerindeki müziklerde kullanılmakta olan çok çeşitli diziler vardır. Hint Sa-grama dizileri, tam perde dizileri, 17 sesli Arap dizileri, pentatonik diziler ve kromatik diziler bu dizilere birkaç örnektir. Avrupa müziğinin temel dizisi diyatonik dizidir. Bu dizi bir oktav içindeki tam ve yarım perdelerden oluşur. Bu dizideki her bir ses bir dereceyi temsil eder (Gökçen, 2010: 16).

Şekil 48. Dizi

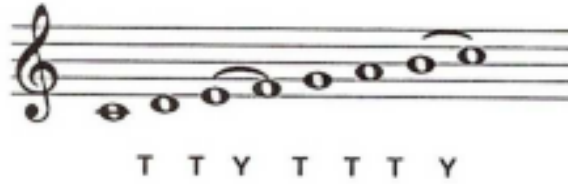


1. Tonik (Eksen)
2. Super Tonik (Eksen üstü)
3. Mediyant (Ortanca)
4. Subdominant (Alt çeken)
5. Dominant (Çeken)
6. Alt Mediyant (Alt ortanca)
7. Sansibl (Yeden)

Batı müziğinin daha önceki evrelerinde kökleri Grek müziğine dayanan çok sayıda dizi kalıbı ve bu dizilere bağlı çok sayıda tonalite kullanılmışsa da ‘*plain chant tonaliteleri*’ ya da kilise tonaliteleri denilen bu tonalitelerin birçoğu giderek kullanımdan düşmüş ve 1600 yıllarından 1900 yıllarına kadar olan 300 yıllık evrenin müzik dağıt neredeyse tümüyle iki tonalite üzerine kurulmuştur. Modern tonaliteler ‘*tonalite moderne*’ olarak nitelenen bu tonalitelerden biri Do dizisi ya da dizinin aktarımları üzerine kurulmuş olan MAJÖR tonalite, ikinci ise La dizisi ya da dizinin aktarımları üzerine kurulmuş olan MİNÖR tonalitedir (Akaçça, 2008: 4-5).

Majör Dizi: Bir diziyi majör dizi yapan özel aralık, o dizinin tonik ile mediyant sesleri arasındadır. Majör dizide bu sesler iki tam perdeden oluşmaktadır. İki perdelik bu aralığa büyük üçlü (majör üçlü) denir. Majör kısaca “M” olarak da gösterilmektedir.

Şekil 49. Majör Dizi



Minör Dizi: Bir diziyi minör dizi yapan özel aralık, o dizinin tonik ile mediyant sesleri arasındadır. Minör dizide bu sesler bir tam perde ve bir yarım perdeden oluşmaktadır. Bir buçuk perdelik bu aralığa küçük üçlü (minör üçlü) denir. Minör kısaca “m” olarak da gösterilir.

Şekil 50. Minör Dizi



Ton sözcüğü, Almanca ve İngilizcede ses veya nota anlamında kullanılmaktadır (Say, 2019: 73).

Tonalite ise Gökçen’e göre şu şekilde ifade edilmektedir:

Müzikte kullanılan gamların (dizilerin) yapısını düzenleyen, belirleyen kuralların bütününe denir. Tonalite sistemi, on yedinci yüzyılın sonlarından itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Bu sistem oniki majör ve oniki minör gamı içerir (Gökçen, 2010: 22).

Tonal Donanım: Bir eserin hangi tonda yazıldığını açıklama işlevindeki değiştirici işaretlere yani bemol ve diyezlerle verilen isimdir. Dizeğin başına, anahtar ile zaman donanımını gösteren rakamlar arasında gösterilmektedir.

Aşağıda dizilerin aldığı diyez ve bemoller dizek üzerinde hangi sırayla yazılması gerektiği gösterilmiştir:

Şekil 51. Diyez Donanımı



Şekil 52. Bemol Donanımı



2.2. MODALİTE

2.2.1. Antik Yunan Modları

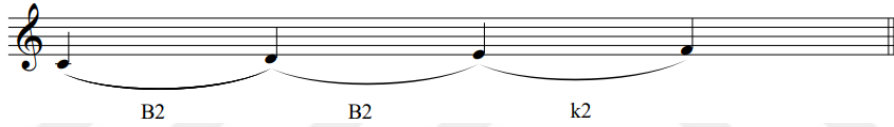
Günümüz çoksesli müziğinin teorik temellerinin Antik Yunan'da atılmış olduğu genellikle kabul gören bir olgudur. Çin'den Hindistan'a, Mezopotamya'dan Akdeniz medeniyetlerine kadar yerleşik bulunan dinî anlayışların üzerine çıkan ve insan aklını merkeze alan felsefe faaliyeti nasıl Antik Yunan'da başlamışsa, o dönemde henüz tek sesli olan müziğin sistemleştirilmesi çalışmaları da yine aynı medeniyet kapsamında kendini göstermiştir. Müzik üzerine müstakil olarak yazan ilk isim Aristoksenos'un (M.Ö. yaklaşık 375-335) da yine Antik Yunan kültür çevresi içinde yetişmiş olduğu bilinmektedir.

Antik Yunanlıların müzik teorisi söz konusu olduğunda anılmadan geçilmemesi gereken düşünürlerden biri Pitagoras'tır (M.Ö. 570-M.Ö. 495). Daha Aristoteles döneminde bile efsanevi bir kimliğe bürünmüş olan Pitagoras, bir âlim olarak gizemli öğretisini kendi öğrencileri arasında yaymıştır. Bu öğretisi açısından matematiğin (özellikle aritmetiğin ve sayıların) yanı sıra müzik de son derece büyük bir önem taşımaktadır. Aralıkların niceliksel değerlerini ve oranlarını ilk defa olarak tespit eden Pitagoras ve öğrencileri için armoni kavramı hem kozmosun yaratılışındaki ahengi hem de matematik ile müziğin ortak paydasını oluşturmaktaydı.

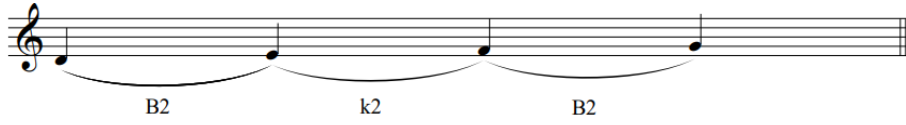
Antik Yunan'ın en önemli ve en belirgin özelliği, getirmiş olduğu müzik sistemidir. Yunan uygarlığının müzik sistemi, öteki ilkçağ uygarlıklarına göre, kendi içinde tutarlı, somut, bilimsel açıklamaya dayanan ileri bir aşamayı temsil eder. Sadece bununla kalmaz, tarih boyunca Batı müziğini temellendirir. Hristiyan müziği (kilise müziği), sistematik biçimde Yunan makamlarına (modlarına) öykünmüştür (Say, 2019: 56).

Antik Yunan medeniyetinin ortaya koyduğu müzik teorisi anlayışının temelinde tetrakort kavramının bulunduğu söylenebilir. Adından da anlaşılacağı gibi dört sestem oluşan bir diziyi ifade eden bu kavram yüzyıllar içinde aşama aşama modaliteye evrilecek ve bu yönüyle çoksesli müzik sistematığının bel kemiğini oluşturacaktır. Antik Yunanlılara göre tetrakortlar, içerdikleri küçük ikili aralığının (k2) konumuna göre birkaç başlık altında değerlendirilmekteydi. Biz burada ilerleyen yüzyıllarda modalite ve tonalite anlayışları bakımından belirleyici önem taşıyan üç tetrakordu örnek vereceğiz:

Şekil 53. İonyen Tetrakordu



Şekil 54. Doryen Tetrakordu

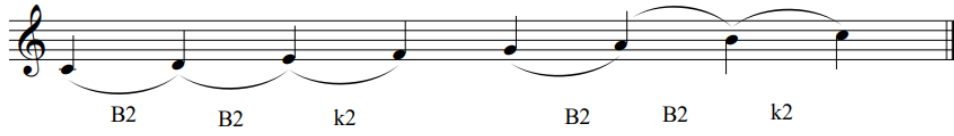


Şekil 55. Frigyen Tetrakordu

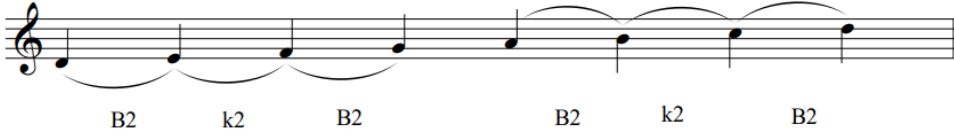


Yukarıdaki dört seslik dizilerin önemi sadece dünya genelindeki bütün halk müziklerinde rastlayabileceğimiz temel bir arketip olmalarından değil, aynı zamanda modların gelişiminde de birinci dereceden belirleyici olmalarında yatmaktadır. Nitekim Antik Yunan Uygarlığından (bazı karışıklıklarla ve yanlış isim transferleriyle de olsa) Orta Çağ kilise müziğine miras olarak kalan modlar incelendiğinde, bunların aynı tetrakordun tekrarıyla oluşturulduğu dikkat çekmektedir:

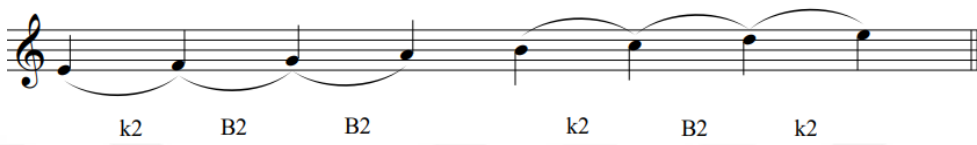
Şekil 56. İyonya Modu



Şekil 57. Doryen Modu



Şekil 58. Frigyen Modu



Antik Yunan müzik teorisi çalışmalarının temeline yerleştirdiğimiz tetrakortlar zamanla yukarıdaki gibi birleştirilerek modları oluşturmuş ve “iki oktavlık Kusursuz Dizge”ye ulaşılmıştır (Say, 2019: 59).

Bulgar besteci ve müzik teorisi Paraşkev Hacıev (d.1912-ö.1992) ise mod kavramını şu şekilde tanımlamaktadır: “Bir grup sesin, aralarında belirlenmiş oranlar olmak üzere bir araya getirilmesi sonucu gruptaki seslerden bazılarının duruculuk diğerinin de yürüyücülük özelliği kazanmasıyla ortaya çıkan ses sistemine mod denir” (Hacıev, 1996: 115).

Hacıev’in mod tanımı dikkatle incelenecek olursa duruculuk ve yürüyücülük kavramlarının öne çıktığı görülecektir. Bilindiği gibi uyumsuz ya da gergin akorlar, yürüyücü niteliktedirler ve bu yürüyücüklerini yine içerdikleri uyumsuz aralıklardan alırlar. Uyumsuz aralıklar ise kendilerini oluşturan yürüyücü perdeler tarafından karakterize edilirler. Buradan hareketle bir modu oluşturan ve aslen terakortlardan gelen perdelerin sahip oldukları duruculuk ve yürüyücülük niteliklerinin çoksesli müziğin hem kontrapuntal hem de armonik açıdan temeli olduğu bir kez daha ortaya çıkmaktadır.

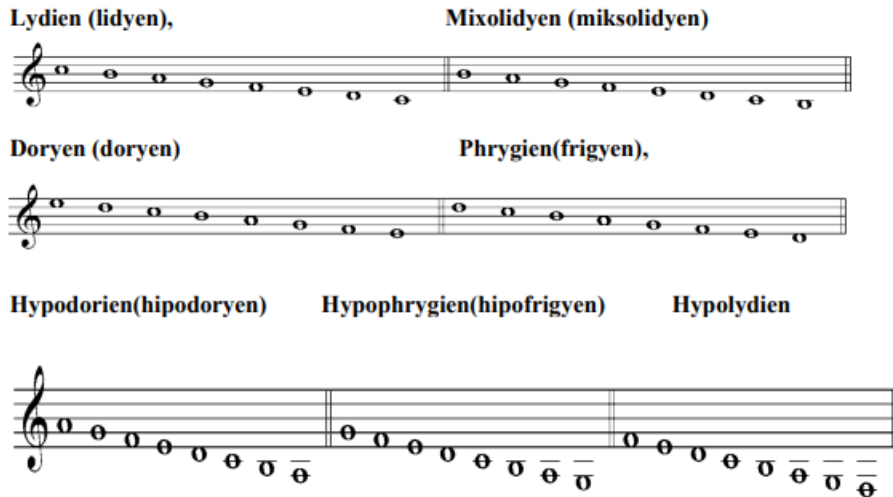
Tetrakortların ve onların bir araya gelmesiyle oluşturulan modların birleştirilmeleri başlıca iki yolla gerçekleştirilmekteydi. Birinci yolda; ilk terakort ile ikinci tetrakort (benzer biçimde ilk mod ile ikinci mod) ortak bir ses ile birbirine bağlanmaktaydı. Bu yöntemle oluşturulan dizilerin sırasıyla yedi ve onbeş perdeli olacağı açıktır. Ne var ki bu hususta takip edilen ikinci yöntemde: ilk tetrakort ile ikinci tetrakort

(benzer biçimde ilk mod ile ikinci mod) ortak bir ses olmadan birbirine bağlanmaktaydı. Bu yöntemle oluşturulan dizilerin ise sekiz ve onaltı perdeli olduğu görülmektedir.

“Sekizli dizi anlayışının yaygınlaşması ile yedi sesli diziler üste ya da alta bir ses eklenerek sekiz sesli dizi durumuna getirilmiştir. İster bitişik, ister ayrık olarak birleştirilsin, dizinin alt dörtlüsünün üst sesi ‘orta durak’, alt sesi ise ‘son durak’ olarak nitelendirilir. Ezgiler inceden başlar ve yavaş yavaş kalına inerek sona erer. Alt dörtlüde başlayan ezgiler üst dörtlüye çıksalar da yavaş yavaş inerek dizinin finalist denilen son notasında biter. Bu nedenle eski Yunan modları inici özellik taşır ve inici olarak yazılır. Eski Yunanlılar, dizilerdeki alt ve üst dörtlülerin yerlerini bitişik ya da ayrık olarak değiştirerek, değiştirilen bu dizilere gerektiğinde alt ya da üst ses ekleyerek, ya da bu değişikliklerle elde edilen dizilerin son durak yerlerini değiştirerek birçok yeni dizi elde edip kullanmışlar ve bu dizilere yeni adlar vermişlerdir” (Özgür, 2001: 172).

Müzik tarihçilerinin yaptığı araştırmalar bu dizilerin akıl karıştıracak kadar çok olduğunu göstermektedir. Zaman içinde Antik Yunan müzikçileri diziler arasındaki ince ayrılıkları bir kenara bırakarak, M.Ö. 4. yüzyılda yedi tanesini birleştirici bir çerçeveye sokmuşlar ve buna kusursuz takım demişlerdir. Henüz diyez, bemol gibi değiştirici işaretler kullanılmadığından her mod (bugün piyanoda beyaz tuşların oluşturduğu) diyatonik seslere uygun olarak farklı bir sestten başlayarak yazılmıştır. Böylece isimlerini Antik Yunan kentlerinden alan aşağıdaki yedi mod meydana gelmiştir (Özgür, 2001: 173).

Şekil 59. Antik Yunan Modları



Kaynak: Özgür, 2001: 173.

2.2.2. Ortaçağ Kilise Modları

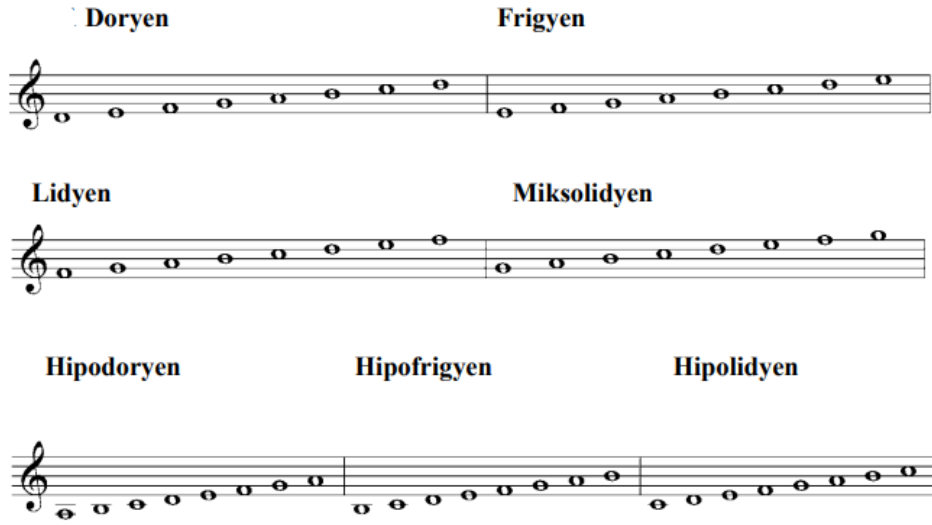
Bilindiği üzere Hristiyanlık, Yahudilikten farklı olarak ulusal nitelikte bir din değildir. Hz. İsa’dan sonraki ilk on yıllar içinde bu yeni dinin ayırmedici vurgusu olarak milletler arası bir kapsama sahip olması öne çıkarılmıştır. Nitekim “katolik” kelimesi bu anlama gelmektedir. Aziz Paulus’un öncülüğünde şekillenen bu doktrine bağlı olarak

Roma İmparatorluğu topraklarında ve Akdeniz havzasında yaşayan sayısız kavimler ve halklar Hristiyan olurlarken kelimenin tam anlamıyla bir mozaik oluşturmuşlardır. Ne var ki köleci üretim sistemi altında çok ağır bir sömürüye uğrayan ve ölümden sonra huzura kavuşma vaadiyle akın akın bu yeni dine giren kitleler, beraberinde çok önemli bazı sorunlar da getirmişlerdir. Bunların başında Hristiyan litürjisinin ve ibadet pratiğinin, cemaatin birbirini anlayabileceği ve konsantre olarak, gönülden tanrıya yönelebileceği bir biçimde sistemleştirilmesi gelmektedir. Çünkü kilisede buluşan geniş cemaatlerin kutsal kitabı okurken ya da dua ederken söylediklerini anlama ile ilgili olarak büyük sıkıntı yaşadıkları bilinmektedir. İşte bu noktada müzik, cemaatin İncil'i ve birbirini anlayarak kaynaşabilmesinde bir çözüm olarak önerilmiştir. Ne var ki topluluğu oluşturan ve çok farklı kökenlerden gelen insanların müzik kültürlerinin de birbirinden başka olmasının söz konusu çözümü güçleştirdiği anlaşılmıştır. Bu koşullar altında ise söz konusu kişilerin sahip olduğu müzik kültürüne ilişkin sistematik bir çalışma yaparak bu kapsamdaki unsurların belli bir standardizasyona kavuşturulması gereği ortaya çıkmıştır.

Bugün pek çok müzik tarihi kitabında adları geçen bazı önemli müzikçi din adamları, çeşitli derleme gezilerine çıkarak Akdeniz havzasında pek çok bölgeye ulaşmışlar ve kayda aldıkları sayısız melodiyi, halk şarkısını daha sonra teorik bir sınıflandırmaya tabi tutmuşlardır. Yapılan ciddi çalışmalar ve analizler neticesinde bütün bu müzikler belli başlı bazı modlar halinde tasnif edilmiştir. Bu girişimin öncülerinden biri, müzik tarihinde kendine ayrıcalıklı bir yer edinmiş olan Milano Piskoposu St.-Ambrosius'tur (M.S. 340-397).

“Hristiyan müziğine düzen getirmekle görevlendirilmiş ve kendi kilisesinin müzikli ayinlerini saptamıştır. Re, mi, fa, sol seslerinden başlayan diziler oluşturmuş Doryen, Frigyen, Lidyen ve Miksolidyen adlarını verdiği bu diziler otantik (ana) mod olarak isimlendirilmiştir. Halk ezgilerinin tören müziğine fazlaca karışmış olması giderek kaygı verici olmuş, bunun üzerine papa yetkilerini de elinde bulunduran Büyük Gregor (M. S.540-604) tören müziğini sadeleştirme yoluna gitmiştir. Bu amaçla düzenlediği melodiler Gregor şarkıları ya da Plaint-Chant (saf şarkı) adı ile günümüze kadar gelmiştir. Papa Gregor kilise makamına dört makam daha eklemiştir. Böylece St.-Ambrosius'un düzenlediği Doryen (1.), Frigyen (2.), Lidyen (3.) Miksolidyen (4.) ana (otantik) modlar, Papa Gregor'un düzenlediği diğer modlar ise yan, yardımcı modlar olarak isimlendirilir. Plagal modlar ana modların beşinci sesi üzerine kurulmakta ve ana modların dört ses altından başlamaktadır. Bu nedenle 'alt' anlamına gelen 'hipo' ekini alırlar ve ana dizinin bitiş sesi olan dördüncü seste sona ererler” (Özgür, 2001: 174).

Şekil 60. Kilise Modları



Kaynak: Hacıev, 1996: 139.

Tüm bu gelişmeler yaşanırken Antik Yunan müzik mirasının Kilise'ye transferi sırasında bir takım başkalaşımların meydana geldiği görülmüştür. Mesela daha otantik karakterde olan ve genellikle inici nitelikte bulunan Yunan modları, çıkıcı biçimde ele alınarak teorize edilmiştir. Ayrıca farklı geleneklerden gelen melodi ve mod adları konusunda tam bir kaos yaşanmış, söz gelimi Antik Yunan'da Frigyen denen moda Doryen, Doryen denen moda ise Frigyen denir olmuştur. Aşağıda modların Antik Yunan ile Kilise'deki adlandırılmalarına ilişkin mukayeseli bir liste yer almaktadır.

Tablo 3. Antik Yunan ve Kilise Modları

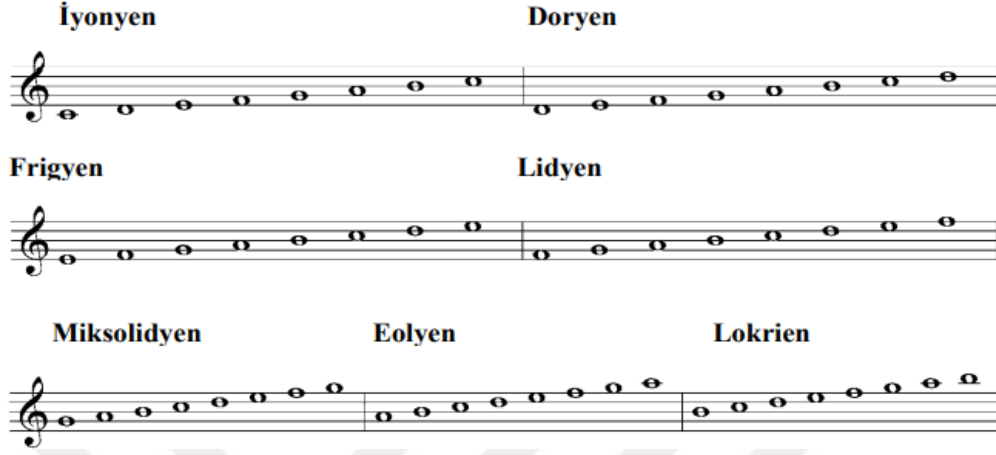
Grek Modları(inici)	Dizi	Kilise Modları(Çıkıcı)
Hipodoryen	a g f e d c b a	Hipodoryen
Hipofrigyen	g f e d c b a g	Miksolidyen
Hipolidyen	f e d c b a g f	Lidyen
Doryen	e d c b a g f e	Frigyen
Frigyen	d c b a g f e d	Doryen
Lidyen	c b a g f e d c	Hipolidyen
Miksolidyen	b a g f e d c b	Hipofrigyen
Hipodoryen	a g f e d c b a	Hipodoryen

Kaynak: Selanik, 1996: 18.

Yüzyıllar içindeki müzikal ihtiyaçlar ve bestecilerin buluşları ile müzik teorikilerinin çalışmaları sonucunda İyonyen dizi modern majör moda, Eolyen dizi ise bazı modifikasyonlarla modern minör moda dönüşmüştür. Bununla birlikte çok ileri bir dönemde bile (söz gelimi Ravel gibi) sadece modal sistemi kullanarak müzik yazan

besteciler olmuş, ayrıca kilise modları kontrpuan derslerinin ilk konuları olarak çağdaş teori eğitiminde yaşamaya devam etmiştir. Günümüzde gerek dizi gerekse adlandırma bakımından hiçbir tartışmaya yer bırakmayacak kadar netleşmiş olan modlar şunlardır:

Şekil 61. Günümüz Modları



Kaynak: Say, 2010: 828.

2.3. MAKAMSALLIK

“Makam” kavramı her ne kadar gündelik dilde çoğu kere “mod” ve “dizi” kavramlarıyla karıştırılsa da aslında bu ikisinden çok daha farklı özelliklerle ortaya çıkmaktadır. Ülkemizde Klasik Türk Musıkisi’ne ilişkin ilk çalışmaları yapan Rauf Yekta Bey (1871-1935) ve Hüseyin Saadettin Arel (1880-1955) gibi değerli müzik bilimci hocalarımızın hem kendi formasyonları hem de dönemin genel şartları dolayısıyla geleneksel musikilerimize zaman zaman çoksesli musikiyi referans alarak yaklaştıkları bir gerçektir. Terminolojiden uygulamaya kadar pek çok konuda kendini gösteren kafa karışıklığının özellikle makam ile dizinin özdeşleştirilmesi söz konusu olduğunda oldukça zararlı sonuçlar doğurduğu gözlenmektedir. Oysaki “makam” kavramı “dizi”ye indirgenemez, onunla açıklanamaz. Bunun nedeni Klasik Türk Musıkisi geleneğinin, daha en başından beri perdeleri müstakil olarak değil birbiriyle ilişkisi içinde tanımlayan bir anlayış üzerinde şekillenmiş olmasıdır. Bu noktada “çeşni” kavramı özellikle öne çıkmaktadır. Çeşni, “bir kaç perdenin ezgisel olarak birlikte işittirilmesi sonucunda ortaya çıkan etki” olarak tanımlanabilir. Yani Klasik Türk Musıki eserlerinde karşımıza çıkan makamlar, aslen klasik Batı müziğinin temelini teşkil eden tonaliteleri taşıyan dizilerden son derece farklıdır. Bu farkın irdelenmesi bizi sıklıkla karşımıza çıkan “seyir” olgusuna götürür. Buna göre bir makamı makam yapan asıl unsur, makamı oluşturan perdelerin gam şeklinde birbiri ardınca sıralanmaları sonucunda ortaya çıkan dizi değil, bu perdelerin makama asıl rengini veren çeşniyi ortaya koymak üzere ne tür bir seyir

dâhilinde kullanıldıklarıdır. Tura “makamı” şu şekilde tanımlamaktadır: “Belirli bir perdeden ve belirli aralıklardan oluşan birtakım cinsler üzerinde, belli noktalardan başlamak, belli alanlarda, belli yönlerde gezinmek, belli perdelerde duraklamak ve belli bir perdede karar vermek suretiyle ortaya konan ezgi kalıbı genel bir deyim olan makam sözüyle adlandırılmaktadır” (Tura, 2019: 70).

Karadeniz’e göre ise “Türk musikisinde belirli aralıklarla birbirine uyan seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan musiki cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir. Bu tarifi inceleyecek olursak şu belli başlı noktalar göze çarpar:

1. Önce aralıkları belirli ve yumuşak seslerden meydana gelmiş bir gam vardır. Buradan her makamın, gam içerisindeki perdelerin uygun olan birisinden terennüme başlayıp ıskalanın birinci sesinde karar verir.

2. Her makamın kendine göre bir seyri vardır; aynı gam içinde kalmakla birlikte hangi sesleri ne şekilde kullanılacağını bilmek gerekir. Makamın seyri dikkate alınmadıkça gam içinde kalınsa bile o makam meydana gelmiş olamaz.

3. Her makam kendi seyrine uygun perdeleri kullanarak yine kendine mahsus bir çeşni meydana getirir; bu nokta makamın doğabilmesi bakımından çok önemlidir” (Karadeniz, 2012: 64).

Karadeniz, makamlar hakkında yaptığı bu genel açıklamaların ardından, makamların birbirinden ayırt edilebilmesi için gereken üç etmenden bahsetmektedir. Bu etmenler: giriş ve karar, aralıklar, seyir ve çeşni olarak açıklanmaktadır (Gülbitti, 2020: 68).

Giriş ve Karar: Makamın tarifinden de anlaşılacağı gibi, her makam kendine mahsus bir ıskala içindeki sekiz sestene seyrine uygun düşen belli bir perdeden terennüme başlar. Bu perdenin kesin olarak belirtilmesi mümkün değildir. İskala içinde kalmak ve makamın seyrine uygun olmak şartıyla her bestekâr kendi zevkine göre uygun bulduğu perdeden terennüme başlayabilir. Buna karşılık her makamın karar perdesi, yani ıskalasının birinci sesi mutlaka belirli bir sestir ve hiç değişmez.

Aralıklar: Her makamın kendine ait bir ıskalası vardır. Bu ıskalada bulunan sekiz sesin arasındaki uzaklıklar bellidir. İcrada bu aralıklar aynen muhafaza edilmezse o makam meydana gelmez. Bu aralıkların kulağa en hoş gelecek şekilde seçilmiş yani armonik olması şarttır. Makamlarımızın bir kısmı pesten tize doğru seyrederken kullandıkları perdeleri, tizden pese doğru dönüşte aynen muhafaza etmezler; iniş ıskalalarında makamın çeşnisine göre ufak tefek değişiklikler olabilir. Bu değişiklikler çıkıştaki aralıkların inişte uyuşmamasından ileri gelir.

Seyir ve Çeşni: Her makam kendi ıskalası içinde kalmakla birlikte bu ıskaladaki sesleri kendine mahsus bir seyir ve eda ile kullanır; az öncede söylediğimiz gibi bu noktaya dikkat edilmeyecek olursa o makamın çeşnisi meydana gelmez. İşte çeşni, makamın seyrine uygun hareket içinde belirli perdeler üzerinde yapılan dinlenme veya gecikmelerden doğar ve makamların birbirinden ayırt edilmesinde en önemli ölçüyü meydana getirir. Aralıklar ve

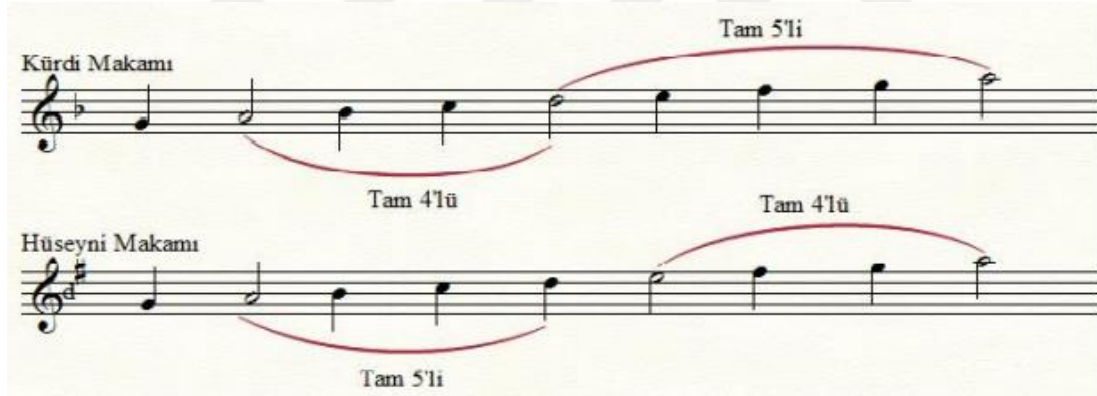
seyirler birbirine benzeyen iki makamı ancak çeşnilerini inceleyerek ayırt edebiliriz (Karadeniz, 2012: 64).

Makamlar üç farklı başlık altında incelenmektedir. Bunlar; basit makamlar, bileşik makamlar ve şed makamlardır.

Basit Makamlar: Bir tam dörtlünün üstüne bir tam beşlinin veya bir tam beşlinin üstüne tam dörtlünün eklenmesi ile oluşan makamlardır (Demir, 2005: 101).

Tüm bu söylenenler usul ve ölçü kavramları arasındaki farkı açıklamak söz konusu olduğunda da aynen geçerlidir. Klasik Batı Müziği teorisi ve pratiğinde karşılaştığımız “basit” ya da “bileşik” ölçülerde notaların süre değerleri bakımından tamamen serbest bir biçimde, arzu edilen konfigürasyon, “ritm” adı altında gerçekleştirilebiliyorken, Klasik Türk Musikisi’nde kalıplaşmış bir ölçü uygulamasıyla karşılaşılmaktadır. Bazen bütün eserin tek bir ölçüden oluşması neticesini veren ve “usul” olarak adlandırılan bu anlayışın, Batı Uygarlığı’nın tamamında gözlediğimiz “standardizasyon” olgusunun Klasik Türk Musikisi’nde (en azından bu anlamda) bulunmayışından kaynaklandığı açıktır.

Şekil 62. Basit Makamlar



Kaynak: Demir, 2005: 101.

Basit makamlar özetlenecek olursa; bir tam dörtlü veya bir tam beşliden meydana geldikleri görülmektedir. Güçlüleri ise bu dörtlü ve beşlilerin birleşim noktalarıdır. Basit makamları sıralayacak olursak:

Tablo 4. Basit Makamlar

Basit Makamlar			
1	Çargâh	9	Neva
2	Buselik	10	Tahir
3	Kürdi	11	Hümayun

Tablo 4 (Devam). Basit Makamlar

Basit Makamlar			
4	Rast	12	Hicaz
5	Uşşak	13	Uzzal
6	Bayati	14	Zirgüleli Hicaz
7	Hüseyni	15	Karciğar
8	Muhayyer	16	Suzinak

Kaynak: Demir, 2005: 101.

Bileşik Makamlar: Bir makam dizisiyle çeşitli dörtlü ve beşliden oluşan veya birkaç makamdan oluşan makamlardır. Örnek verecek olursak; Hüseyni makamına ırak perdesinde Segâh beşlisinin eklenmesiyle Dilkeşhaveran makamı (Bileşik Makam) oluşur (Demir, 2005: 102).

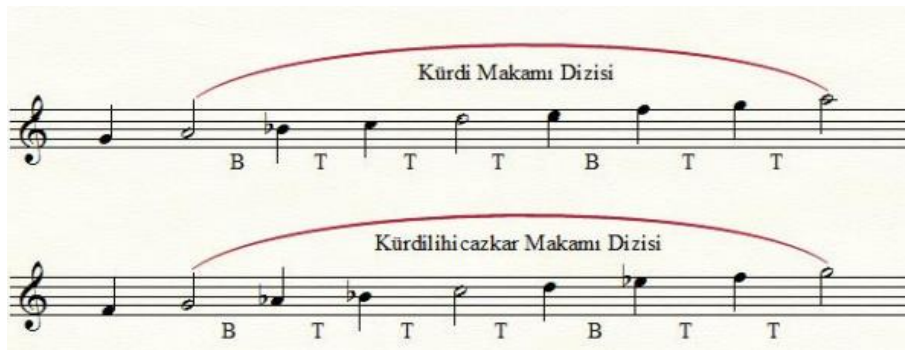
Şekil 63. Bileşik Makamlar



Kaynak: Demir, 2005: 102.

Şed Makamlar: Basit makam dizisini kendi yerinden alınıp, herhangi bir perde üzerine göçürülmesi ile elde edilen makamlara denir (Demir, 2005: 102).

Şekil 64. Şed Makamlar



Kaynak: Demir, 2005: 102.

İKİNCİ BÖLÜM

BANDO REPERTUARINI OLUŞTURAN ESERLERİN ANALİZİ İLE İLGİLİ ÇALIŞMALAR

Bando repertuvarlarını oluşturan eserlerin tonal, modal ve makamsal yönden incelenmesini içeren akademik çalışmalar son derece azdır. Bu alanda değerli tezler ve makaleler yazılmış olmakla birlikte bunların nicelik olarak oldukça yetersiz kaldıkları görülmektedir. Bu nedenle çalışmamıza katkıları da göz önünde bulundurularak aşağıda konuyla dolaylı ilgisi olan çalışmalara da yer verilmiş, Türk bestecilerin eserlerinin teorik yönden incelendiği çalışmalar mümkün olduğunca geniş bir yelpazede değerlendirilmiştir. Bu yapılırken, konuyla yalnızca teorik ilgisi bulunan tez, makale, bildiri ve kitaplar sırlamada ikincil olarak gösterilmiştir. Tezimizin kapsamındaki konularla görece daha ilgili denilebilecek çalışmaların, tezimizle olan bağlantıları da vurgulanmaya çalışılmıştır.

1. KONUyla İLGİLİ TEZLER

Sabah (1993), “Batı Musikisinin Türkiye’deki Gelişimi Sürecinde Bando ve Marş Türünün Yeri” adlı yüksek lisans tez çalışmasında, Türkiye’nin müzik alanında Batı’ya yönelmesi sürecinde bando ve marş türlerinin gelişimi ele alınmaktadır. Tez, 1826 yılında Sultan II. Mahmud’un Yeniçeri Ocağı’nı ortadan kaldırması ve Batı’dan gelen öğretmenlerin ileri bir anlayışla eğitim verdiği yeni ordu olan “Asâkîr-i Mansûre-i Muhammediyye”nin kurulmasıyla başlayan süreci incelemektedir. Geleneksel Türk sanat müziği takımıyla birlikte Muzıkâ-i Hümayûn adıyla anılan bu bando, özellikle Sultan Abdülhamid döneminden başlayarak İstanbul’un çeşitli yerlerinde irili ufaklı boru takımlarının giderek bandolara dönüştürülmesiyle birlikte gelişmiştir. Bu tez, Türk marş bağları olarak adlandırılan ve bugün de sevilerek seslendirilen Mehmet Zati Arca ve diğer değerlerin marşlarının yaratımına odaklanmaktadır. Tez, Türkiye’de Batı müziğinin gelişim sürecine ışık tutması ve özellikle bando ve marş türlerinin gelişimine vurgu yaparak literatüre katkı sağlamaktadır.

Akman (2012), “Halid Recep Arman’ın Çoksesli Türk Müziğinin Gelişimine ve Armoni Orkestrası Repertuvarlarına Katkıları” adlı yüksek lisans tez çalışmasında, Halid Recep Arman’ın hayatı ve müzik kariyeri hakkında detaylı bir araştırma sunar. Arman, müzik kariyeri boyunca çeşitli armoni orkestralarında şeflik, flüt icracılığı ve öğretmenlik yapmıştır. Ayrıca Afganistan’da görevli olarak Afgan Mızıkâ teşkilatını kurmuştur.

Armoni orkestraları repertuarına birçok eser kazandırmış ve çoksesli Türk halk müziği derlemeleri ile ülkemizin kültürünün tanıtılmasına önemli katkı sağlamıştır. Ayrıca, yazdığı kitaplar ve metotlarla ülkemiz çoksesli müziğinin gelişimine de katkıda bulunmuştur. Bu tezin üçüncü bölümünde incelenen eserlerden birinin Halid Recep Arman’a ait olması, Akman’ın yüksek lisans tezini bu bağlamda önemli kılmaktadır.

Ürün (2015), “Karşılaştırmalı Tonal ve Makamsal Dizi Öğretiminin Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Öğrencilerinin Bilişsel Gelişimlerine Etkisi” adlı yüksek lisans tez çalışması, Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Komutanlığı’nda yürütülen Müziksel İşitme Okuma ve Yazma dersinde teori, kulak eğitimi ve solfej eğitiminin daha nitelikli verilebilmesi için yapılmıştır. Araştırma, Bando Okulları Komutanlığı Astsubay Hazırlama Okulu 12. sınıf öğrencilerinin tonal ve makamsal bilgilerini ölçmek için Karşılaştırmalı Tonal ve Makamsal Dizi Öğretim Yöntemi kullanarak, öğrencilerin bilişsel gelişimlerine etkisini ölçmeyi amaçlamıştır. Araştırmacı çalışmasının sonucunda, Karşılaştırmalı Tonal ve Makamsal Dizi Öğretim Yönteminin uygulanması ile öğrencilerin başarı durumlarının olumlu yönde etkilendiğini ve öğrencilerin tonal ve makamsal bilgi ve becerilerinin geliştirilmesinde kullanılabilecek farklı öğretim yöntemlerinin araştırılması gerektiğini göstermektedir. Ürün’ün söz konusu çalışması, tezimizin amaçları arasında “bando mensuplarının, icra edecekleri eserlere daha bilinçli biçimde yaklaşabilmeleri” de bulunduğu için konuyla ilgili görülmüştür.

Çavuş (2019), “Türk Bestecilerinin Senfonik Eserlerinde Trompet Sololarının İncelenmesi” adlı sanatta yeterlilik çalışmasında, senfonik orkestralarda görevli trompet icracılarının önceden hazırlık yapabilmeleri için Türk bestecilerinin senfonik eserlerindeki trompet sololarının ayrıntılı olarak incelenmesi amaçlanmaktadır. Araştırmanın ilk bölümünde trompetin tanımı ve tarihçesi anlatılmıştır. Orta bölümde çağdaş dönemde senfonik müzik hakkında bilgi verilmiş ve Türkiye’de çoksesli müziğin gelişimi ele alınmıştır. Son bölümde ise belirlenen Türk bestecilerin hayatları, eserleri ve senfonik eserlerinde yer alan trompet soloları örnekler verilerek incelenmiştir. Araştırmanın sonucunda, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin ve Hasan Ferit Alnar gibi Cumhuriyet dönemi ilk kuşak Türk bestecileri, batı müziği yapıları ile Türk müziği ezgilerini birleştirmek için senfonik eserlerinde trompeti sık sık kullandığı tespit edilmiştir.

Önder (2000), “Ahmet Adnan Saygun’un ‘Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüdü’ (Ritm, armoni, kontrpuan, makamsal yapı ve form açılarından incelenmesi)” adlı yüksek

lisans tez çalışmasında, Ahmet Adnan Saygun'un 'Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüdü' adlı eserinin ritim, armoni, kontrpuan, makamsal yapı ve form açılarından incelenmesini konu almaktadır. Araştırmacı, çalışmanın ilk bölümünde Saygun'un biyografisine ve müzikal katkılarına yer vermiş, ikinci bölümde ise eserin bahsedilen öğeler açısından detaylı bir analizini sunmaktadır. Üçüncü bölümde ise yapılan incelemelerin sonuçları ortaya konulmaktadır. Bu çalışmanın literatüre sağladığı katkı, Ahmet Adnan Saygun'un eserinin ritim, armoni, kontrpuan, makamsal yapı ve form açılarından detaylı bir şekilde incelenmesiyle, Türk müziği alanında daha kapsamlı bir araştırma yapılabilmesine ve gelecekteki çalışmalara kaynaklık edebilmesine olanak sağlamasıdır. Çalışmamızın "tonalite, modalite ve makamsallık" kavramlarının açıklanmasını içeren kısmı, söz konusu yüksek lisans teziyle ilgi arz etmektedir.

Atak (2007), "Çağdaş Türk Bestecilerinin Operalarının İncelenmesi" adlı yüksek lisans tez çalışmasında, dünya ve Türkiye'deki çoksesli müzik sanatının tanımları ve opera sanatının gelişimindeki etkileri ele alınmıştır. Cumhuriyet döneminde opera sanatının gelişimi ve Atatürk'ün rolü, Türk Beşlerinin müziğimize katkısı ve 2. ve 3. kuşak bestecilerin isimleri incelenerek, çağdaş Türk bestecileri Ahmed Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Necil Kazım Akses, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün, Sabahattin Kalender, Cengiz Tanç, Okan Demiriş, Çetin Işıközlü ve Selman Ada'nın hayatları ve bazı eserleri incelenmiştir. Son bölümde ise bu bestecilerin opera librettoları üzerinden değerlendirmeler yapılmaktadır.

Akarsu (2008), "Türk Bestecilerinin Viyolonsel Eserleri" adlı sanatta yeterlilik çalışmasında, Türk Klasik Batı Müziği bestecilerinin viyolonsel için yazdıkları solo ve eşlikli eserler alfabetik olarak sıralanarak incelenmiştir. Araştırmacı, bestecilerin özgeçmişlerine de değinerek erişilebilen eserleri yapısal olarak analiz etmiştir. Bu çalışma, Türk Klasik Batı Müziği bestecilerinin viyolonsel için yazdıkları eserleri inceleyerek Türk müzik literatürüne önemli bir katkı sağladığı değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Türk bestecilerinin viyolonsel repertuarı hakkında daha fazla bilgi edinmek isteyenler için de kaynak niteliğindedir.

Biçen (2017), "Çağdaş Türk Bestecilerinin Ses İçin Yazdıkları Eserlerin Müzikal Yönden İncelenmesi" adlı yüksek lisans tez çalışmasında, çağdaş Türk bestecilerinin şan eserlerinin analizi üzerine yoğunlaşmaktadır. Araştırmanın kapsamı Cumhuriyet Dönemi müzik politikası, Türk Beşleri, Çağdaş Türk Bestecileri ve etkilendikleri akımlar gibi konulara da değinmektedir. Çalışmada, orkestra ve piyano eşlikli şan eserleri, ses

renklerine göre sınıflandırılıp incelenmiştir. Stil farklılıkları ve müzikal anlamlar açısından örnekler seçilerek, Türk Beşleri ile ikinci kuşak çağdaş Türk bestecilerinin şan eserleri arasındaki farklılıklar da araştırılmıştır.

Topakoğlu (2018), “Osmanlı-Türk Makam Müziği Öğelerinin Günümüz Türk Bestecilerince Kullanımı” adlı yüksek lisans tez çalışmasında, günümüz Türk bestecilerinin Osmanlı-Türk Makam Müziği öğelerini nasıl kullandığını incelemektedir. Araştırma, Osmanlı-Türk Makam Müziği'nin materyalinden yararlanılmamasına rağmen Anadolu halk müziği öğelerinin sıklıkla kullanılmasıyla yaygınlaşan üsluba dikkat çekmektedir. Ancak son yıllarda Osmanlı-Türk Makam Müziği'nin eğitiminin yaygınlaşması ve üretiminin artması sonucunda, Türkiye'deki çoksesli müzik bestecileri için ilham ve materyal kaynağı haline geldiği belirtilmektedir. Araştırmada, Osmanlı-Türk Makam Müziği'nin ses sistemine, yapıtaşlarına, notasyonuna ve makamlarına yer verilmektedir. Ayrıca, seçilmiş Türk bestecilerinin Osmanlı-Türk Makam Müziği öğelerini nasıl kullandıklarına dair analizler yapılmaktadır. Bu çalışma, Türkiye'de Osmanlı-Türk Makam Müziği materyalinin çoksesli müzikte kullanımı hakkında bir çalışma olarak önem arz etmektedir. Bu yönüyle tez çalışmamızın içerdiği konulardan özellikle “makamsallık” ile paralel bir kapsamdadır.

Atar (2019), “Erzurum Yöresi Ağıtlarının Makamsal Açıdan İncelenmesi” adlı yüksek lisans tez çalışmasında, Türkiye'nin hemen her yöresinde olduğu gibi, Erzurum yöresinde de ağıt kavramının ne olduğu, nasıl yakıldığı, hangi zaman şartlarında ve nasıl ifade edildiği, makamsal ve edebi boyutlarının neler olduğunu incelemektedir. Tez, Erzurum iline ait ağıt formundaki türkülerin incelenmesi ve bu türkülerin içeriğindeki hüznün, kayboluş, ölüm, ayrılık gibi insana acı veren duyguların ele alınması üzerine odaklanmıştır. Tezde, belgesel tarama yöntemi kullanılarak kaynaklara ulaşılmış ve Erzurum yöresine ait ağıtların makamsal incelemeleri yapılmıştır.

Tuluk (2019), “Zeki Ârif Ataergin'in Kürdilihicazkâr Makamında Bestelemiş Olduğu Eserlerin Makamsal Ve Güfte Yönlerinden İncelenmesi” adlı yüksek lisans tez çalışmasının amacı, bestekâr Zeki Ârif Ataergin'in, en fazla eser verdiği kürdilihicazkâr makamındaki eserlerinin müzikal analizlerini yapmak ve sanatçının müzikal kimliğini ve bestelerinin özelliklerini ortaya çıkarmaktır. Araştırma, betimsel araştırmalar ve tarihi desen araştırmaları modelleri temel alınarak yürütülmüştür. Ataergin, kürdilihicazkâr makamını ustalıkla kullanmış ve kendi icra tarzını yansıtmıştır. Eserlerindeki ezgisel çeşitliliği daha belirgin hale getirmiştir. Bu araştırma, Ataergin'in müzikal kimliğinin

daha iyi anlaşılmasına ve Türk müziği alanındaki araştırmalara katkı sağlamaktadır. Ataerğın'ın klasik tarzda ve unutulmaya yüz tutmuş makamlarda verdiği eserler, Türk müziği tarihinde önemli bir yere sahiptir. Tezimizde ele aldığımız makamsal eser örneği kürdilihicazkâr olduğu için, Tuluk'un söz konusu çalışmasının konumuzla bağlantılı olduğu değerlendirilmiştir.

Kağnıcı (2021), “Neyzen Salih Dede'nin Peşrev ve Saz Semailerinin Makamsal Analizi” adlı yüksek lisans tez çalışmasının amacı, Türk müziğinin önemli bestecilerinden Neyzen Salih Dede'nin peşrev ve saz semai formlarındaki eserlerinin makamsal açıdan analizini yapmak ve literatüre katkı sağlamaktır. Araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden tarama modeli ve doküman inceleme teknikleri kullanılmıştır. Neyzen Salih Dede'nin hayatı ve müziği hakkında bilgi verilerek, makam kavramı ele alınmıştır. Eserlerin analizinde, notalar farklı yazılı ve sesli kaynaklardan incelenerek notaların güvenilirliği artırılmaya çalışılmıştır. Güvenilirliği tespit edilen eserlerin notaları dijital ortama aktarılmış, makamsal açıdan incelenerek analizleri yapılmış ve eserler üzerinde betimsel analiz yapılmıştır. Sonuçlar incelendiğinde, Neyzen Salih Dede'nin eserlerinde kendine has bir üslup sergilediğı, geleneksel makam seyir özelliklerine bağı kaldığı, az kullanılan makamları ustalikle kullandığı ve bazı eserlerinde geleneksel form yapısını geliştirici, yenilikçi bir anlayışa sahip olduğu görölmüştür. Bu çalışma, Neyzen Salih Dede'nin müziğinin makamsal yapısının daha iyi anlaşılmasına ve Türk müziği alanında literatüre katkı sağlamıştır.

Şans (2021), “Lisans Düzeyi Ud Eğitimi Veren Kurumlarda Ud Repertuvarlarının Karşılaştırılması” adlı yüksek lisans tez çalışmasının amacı, lisans düzeyi ud eğitimi veren kurumların ud repertuarları ve ders içeriklerinin benzerlik ve farklılıklarının belirlenmesidir. Bu amaç doğrultusunda yapılan çalışmada, tarama modelini temel alan bir araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırma kapsamında, Ege Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi ve Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarlarındaki kaynaklar taranarak öncelikle ön bilgilere ulaşılmıştır. Ardından, internet siteleri üzerinden bu kurumlarda verilmekte olan ud derslerinin ders içerikleri incelenmiştir. Bu kurumlarda verilen ud derslerinin yöntem, usul ve metotları karşılaştırılmıştır. Elde edilen sonuçlar, ud repertuarlarının farklılık gösterdiği ancak genel olarak benzerlikler taşıdığı yönünde olmuştur. Ayrıca, ud derslerinde kullanılan yöntem ve tekniklerin de benzerlikler taşıdığı saptanmıştır. Bu sonuçlar doğrultusunda, çalışma yürütölen kurumlarda ud eğitime ilişkin önerilerde bulunulmuştur.

Güllü (2022), “TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında Bulunan Semâh Formundaki Türkülerin Makamsal Geçki ve Ritmik Kalıplar Açısından İncelenmesi” adlı yüksek lisans tez çalışmasında, Anadolu’nun kültürel zenginlikleri arasında yer alan semahlar, sadece dini ritüel olarak değil aynı zamanda müzikal bir konu olarak da ele alınmaktadır. Bu ritüeller, Alevi Bektaşî inancında önemli bir yere sahip olup ibadet disiplininin temelini oluşturmaktadır. Bu çalışmada, TRT Türk Halk Müziği repertuvarında yer alan semah formundaki türkülerin makamsal yapısı ve ritmik kalıpları incelenmiştir. Tezde, semahların müzikal yapısı ve tarihsel bilgi hakkında kuramsal çerçeve sunulduktan sonra, TRT müzik dairesi Türk Halk Müziği nota arşivinden Semâh formundaki türkü notaları toplanmış ve makamsal yapısı analiz edilmiştir. İkinci bölümde, incelenen eserlerin içerisindeki ritim kalıpları ve semah türkülerde kullanımları ve yörelere göre kullanım şekilleri ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise araştırmanın problem cümlesine cevap aranarak semahların makamsal yapı ve ritmik kalıpları açısından karakteristik özellikleri belirlenmiştir.

Güvener (2022), “Gomidas Vartabed’in Halk Ezgileri Repertuvarından 14. Cilt 6. Kitaptaki Ezgilerin Çekirdek Analizi Yöntemiyle Makamsal Özellikleri Açısından İncelenmesi” adlı yüksek lisans tez çalışmasında, Gomidas Vartabed’in Türkçe, Kürtçe ve Ermenice derlemelerinden seçilmiş parçaların makamsal özelliklerinin incelenmesini konu almaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde, Anadolu Ermenileri’nin tarihi, Ermeni dini müziği, Batılılaşma etkileri ve müzik gelenekleri, ikinci bölümde ise Gomidas Vartabed’in hayatı ve müzik çalışmaları ele alınmıştır. Son bölümde ise, ezgi hareketlerine uygun olarak seçilen parçaların makam analizi yapılmıştır. Bu araştırma, Anadolu müzik tarihi ve etnomüzikoloji alanlarına önemli bir katkı sağlamaktadır.

Poyraz (2022), “Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosunun Konser Repertuvarlarının İncelenmesi” adlı yüksek lisans tez çalışmasında, Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu’nun 1991-2021 yılları arasındaki konser repertuvarlarının incelenmiştir. Araştırma, koronun repertuvarının sınırlı bir tarama modeline dayanan nitel ve nicel yöntemler kullanarak betimsel olarak analiz edilmesi ile gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın sonucunda, Hicaz makamı, Şarkı formu ve Romantik dönem eserlerinin koronun repertuvarında ağırlıklı olarak tercih edildiği tespit edilmiştir. Bu araştırma, Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu’nun repertuvarının analiz edilmesi yoluyla Türk müziği literatürüne katkı sağlamaktadır.

2. KONUSYLA İLGİLİ MAKALELER

Sağırkaya (2022), “30 Ağustos Zaferi İçin Bestelenmiş Şarkı ve Marşlara Yönelik Tematik Bir İnceleme” adlı makale çalışmasında, 2022 yılına kadar yazılmış 30 Ağustos Zafer Bayramı temalı bestelenmiş şarkı ve marşları listeleyerek incelenmiştir. Veriler, bando ve armoni mızıkası repertuarı, Milli Eğitim Bakanlığı müzik dersi dağarcığı, son dönem çocuk şarkıları bestecilerinin yayınları ve geleneksel-popüler müzik kaynaklarından elde edilmiştir. Araştırma kapsamında 30 Ağustos Zafer Bayramı temasını yansıtan 8 esere incelenmektedir. Bu eserler, genellikle popüler müzik tarzında bestelenmiş ve Milli Eğitim Bakanlığı yayınlarında ilgili bestelerin sınırlı olduğu da belirlenmiştir. Sonuç olarak, 30 Ağustos Zafer Bayramı ve Başkomutanlık Meydan Muharebesi temalarına dair oluşturulan müzik dağarcığının milli birlik ve beraberlik temalı eserler veren besteciler için ilham kaynağı olabileceği sonucuna varıldığı belirtilmiştir.

Turan (2019), “Kemal İlerici, Sanat Yaşamı, Dörtlü Armoni Sistemi ve “Efe Kaprisi’nin” Müzikal Açısından İncelenmesi” adlı makale çalışmasında, Türk müziği bestecisi Kemal İlerici’nin sanat yaşamı ve kendisine ait “Dörtlü Armoni Sistemi” tanıtılarak ve bu sistemin kullanıldığı “Efe Kaprisi” adlı viyolonsel eseri müzikal açıdan incelenmiştir. Geleneksel Türk müziğinin ezgi temelli yapısının armonize edilirken dörtlü aralıklardan oluşmuş akorların kullanılabileceği önerisi ilk kez Kemal İlerici tarafından yapılmıştır. Bestecinin bu önerisi, geleneksel Türk müziğinin çok seslendirilmesine yönelik kuramsal bir yol sunmuştur ve modern Türk müziğinin gelişimi açısından önemlidir. İlerici, bu sistemi modal Türk müziği sistemi içine yerleştirebilmek için yıllarca çalışmıştır. Turan’ın söz konusu makalesi, çoksesli Türk müziği teorisine ilişkin olduğundan tezimizle ilgili değerlendirilmiştir.

Şen (2019), “Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Orkestra/Oda Müziği Dersi Kapsamında Hazırlanan Konser Repertuvarlarının İncelenmesi” adlı makale çalışmasında, Türkiye’deki mesleki müzik eğitimi veren üniversitelerin Orkestra/Oda Müziği dersleri kapsamında düzenlenen konser repertuvarları incelenmiştir. Bu derslerdeki temel amaç, öğrencilerin ulusal ve uluslararası çoksesli müzik repertuarına ait eserleri birlikte seslendirerek, disiplinli ve kurallara uygun bir şekilde tanıtmak ve öğrencilerde ortak müzik yapma bilincini oluşturarak müzikal duyularını geliştirmektir. Çalışmada, Türkiye’deki müzik öğretmenliği programlarındaki Orkestra/Oda Müziği dersi kapsamında düzenlenen 2013-2019 yılları arası konser programları incelenmiştir.

Konser repertuvarlarındaki eser seçimlerine yönelik eğilimler, türleri, bestecileri ve ait oldukları dönemler gibi özellikler ayrıntılı olarak incelenmiştir. Bu araştırmada, nitel bir araştırma yöntemlerinden durum tespiti yöntemi kullanılmış olup bu bağlamda betimsel bir çalışma olduğu değerlendirilmektedir. Bu araştırmaya göre, üniversitelerin Orkestra/Oda Müziği dersleri kapsamında düzenledikleri konserlerde eser seçimlerinde belirli bir çeşitlilik olduğu ve farklı türlerden, bestecilerden ve dönemlerden eserlere yer verildiği tespit edilmiştir. Şen'in bu çalışması, konser repertuvarlarının incelenmesine dönük olduğu için tezimizle bağlantılı görülebilecek bir çalışmadır.

Özparlak ve Aydoğan (2022), "Piyano Eğitiminde Makamsal Eserlerin Seslendirilmesinde Öğrencilerin Hazırbulunuşluk Düzeyi (Hüseyini ve Karcıgar Makamları Örneği)" adlı makale çalışmasında, lisans düzeyindeki müzik eğitimi öğrencilerinin piyano eserlerini çalma becerilerini ölçmek ve geliştirmek amacıyla deneysel bir araştırma yapılmıştır. Hüseyini ve karcıgar makamları üzerine yapılmış ve bu makamlar için özgün etütler yazılmıştır. Ayrıca, türküler de aynı makamlarda piyano için düzenlenmiştir. Deney-kontrol grubu olarak 10 Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı lisans öğrencisi seçilmiştir. Çalışma sürecinde deney grubu öğrencileri dörtlü armoni kullanılarak yazılmış düzenlemeleri, kontrol grubu öğrencileri ise üçlü armoni kullanılarak yazılmış düzenlemeleri çalışmıştır. Sonuç olarak, deney grubu öğrencilerinin dörtlü armoni kullanılan düzenlemeleri daha başarılı bir şekilde icra ettiği tespit edilmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda öğrencilere çeşitli öneriler sunulmuştur.

3. KONUSYLA İLGİLİ BİLDİRİLER

Tekin (2004), "Cumhuriyet Döneminde Çoksesli Türk Askeri Müziğimizin Gelişmesinde Etkili ve Önemli Olan Bir İsim: Halit Recep Arman" adlı bildiride, Cumhuriyet Dönemi'nde Türk askeri müziğinin gelişimine önemli katkılarda bulunan Halit Recep Arman isimli bir kişinin etkisi ve önemi ele alınmaktadır. Bildiri, "Cumhuriyet Dönemi Askeri Müzik ve Gelişimi Sempozyumu"nda sunulmuş ve KK Basımevi ve Basılı Evrak Depo Müdürlüğü tarafından yayınlanmıştır. Arman'ın müzikal kariyeri ve askeri müzik alanındaki başarıları, bildiride detaylı bir şekilde incelenmektedir. Arman'ın askerî müzik alanındaki çalışmaları ve etkileri, özellikle çoksesli Türk askerî müziğinin gelişimine yaptığı katkılar, bildirinin ana konusunu oluşturmaktadır. Ayrıca, Arman'ın müzikal kariyeri boyunca yaptığı kayıtlar, besteler ve düzenlemeler de bildiride ele alınmaktadır. Bildiride ayrıca, Arman'ın müzikal çalışmalarının yanı sıra, askerî müzik alanında yaptığı yenilikler ve katkılar da

bölgelerdeki gelenekleri ve bu müzik türünün önemi de vurgulanmaktadır. Genel olarak kitap, Türk askerî müziğinin tarihine dair kapsamlı bir inceleme sunmaktadır ve tezimizin Türk askerî musıkisinin tarihçesini veren kısmı açısından son derece değerli veriler içermektedir.

Arman (1958), “Tarihte Bahriye Mızıkaları” adlı kitabında, Türk Deniz Kuvvetleri ve askerî müzik tarihi üzerine odaklanmaktadır. Kitapta, deniz kuvvetleri bünyesinde yer alan askerî mızıkaların tarihçesi, icra edilen eserler ve kullanılan enstrümanlar hakkında detaylı bilgiler sunulmaktadır. Yazar kitabında, Osmanlı dönemi askeri müzik geleneğinin yanısıra, Cumhuriyet dönemi askeri müziği ve deniz kuvvetleri bünyesindeki müzik eğitimlerine de değinmektedir. Ayrıca kitapta, deniz kuvvetleri tarafından düzenlenen çeşitli müzik etkinlikleri ve konserler de ele alınmaktadır. “Tarihte Bahriye Mızıkaları”, denizcilik ve askeri müzik tarihiyle ilgilenenler için önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Kitap, konuyla ilgili araştırmalar yapanlar ve meraklılar için kapsamlı bir rehber olma özelliği taşımakta ve “mızık”, “bando” ve fanfar” gibi terimleri karşılaştırmalı olarak ele alan bölümleri açısından tezimizle ilgi arz etmektedir.

Antep (2006), “Türk Bestecileri Eser Kataloğu” adlı kitabında, çağdaş Türk müziği bestecilerinin eserlerinden oluşan bir liste sunar. Kitapta, Türk müzik tarihinin önde gelen bestecilerinin eserlerine yer verilir ve bu eserlerin detaylı bir açıklaması yapılmaktadır. Kitap, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları tarafından yayınlanmış ve Türk müziği alanında çalışan akademisyenler, öğrenciler ve müzikseverler için yararlı bir kaynak olabilir. Kitapta yer alan eserler, Türk müziği tarihi ve kültürü hakkında bilgi sahibi olmak isteyen tüm müzikseverler için faydalı bir referans kaynağıdır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HAVA KUVVETLERİ BANDOSU REPERTUVARINDA BULUNAN TÜRK BESTECİLERİN ESERLERİNİN TONAL, MODAL VE MAKAMSAL YÖNDEN İNCELENMESİ

Bu bölümde araştırmanın amacı, önemi, problemi, alt problemi, kapsam ve sınırlılıkları ve varsayımlarına ilişkin bilgiler verilmiştir.

1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Yapılan literatür taramasında konu ile ilgili az sayıda çalışmanın daha çok askerî bando tarihi, marş formu ve çalgılama gibi konulara odaklandığı görülmüştür. Bununla birlikte Türk bestecilerin eserlerinin makamsal ve teorik yönden incelendiği çalışmalara da rastlanmıştır. Bu araştırma ile bu çalışmalara ek olarak:

1. Hava Kuvvetleri Bandosu repertuarında bulunan Türk bestecilerin eserlerinden anket yöntemiyle belirlenmiş olan üç eserin tonal, modal ve makamsal yönden incelenmesi,
2. Bando şeflerine repertuar tercihlerinde kolaylık sağlanması,
3. Bando icracılarının eseri daha bilinçli seslendirmeleri,
4. Profesyonel düzeyde bir arşivleme ve tasnif için kolaylık sağlanması amaçlanmıştır.

Araştırmada elde edilen veriler genel anlamda farklı müzik dillerini ve üslupları içeren bando repertuarına daha doğru bir yaklaşım sağlanması bakımından önemlidir. Araştırmanın ayrıca, yapılacak kapsamlı analizlere bağlı olarak gerçekleştirilmesi mümkün olan bir sınıflandırma faaliyeti neticesinde Hava Kuvvetleri Bandoları tarafından icra edilen tören ve konserlere programatik bir bütünlük kazandırması açısından da yararlı olacağı düşünülmüştür.

2. ARAŞTIRMANIN PROBLEM CÜMLESİ VE ALT PROBLEMLERİ

Bu araştırmada problem cümlesi “Hava Kuvvetleri Bandosu repertuarında bulunan Türk bestecilerin eserlerinin tonal, modal ve makamsal yapısı nasıldır? şeklinde oluşturulmuştur. Bu ana probleme ilişkin olarak belirlenen alt problemler ise aşağıdaki gibidir:

Alt Problem 1: Hava Kuvvetleri bünyesinde görev yapan bando şeflerinin konserlerde en çok tercih ettikleri Türk bestecilerin eserlerine yer verme durumları nasıldır?

Alt Problem 2: Hava Kuvvetleri bünyesinde görev yapan bando şeflerinin konserlerde en çok tercih ettikleri tonal Türk eseri hangisidir?

Alt Problem 3: Hava Kuvvetleri bünyesinde görev yapan bando şeflerinin konserlerde en çok tercih ettikleri modal Türk eseri hangisidir?

Alt Problem 4: Hava Kuvvetleri bünyesinde görev yapan bando şeflerinin konserlerde en çok tercih ettikleri makamsal Türk eseri hangisidir?

3. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI

Bu çalışma;

1. Literatür tarama yöntemi kullanılarak elde edilen veriler ile,
2. Hava Kuvvetleri Bandosu repertuvarından anket yöntemiyle belirlenmiş olan üç eser ile,
3. Yüksek Lisans programı için ayrılan süre ile,
4. Araştırmanın sağlayabileceği maddi olanaklarla sınırlıdır.

4. ARAŞTIRMANIN VARSAYIMLARI

Bu araştırma;

1. Seçilen eserlerin yapısının, araştırma için gerekli bilgilere ulaşmaya uygun olduğu,
2. Araştırma için kullanılan yöntem ve tekniklerin sonuç elde edebilecek nitelikte olduğu,
3. Ulaşılan verilerin gerçeği yansıttığı,
4. Yararlanılan kaynakların doğru ve güvenilir olduğu varsayımlarına dayanmaktadır.

5. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Çalışmanın bu kısmında: araştırma modeli ve veri toplama yöntemleri üzerine yöntemlere yer verilmiştir.

5.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu araştırma, tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır. “Tarama, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır” (Karasar, 2020: 109). Bu konuda veriler, Hava Kuvvetleri Bandolarında bulunan repertuvardan elde edilmiştir. Çalışma kapsamında incelenen eserlere ulaşmak amacıyla doküman analizi yapılmıştır. Ayrıca, bugüne kadar bu eserleri yorumlayan müzisyenlerin ses ve video kayıtları incelenerek gözlem analizi doğrultusunda bilgiler elde edilmiştir.

Betimsel araştırma ise “toplanan verilerin, araştırmanın problemine ilişkin olarak neleri söylediği ya da hangi sonuçları ortaya koyduğu ön plana çıkmaktadır” (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 254). Bu noktadan hareketle bu tip araştırmalarda, betimsel araştırmalarda kullanılan gözlem ve doküman analizlerine yer verilmiştir.

Araştırmada, Hava Kuvvetleri Bandosu repertuvarında bulunan anket yöntemiyle belirlenmiş olan üç eserin tonal, modal ve makamsal yapılarının belirlenmesi amacıyla tarama modeli esas alınmıştır.

5.2. VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ

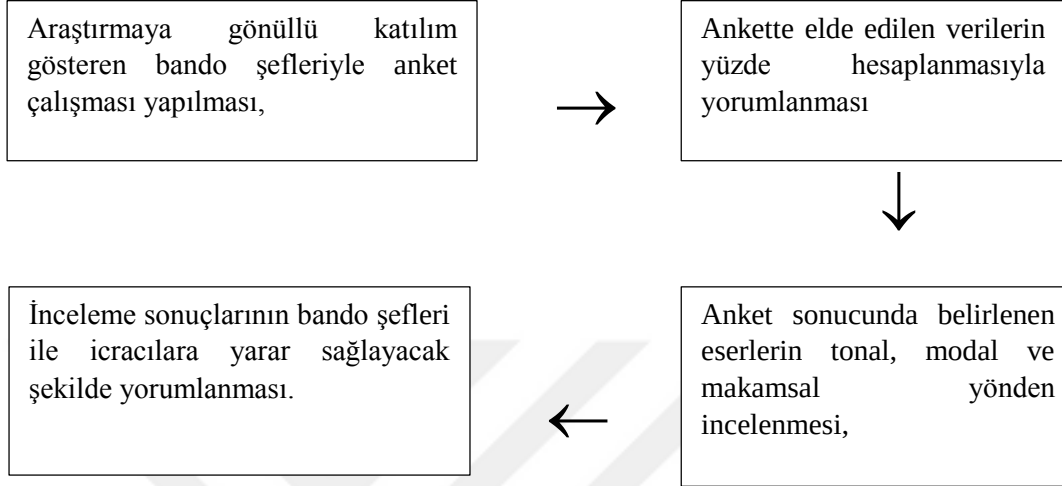
Bu araştırmada nitel araştırma yöntem ve tekniklerinden faydalanılmıştır. Nitel araştırmalar, yorumlayıcı yaklaşıma dayanır. Bu tip araştırmalar; yapılandırılmamış gözlem, yapılandırılmamış görüşme ve doküman inceleme gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, olgu ve olayların kendi doğal ortamları içinde gerçekçi ve bütüncül bir şekilde ortaya konmasına yönelik bir sürecin izlendiği araştırmalardır (Yıldırım ve Şimşek 2005: 39).

“Yöntem”in “bilim dallarında çeşitli sonuçlara erişmek için planlı ve programlı bir biçimde izlenen yol” olarak tanımlandığı bilinmektedir. Araştırmada veri toplama yöntemi olarak literatür çalışması ve metin (partisyon) odaklı yorum yöntemleri kullanılmıştır. Hava Kuvvetleri Bandosuna ait örnek eserler ve bu eserlerin kayıtları saptanarak sınırlandırılmıştır. Belirlenen eserler üzerinde tonal, modal ve makamsal yönden analizler yapılmıştır. Yapılan çalışma sonucunda elde edilen bulgular, bando şefleri ile icracılara yardımcı olabilmek için çözümlenerek yorumlanmıştır.

5.3. ARAŞTIRMANIN ÇALIŞMA GRUBU

Bu araştırmada, Hava Kuvvetleri Bandolarında görev yapan dört bando şefi (komutanı) anket çalışmasına gönüllü olarak katılım sağlamışlardır.

5.4. VERİ ANALİZ YÖNTEMİ



6. BULGULAR

Bu bölümde, araştırmanın sorularına ilişkin verilerin çözümlenmesi ile elde edilen bulgular ve bulgulara ilişkin yorumlar yer almaktadır. Araştırmanın bulgularının veriliş kurgusu, eserlerin inceleme sırasına göre düzenlenmiş ve ayrıca çözümlemelere yer verilmiştir.

Araştırmaya yönelik olarak önce, Hava Kuvvetleri Bandosuna ait eserler ve bu eserlerin kayıtları saptanarak bir tasnif oluşturulmuştur. Belirlenen eserler üzerinde tonal, modal ve makamsal yönden değerlendirmeler yapılmıştır. Yapılan çalışma sonucunda elde edilen bulgular, bestecilere ve icracılara yardımcı olabilmesi için çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo 5. Katılımcıların Rütbeleri

		N	%
Rütbeniz	Yarbay	1	25
	Binbaşı	1	25
	Yüzbaşı	2	50
	Toplam	4	100,0

Tablo 5'teki bulgulara göre toplam 4 katılımcının rütbelerine ilişkin soruda; 1 katılımcının %25 oranla yarbay rütbesinde, 1 katılımcının %25 oranla binbaşı rütbesinde, 2 katılımcının %50 oranla yüzbaşı rütbesinde olduğu bulgularına ulaşılmıştır.

6.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Araştırmanın bu kısmında, “Hava Kuvvetleri bünyesinde görev yapan bando şeflerinin konserlerde en çok tercih ettikleri Türk bestecilerin eserlerine yer verme durumları nasıldır ?” alt problemine ilişkin bando şeflerine yapılan anket sonucunda elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Tablo 6. Hava Kuvvetleri Bandosu Repertuarında Bulunan Türk Bestecilerin Eserlerinin Kullanımına İlişkin Elde Edilen Bulgular

		n	%
Türk bestecilerinin eserlerine bando konser repertuarında yer veriyorum.	Hiç	-	0
	Kısmen	-	0
	Çoğunlukla	1	25
	Her zaman	3	75
	Toplam	4	100
Türk bestecilerinin eserlerini çaldırırken tonal, modal ve makamsal analiz yaparım.	Hiç	-	0
	Kısmen	1	25
	Çoğunlukla	1	25
	Her zaman	2	50
	Toplam	4	100
Türk bestecilerin eserlerine dair yaptığım analizlerin repertuar tercihlerine olumlu yönde katkı sağladığımı düşünüyorum.	Hiç	-	0
	Kısmen	-	0
	Çoğunlukla	4	100
	Her zaman	-	-
	Toplam	4	100
Bando mensubu icracıların Türk bestecilerinin eserlerini bilinçli bir şekilde icra ettiklerini düşünüyorum.	Hiç	-	-
	Kısmen	4	100
	Çoğunlukla	-	-
	Toplam	4	100
Türk bestecilerin eserlerine dair yaptığım analizlerin bando mensubu icracıların bilinçlenmesine katkı sağladığımı düşünüyorum.	Hiç	-	0
	Kısmen	-	0
	Çoğunlukla	4	100
	Her zaman	-	0
	Toplam	4	100

Tablo 6'daki bulgulara göre "Türk bestecilerinin eserlerine bando konser repertuvarında yer veriyorum" sorusuna; toplam 4 katılımcıdan 1'i %25 oranla "çoğunlukla" cevabı, 3'ü %75 oranla "her zaman" cevabını vermiştir. "Hiç" ve "kısmen" cevabını işaretleyen katılımcı yoktur. Buna bağlı olarak soruya verilen "her zaman" cevabı oranının (%75) iyi düzeyde olduğu görülmektedir.

"Türk bestecilerinin eserlerini çaldırırken tonal, modal ve makamsal analiz yaparım" sorusuna; toplam 4 katılımcıdan 1'i %25 oranla "kısmen" cevabı, 1'i % 25 oranla "çoğunlukla" cevabı verirken yine katılımcılardan 2'si % 50 oranla "her zaman" cevabı vermiştir. "Hiç" cevabını işaretleyen katılımcı yoktur. Buna bağlı olarak soruya verilen "her zaman" cevabı oranının (%50) orta düzeyde olduğu görülmektedir.

"Türk bestecilerin eserlerine dair yaptığım analizlerin repertuvar tercihlerine olumlu yönde katkı sağladığını düşünüyorum" sorusuna; toplam 4 katılımcının tamamı %100 oranla "çoğunlukla" cevabını vermiştir. "Kısmen", "hiç" ve "her zaman" cevaplarını veren katılımcı olmamıştır. Buna bağlı olarak soruya verilen "çoğunlukla" cevabı oranının (%100) yüksek düzeyde olduğu görülmektedir.

"Bando mensubu icracıların Türk bestecilerinin eserlerini bilinçli bir şekilde icra ettiklerini düşünüyorum" sorusuna; toplam 4 katılımcının tamamı %100 oranla "kısmen" cevabını vermiştir. "Çoğunlukla", "hiç" ve "her zaman" cevabını işaretleyen katılımcı yoktur. Buna bağlı olarak soruya verilen "kısmen" cevabı oranının (%100) yüksek düzeyde olduğu görülmektedir.

"Türk bestecilerin eserlerine dair yaptığım analizlerin bando mensubu icracıların bilinçlenmesine katkı sağladığını düşünüyorum" sorusuna; toplam 4 katılımcının tamamı %100 oranla "çoğunlukla" cevabını vermiştir. "Hiç", "kısmen" ve "her zaman" cevabını işaretleyen katılımcı olmamıştır. Buna bağlı olarak soruya verilen "çoğunlukla" cevabı oranının (% 100) yüksek düzeyde olduğu görülmektedir.

6.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Araştırmanın bu kısmında, "Hava Kuvvetleri bünyesinde görev yapan bando şeflerinin konserlerde en çok tercih ettikleri tonal Türk eseri hangisidir?" alt problemine ilişkin bando şeflerine yapılan anket sonucunda elde edilen bulgulara yer verilmiştir

Tablo 7. Katılımcıların Konserlerde En Çok Tercih Ettiği Türk Bestecilerin Tonal Eserlerine İlişkin Bulgular

Konserlerde en çok tercih ettiğiniz tonal Türk eseri hangisidir?	n	%
Halid Recep Arman - Bahar Hasreti	3	75
Halid Recep Arman - İstanbul Geceleri Valsi	1	25
Toplam	4	100

Tablo 7’deki bulgulara göre “Konserlerde en çok tercih ettiğiniz tonal Türk eseri hangisidir?” sorusuna; toplam 4 katılımcının verdiği cevaplara göre, en çok tercih edilen eser, % 75 oranla Halid Recep Arman’ın *Bahar Hasreti* olarak belirlenmiştir.

6.3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Araştırmanın bu kısmında “Hava Kuvvetleri bünyesinde görev yapan bando şeflerinin konserlerde en çok tercih ettikleri modal Türk eseri hangisidir?” alt problemine ilişkin bando şeflerine yapılan anket sonucunda elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Tablo 8. Katılımcıların Konserlerde En Çok Tercih Ettiği Türk Bestecilerin Modal Eserlerine İlişkin Bulgular

Konserlerde en çok tercih ettiğiniz modal Türk eseri hangisidir?	n	%
Muammer Sun - Bahar Hasreti	1	25
Muammer Sun - Cumhuriyet Bozkırın Sesi	3	75
Toplam	4	100

Tablo 7’deki bulgulara göre “Konserlerde en çok tercih ettiğiniz modal Türk eseri hangisidir?” sorusuna; toplam 4 katılımcının verdiği cevaplara göre, en çok tercih edilen eser, % 75 oranla Muammer Sun’un *Bozkırın Sesi* olarak belirlenmiştir.

6.4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Araştırmanın bu kısmında “Hava Kuvvetleri bünyesinde görev yapan bando şeflerinin konserlerde en çok tercih ettikleri makamsal Türk eseri hangisidir?” alt problemine ilişkin bando şeflerine yapılan anket sonucunda elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Tablo 9. Katılımcıların Konserlerde En Çok Tercih Ettiği Türk Bestecilerin Makamsal Eserlerine İlişkin Bulgular

Konserlerde en çok tercih ettiğiniz makamsal Türk eseri hangisidir?	n	%
Ferit Tüzün – Esintiler	1	25
Kemanî Sebûh Efendi – Kürdilihicazkâr Longa (Dzl. Mesut Coşkunes)	2	50
Muammer Sun – Kurtuluş 2. Süit Savaş Müziği (Dzl. Levent Türkel)	1	25
Toplam	4	100

Tablo 9'daki bulgulara göre "Konserlerde en çok tercih ettiğiniz makamsal Türk eseri hangisidir?" sorusuna; toplam 4 katılımcının verdiği cevaplara göre, en çok tercih edilen eser, % 50 oranla Kemanî Sebûh Efendi'nin *Kürdilihicazkâr Longa'sı* olarak belirlenmiştir.

Bu minvalde aşağıda, Halid Recep Arman'ın *Bahar Hasreti* eseri tonal, Muammer Sun'un *Bozkırın Sesi* eseri modal ve Kemanî Sebûh Efendi'nin *Kürdilihicazkâr Longa* eseri makamsal açıdan incelenmiş ve analiz sonuçlarına ilişkin bulgulara yer verilmiştir.

HALİD RECEP ARMAN: *BAHAR HASRETİ*

Türk Silahlı Kuvvetleri Bandoları için müstesna bir kişilik olan Halid Recep Arman (1902-1981), bir bando şefidir. Besteciliği ile bando repertuvarına önemli sayıda marş, senfonik eser ve bando düzenlemeleri kazandıran, ayrıca örnek nitelikteki müzik öğretmenliği ve flüt icracılığı ile bando şeflerine her zaman ilham kaynağı olan bir sanatkârdır. Halid Recep Arman, *Bahar Hasreti* adlı valsinde bu formun gereği olarak tonal bir armonik yapı kullanmıştır.

Şekil 65. Bahar Hasreti

BAHAR HASRETİ

Dz.Mızıka Yb. Halit Recep ARMAN

Andante

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments are listed on the left side of the page, and their corresponding staves are arranged in a block. The score begins with a tempo marking of 'Andante'. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The score includes a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano). The instruments listed are: Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet in E, Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Clarinet in Bb 3, Alto Sax, Tenor Sax, Baritone Sax, Cornet 1, Cornet 2, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Horn in E 1, Horn in E 2, Horn in E 3, Trombone 1, Trombone 2, Baritone (T.C.), Euphonium, Tuba 1, Tuba 2, Snare Drum, and Drum Set.

Şekil 65 (Devam). Bahar Hasreti

Pnc.

Fl.

Ob.

Bsn.

Es. Cl.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Cor. 1

Cor. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Hrn. 1

Hrn. 2

Hrn. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bar.

Euph.

Tuba 1

Tuba 2

S.Dr.

D. S.

83

Şekil 65 (Devam). Bahar Hasreti

The musical score is a continuation of 'Bahar Hasreti' and is written for a large orchestra. It consists of 27 staves, each representing a different instrument or section. The instruments listed on the left are: Picc., Fl., Ob., Bsn., E♭ Cl., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, A. Sax., T. Sax., B. Sax., Cor. 1, Cor. 2, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Hrn. 1, Hrn. 2, Hrn. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Bar., Euph., Tuba 1, Tuba 2, S.Dr., and D. S. The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'p'. The notation is complex, with many notes and rests, and some sections are marked with 'p' (piano). The score is a continuation of the previous page, as indicated by the '12' at the beginning of the first staff.

Şekil 65 (Devam). Bahar Hasreti

The musical score for 'Bahar Hasreti' (Continuation) is a complex orchestral and vocal work. It is written in 6/8 time and features a large ensemble of instruments and voices. The score is divided into two main sections, marked by a double bar line and a repeat sign. The first section begins with a piano (p) dynamic, while the second section starts with a fortissimo (ff) dynamic. The instrumentation includes:

- Woodwinds:** Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), E♭ Clarinet (E♭ Cl.), B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), B♭ Clarinet 3 (B♭ Cl. 3), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Baritone Saxophone (B. Sax.).
- Brass:** Trumpet 1 (Ct. 1), Trumpet 2 (Ct. 2), Trombone 1 (B♭ Tpt. 1), Trombone 2 (B♭ Tpt. 2), Horn 1 (Hrn. 1), Horn 2 (Hrn. 2), Horn 3 (Hrn. 3), Tuba 1 (Tbn. 1), Tuba 2 (Tbn. 2), and Snare Drum (S.Dr.).
- Strings:** Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D. S.).
- Vocalists:** Soprano (Sopr.), Tenor (Tenor), and Bass (Bass).

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f, sf). The vocal parts are written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat. The instrumental parts are written in staves with various clefs and key signatures. The overall structure of the piece is characterized by a strong rhythmic drive and a rich harmonic texture.

Şekil 65 (Devam). Bahar Hasreti

Şekil 65 (Devam). Bahar Hasreti

The musical score for "Bahar Hasreti" (Continuation) is a large orchestral work. It features a variety of instruments, including woodwinds, brass, and percussion. The score is written in a grand staff format, with each instrument having its own staff. The key signature is one flat, and the time signature is 2/4. The music is characterized by a mix of melodic lines and harmonic support, with various dynamics and articulations. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 17 and the second system starting at measure 18. The instruments listed on the left side of the score are: Picc., Fl., Ob., Bsn., E♭ Cl., B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, B♭ Cl. 3, A. Sax., T. Sax., B. Sax., Cor. 1, Cor. 2, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Hrn. 1, Hrn. 2, Hrn. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Bar., Euph., Tuba 1, Tuba 2, S.Dr., and D. S.

Şekil 65 (Devam). Bahar Hasreti

The musical score for 'Bahar Hasreti' (Şekil 65 (Devam)) is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The instruments listed on the left side of the score are: Pec., Fl., Ob., Bsn., Eu. Cl., Bb Cl. 1, Bb Cl. 2, Bb Cl. 3, A. Sa., T. Sa., B. Sa., Cello 1, Cello 2, Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, Hrn. 1, Hrn. 2, Hrn. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Bar., Euph., Tuba 1, Tuba 2, S.Dr., and D. S. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The dynamic markings are placed below the notes, indicating the volume of the sound. The score is a continuation of the previous page, as indicated by the title 'Şekil 65 (Devam)'. The overall structure of the score is typical of a symphonic or orchestral work, with a focus on melodic and harmonic development.

Şekil 65 (Devam). Bahar Hasreti

This musical score is for a piece titled "Şekil 65 (Devam). Bahar Hasreti". It is a full orchestral score with a string quartet. The score is written for the following instruments:

- Piccolo (Pcc.)
- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Bassoon (Bsn.)
- E♭ Clarinet (E♭ Cl.)
- B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1)
- B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2)
- B♭ Clarinet 3 (B♭ Cl. 3)
- Alto Saxophone (A. Sc.)
- Tenor Saxophone (T. Sc.)
- Bass Saxophone (B. Sc.)
- Cor Anglais 1 (Crt. 1)
- Cor Anglais 2 (Crt. 2)
- B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1)
- B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2)
- Horn 1 (Hr. 1)
- Horn 2 (Hr. 2)
- Horn 3 (Hr. 3)
- Tuba 1 (Tbn. 1)
- Tuba 2 (Tbn. 2)
- Baritone (Bar.)
- Euphonium (Euph.)
- Tuba 1 (Tuba 1)
- Tuba 2 (Tuba 2)
- Snare Drum (S. Dr.)
- Double Bass (D. S.)

The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B♭). It includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings like *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 117 and the second system starting at measure 127. The score is written for a large orchestra, including woodwinds, brass, and strings.

Şekil 65 (Devam). Bahar Hasreti

No:3

The musical score is for a large orchestra and includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, Euphonium, Baritone, Trombone, Trumpet, Horn, Tuba, Snare Drum, and Double Bass. The score is divided into two systems, each with measures 128 and 129. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score features dynamic markings of forte (f) and piano (p). The first system (measures 128-129) shows a transition from a forte (f) dynamic to a piano (p) dynamic. The second system (measures 128-129) continues the piano (p) dynamic. The score is written for a large orchestra, including Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, Euphonium, Baritone, Trombone, Trumpet, Horn, Tuba, Snare Drum, and Double Bass. The score is divided into two systems, each with measures 128 and 129. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score features dynamic markings of forte (f) and piano (p). The first system (measures 128-129) shows a transition from a forte (f) dynamic to a piano (p) dynamic. The second system (measures 128-129) continues the piano (p) dynamic.

Şekil 65 (Devam). Bahar Hasreti

The musical score for 'Bahar Hasreti' (Continuation) is a complex orchestral and vocal work. It is written in 2/4 time and features a large ensemble of instruments and voices. The score is divided into two systems, each containing 14 staves. The instruments listed on the left are: Flz. (Flute), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Bsn. (Bassoon), E♭-Cl. (E-flat Clarinet), B♭-Cl. 1 (B-flat Clarinet 1), B♭-Cl. 2 (B-flat Clarinet 2), B♭-Cl. 3 (B-flat Clarinet 3), A. St. (Alto Saxophone), T. St. (Tenor Saxophone), B. St. (Baritone Saxophone), Cor. 1 (Cor Anglais 1), Cor. 2 (Cor Anglais 2), B♭ Tpt. 1 (B-flat Trumpet 1), B♭ Tpt. 2 (B-flat Trumpet 2), Hrn. 1 (Horn 1), Hrn. 2 (Horn 2), Hrn. 3 (Horn 3), Tbn. 1 (Trombone 1), Tbn. 2 (Trombone 2), Bar. (Baritone), Euph. (Euphonium), Tuba 1 (Tuba 1), Tuba 2 (Tuba 2), S.Dr. (Snare Drum), and D. S. (Double Bass). The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Şekil 65 (Devam). Bahar Hasreti

This musical score is for the piece "Şekil 65 (Devam). Bahar Hasreti". It is a full orchestral score with vocal soloists. The score is written for the following instruments and voices:

- Piccolo (Pic.)
- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Bassoon (Bsn.)
- E♭ Clarinet (E♭ Cl.)
- B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1)
- B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2)
- B♭ Clarinet 3 (B♭ Cl. 3)
- Alto Saxophone (A. Sax.)
- Tenor Saxophone (T. Sax.)
- Bass Saxophone (B. Sax.)
- Cor Anglais 1 (Cor. 1)
- Cor Anglais 2 (Cor. 2)
- B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1)
- B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2)
- Horn 1 (Hr. 1)
- Horn 2 (Hr. 2)
- Horn 3 (Hr. 3)
- Trombone 1 (Tbn. 1)
- Trombone 2 (Tbn. 2)
- Baritone (Bar.)
- Euphonium (Euph.)
- Tuba 1 (Tuba 1)
- Tuba 2 (Tuba 2)
- Snare Drum (S.Dr.)
- Cymbals (Cym.)

The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B♭). The tempo is marked "Allegro". The score is divided into two systems, each containing 12 measures. The first system starts with a measure number of 117. The second system starts with a measure number of 129. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (f, ff), and articulation marks (accents, slurs). The vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are indicated by the letters S., A., T., and B. respectively.

Şekil 65 (Devam). Bahar Hasreti

The musical score for 'Bahar Hasreti' (Şekil 65 (Devam)) is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments, including woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon), brass (Euphonium, Trombone, Trumpet, Horn, Tuba), and strings (Violin, Viola, Cello, Double Bass). The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is divided into measures, with some measures containing dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is written for a large ensemble, including Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, Euphonium, Trombone, Trumpet, Horn, Tuba, and Percussion.

Şekil 65 (Devam). Bahar Hasreti

[illegible]

Şekil 65 (Devam). Bahar Hasreti

The musical score is for a piece titled "Şekil 65 (Devam). Bahar Hasreti". It is a large orchestral work with a vocal soloist. The instrumentation includes Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, Euphonium, Baritone, Trumpet (1 and 2), Trombone (1 and 2), Tuba (1 and 2), Snare Drum, and Cymbal. The score is in 4/4 time and is written in G major. The music is divided into two systems, each with a repeat sign. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system begins with a repeat sign and continues with the same instrumentation. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

1948 ERZURUM

Eser, Andante tempoda, $\frac{3}{4}$ 'lük ölçüde, Mi bemol Majör tonalitede, *p* nüansında, küçük bas, bariton, bariton saksafon, tenor saksafon ve fagotun yumuşak solosuyla başlamaktadır. Tuba 1. ve 2. partiler geniş soluklu üflemeyle bas ezgisini sunarlar. Diğer enstrümanlar sekizlik staccato notaları *p* nüansında icra ederler. 9. ölçüden itibaren ezgiyi klarinet 2. ve 1. partiler, mib klarinet, flüt ve pikolo flüt ilk 8 ölçüye tam karşıt cevap olmamakla birlikte bir karşıtlık sunarlar ve *p* nüansında intrdüksüyon biter. Eserin intrdüksüyonu olan 1-20. ölçüleri arasındaki armonik yapı şu şekildedir:

1. Ölçü: I
2. Ölçü: V
3. Ölçü: V I 7
4. Ölçü: II
5. Ölçü: V
- 6-7-8. Ölçüler: I
- 9-10. Ölçüler: I
- 11-12. Ölçüler: V 7
- 13-14. Ölçüler: I
- 15-16. Ölçüler: V 7
- 17-20. Ölçüler: I

Eserin 21. ölçüsünden itibaren vals temposu başlamaktadır. 21- 25. ölçüler arasında bas partileri aşağı yönlü bir hareket yaparken, diğer enstrüman grupları *mf* nüansından başlayarak yukarı yönlü ters hareketle crescendo yaparak 25. ölçüye *ff* nüansla ulaşırlar. Buradan itibaren 28. ölçünün son zamanına kadar decresendo yaparak 29. ölçüye *p* nüansında gelinir. 29. ölçüden itibaren Vals No:1 bölümü başlamaktadır. 29-32. ölçüler arası bakır üflemeli enstrümanlara ek olarak bariton saksafon ve fagot vals ritmi yapısında dörtlük notalar icra ederler. Eserin 21-32. ölçüleri arasındaki armonik yapı şu şekildedir:

21. Ölçü: V / V 6
22. Ölçü: V 2 / VI 6/4
23. Ölçü: V 6/4 / I

24. Ölçü: III/ VI

25-26-27-28. Ölçüler: V7 / V6

29-30-31-32. Ölçüler: I

Eserin 33. ölçüsü ile birlikte bas partileri, her ölçünün başında pedal seslerini vermekte, trombon ve kornolar ise pedal seslerine karşılık ölçünün 2. ve 3. zamanlarında karşıtlık oluşturmaktadırlar. Yumuşak karakterde *p* nüansında olan vals ezgisini ise bariton, trompet 1, kornet 1, tenor saksafon, alto saksafon, klarinet 1, mi bemol klarinet, flüt ve pikolo flüt icra etmektedir. Ezgi gayet yumuşak bir karakterdedir. 33-82. ölçüler arasında genel olarak Mi bemol Majör tonalitesi hakimdir. Burada 33-40. ölçüler arası “a” periyodunu, 41-48. ölçüler arası “b” periyodunu, 49-56. ölçüler arası yine “a” periyodunu, 57-64. ölçüler arası “b1” periyodunu, 65-72. ölçüler arası “c” periyodunu ve 73-80. ölçüler arası ise “d” periyodunu oluşturmaktadır. Eserin 33-82. ölçüleri arasındaki armonik yapı şu şekildedir:

33-34-35-36. Ölçüler: I

37-38. Ölçüler: IV

39-40. Ölçüler: I

41-42-43-44. Ölçüler: V7 - V6 - V6/4 - V6

45. Ölçü: I

46. Ölçü: V I7

47-48. Ölçüler: V - V2 - V6/4

49-50-51-52. Ölçüler: I

53-54. Ölçüler: IV

55. Ölçü: I / I6 / V I7

56. Ölçü: V6/4 - 4/3

57-58. Ölçüler: I

59. Ölçü: V I6

60. Ölçü: I

61. Ölçü: I I6/4

62. Ölçü: V7

63-64. Ölçüler: I - I6/4 - I6 - I

65-66. Ölçüler: V6 - V

67-68. Ölçüler: I / V I6

69-70. Ölçüler: V7 - V6/5

71. Ölçü: VII4/3

72. Ölçü: I6

73-74. Ölçüler: IV - IV6

75-76. Ölçüler: V - V6/4

77-78. Ölçüler: V - V7

79. Ölçü: V I6 / I / V I

80. Ölçü: I6/4 - I6- I

81-82. Ölçüler: V - V7 - V - V7

83-84. Ölçüler: I - I6/4 - I6 - I

Eserin 85. ölçüsünden itibaren Vals No:2 bölümü başlamaktadır. Bu ölçüde tüm enstrümanlar, *ff* nüansında ve aksanlı bir biçimde yeni bölüme başlangıç yapmak için 85-88. ölçüleri kapsayan bir varış köprüsü icra ederler. 89. ölçüden itibaren tonalite fa minördür. Burada 89-92. ölçüler arası “a” dönemini (periyodunu), 93-96 ölçüleri arası “b” dönemini, 97-100. ölçüleri arası “a” dönemini ve 101-106. ölçüleri arası ise “b1” dönemini oluşturmaktadır. Eserin 89. ölçüsünde de 33. ölçüdeki gibi bas partileri her ölçünün başında pedal seslerini vermekte, trombon ve kornolar ise pedal seslerine karşılık ölçünün 2. ve 3. zamanlarında karşıtlık oluşturmaktadırlar. Yumuşak karakterde *p* nüansındaki vals ezgisini ise trompet 1, kornet 1, tenor saksafon, alto saksafon, klarinet 3-2-1, mi bemol klarinet, obua, flüt ve pikolo flüt icra etmektedir. Eserin 85-106. ölçüleri arasındaki armonik yapı şu şekildedir:

85. Ölçü: I

86. Ölçü: III / IIIb

87. Ölçü: IV / F: V4/3 / I

88. Ölçü: V

89. Ölçü: I

90. Ölçü: IV6/4

91. Ölçü: V 6-5

92. Ölçü: I6

93. Ölçü: V6

94-95-96. Ölçüler: V - V6/4 - V

97. Ölçü: I

98. Ölçü: IV6

99. Ölçü: V 6-5

100. Ölçü: I / IV6 / IV

101-102. Ölçüler: V

103-104-105-106. Ölçüler: I - I6/4 - I6 - I

Eserin 107. ölçüsünden itibaren bas partileri yukarı yönlü hareket ederken, ezgiyi çalan diğer partiler aşağıya doğru ters hareket yapmakta ve 107-110. ölçüler ile 111-114. ölçüler arasında bir marş armonik kalıbı duyurulmaktadır. Burada 107-110. ölçüler arası “c” dönemini, 111-114. ölçüler arası “c1” dönemini, 115-118. ölçüler arası (115-116-123-124.ölçüler 2. dönüşte) “d” dönemini ve 119-122. ölçüler arası (125-128. ölçüleri arası 2. dönüşte) “d1” dönemini oluşturmaktadır. Eserin 107-128. ölçüleri arasındaki armonik yapı şu şekildedir:

107. Ölçü: I

108. Ölçü: Bb: V6/5

109-110. Ölçüler: I

111-112. Ölçüler: Ab: V - V2

113. Ölçü: I

114. Ölçü: f: I / V6/4 / I

115-116-117-118-119-120. Ölçüler: V - V6/4 - V - V - V6/4 - V7

121-122. Ölçüler: I - I6 - I6/4 - I

123-124-125-126. Ölçüler: V - V6 - V4/3 - V - V6 - V

127-128. Ölçüler: I - I6/4 - I6 - I

Eserin 129. ölçüsünden itibaren Vals No:3 bölümü başlamaktadır. Bu ölçüde tüm enstrümanlar, *f* nüansında ve aksanlı bir biçimde yeni bölüme başlamak için 129-132. ölçülerini kapsayan bir varış köprüsü icra ederler. 133- 184. ölçüler arası tonalite Mi-bemol Majör'dür. Burada 133-140. ölçüler arası "a" periyodunu, 141-148. ölçüler arası "b" periyodunu, 149-156. ölçüler arası "a" dönemini ve 157-164. ölçüler (157-162, 162-166. ölçüler) arası "b1" dönemini, 167-174. ölçüler arası "c" dönemini, 175-182. ölçüler arası ise "d" dönemini oluşturmaktadır. Eserin 133. ölçüsünden itibaren (diğer iki bölümde olduğu gibi) bas partileri her ölçünün başında pedal seslerini vermekte, trombon ve kornolar ise pedal seslerine karşılık ölçünün 2. ve 3. zamanlarında karşıtlık oluşturmaktadırlar. Yumuşak karakterde ve *p* nüansındaki vals ezgisini ise bariton, trompet 2-1, kornet 2-1, tenor saksafon, alto saksafon, klarinet 3-2-1, mi bemol klarinet, obua, flüt ve pikolo flüt icra etmektedirler. 149. ölçüden itibaren 133-140. ölçüler arasındaki "a" dönemini oluşturan ezgiyi bariton, trompet 1, kornet 1, tenor saksafon, alto saksafon, klarinet 1, mi bemol klarinet, obua, flüt ve pikolo flüt üç ses üstten çalmaktadırlar. Eserin 129-184. ölçüleri arasındaki armonik yapı şu şekildedir:

129. Ölçü: I I / I

130. Ölçü: V - V4/3

131-132. Ölçüler: V

133. Ölçü: I

134. Ölçü: V6

135. Ölçü: V I

136. Ölçü: I6/4

137. Ölçü: IV

138-139. Ölçüler: V

140. Ölçü: I

141-142-143-144. Ölçüler: V - V6/4 - V7

145-146. Ölçüler: I

147-148. Ölçüler: V - V6 - V

149. Ölçü: I

150. Ölçü: V7

151-152. Ölçüler: I6 - I

153-154-155. Ölçüler: V6/4 - V

156. Ölçü: I

157. Ölçü: I I6/4

158. Ölçü: V

159-160. Ölçüler: I

161-162. Ölçüler: V

163-164-165-166. Ölçüler: I - I6/4 - I

167-168-169-170. Ölçüler: I - I6/4 - I - I6/4

171-172-173-174. Ölçüler: V6/5 - V - V6/4 - V - V6/4

175-176-177-178. Ölçüler: I - I6/4 - I - I6/4

179. Ölçü: I I6

180. Ölçü: V7

181-182-183-184. Ölçüler: I - I6/4 - I6 - I - I - I6/4 - I6 - I

Eserin 185. ölçüsünden itibaren Final bölümü başlamaktadır. Tüm enstrümanlar *ff* nüansında, bas partileri ikilik süre değerinde ve aksanlı bir biçimde aşağı yönlü hareket ederken, diğer enstrümanlar ise 185. ölçüde bir ölçü boyunca iki sekizlik, bir dörtlük ve iki sekizlik, 186. ölçüde ise iki sekizlik, bir dörtlük ve iki sekizlik notaları aksanlı bir biçimde devam ettirmekte, 187-188. ölçülerde bunu sürdürmekte ve 189. ölçüye puandorg ile ulaşmaktadırlar. 190. ölçüde tüm bando susmakta ve alto saksafonun solosunu icra etmesini beklemektedirler. Eserin 191. ölçüsünde de (33. ölçüdeki gibi) bas partileri her ölçünün başında pedal seslerini vermekte, trombon ve kornolar ise pedal seslerine karşılık ölçünün 2. ve 3. zamanlarında karşıtlık oluşturmaktadırlar. Eserin 191-194. ölçüleri arasında da bas partileri her ölçünün başında *p* nüansında pedal seslerini verirken, trombon ve kornolar ise pedal seslerine karşılık ölçünün 2. ve 3. zamanlarında karşıtlık oluşturmaktadırlar. 185-194. ölçüler arası müzik fa minör tonalitededir. 194.

ölçünün son zamanında gelen senyö ile 89. ölçüye dönülmektedir. Bu ezgi 126. ölçünün son zamanına kadar icra edilmekte ve bu ölçünün son zamanında gelen bir coda ile birlikte ikinci bir coda bulunan 195. ölçüye, final bölümüne ulaşılmaktadır. 195-201. ölçüler arası tüm bando *ff* nüansındadır. 195. ölçüden 201. ölçünün ilk zamanına kadar tuba 2-1, küçük bas, bariton, trombon 2-1, korno 3-2, bariton saksafon, tenor saksafon ve fagot partileri Vals No: 1 bölümünün 33-36. ölçüleri arasındaki ezgiyi Fa Majör tonalitede icra etmektedirler. 203. ölçüden itibaren ise tüm bando *p* ve *pp* nüanslarından başlayan güçlü bir crescendo ile 207. ölçüde *ff* nüansına ulaşmakta ve 212. ölçüye kadar aksanlı bir biçimde notaları icra ederek finale gelmektedir. 195-212. ölçüler arasında da Fa Majör tonalitesi hâkimdir. Eserin 185-212. ölçüleri arasındaki armonik yapı şu şekildedir:

- 185. Ölçü: I / V6/4
- 186. Ölçü: V6/4 / I
- 187. Ölçü: V6 / V6
- 188. Ölçü: I / V6/4
- 189-190. Ölçü: V
- 191-192-193-194. Ölçüler: I - I6/4 - I - I6/4
- 195-196-197-198. Ölçüler: I - I - I6 - I
- 199-200. Ölçü: I V6 - I V - I V6/4 - I V6
- 201. Ölçü: I / V6/5
- 202. Ölçü: V2 / I6 / V6/4
- 203. Ölçü: I
- 204. Ölçü: V I7
- 205-206-207-208-209-210-211-212. Ölçüler: I6/4 - I6 - I - I6 - I6/4 - I6 - I6/4 - I

MUAMMER SUN: *BOZKIRIN SESİ*

Muammer Sun'un (1932-2021) *Bozkırın Sesi* eseri Cumhuriyet - Orkestra, Soprano Solo ve Koro için Süt'in (1997-1998) içinde yer alan bir parçadır. TRT'nin hazırlattığı "Cumhuriyet" filmi için bestelenen müzikler arasından seçilerek oluşturulmuştur. Eserin temasını oluşturan ezgi doryen modundadır. Bu bakımdan modal olan bu tematik malzemeyi besteci klasik tonal armoni çerçevesinde çokseslendirmiş, işlemiştir. Eserin melodik duyuluşu "si eksenli doryen" olarak kendini göstermektedir.

Şekil 66. Bozkırın Sesi

BOZKIRIN SESİ

Orkestra için Müzik

Muammer SUN
Düzenleme: Kıvanç TEPE

[illegible]

Şekil 66 (Devam). Bozkırın Sesi

[illegible]

Şekil 66 (Devam). Bozkırın Sesi

The musical score for 'Bozkırın Sesi' (The Sound of the Steppe) continues from page 104. The score is for a large orchestra and includes parts for Soprano, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, and Cymbal. The music is in 2/4 time and features a variety of dynamics and articulations.

Instrumental Parts:

- Sop.** (Soprano): Melodic line with dynamics *f* and *ff*.
- Fl.** (Flute): Melodic line with dynamics *f* and *ff*.
- Fl. 1** and **Fl. 2** (Flutes): Harmonic support with dynamics *f* and *ff*.
- Ob. 1-2** (Oboes): Melodic line with dynamics *f* and *ff*.
- E. Hrn.** (English Horn): Melodic line with dynamics *f* and *ff*.
- Bb. Cl.** (B-flat Clarinet): Melodic line with dynamics *f* and *ff*.
- Bb. Cl. 1**, **Bb. Cl. 2**, and **Bb. Cl. 3** (B-flat Clarinets): Harmonic support with dynamics *mp* and *f*.
- A. Bsn.** (Alto Bassoon): Melodic line with dynamics *f* and *ff*.
- T. Bsn.** (Tenor Bassoon): Melodic line with dynamics *f* and *ff*.
- Bsn. 1** and **Bsn. 2** (Bassoons): Harmonic support with dynamics *f* and *ff*.
- Hrn. 1-2** (Horns): Melodic line with dynamics *mf* and *ff*.
- Hrn. 3** (Horn): Melodic line with dynamics *mf* and *ff*.
- Bb. Tpt. 1-2** (B-flat Trumpets): Melodic line with dynamics *mf* and *ff*.
- Bbn.** (Baritone): Melodic line with dynamics *mf* and *ff*.
- Euph.** (Euphonium): Melodic line with dynamics *mf* and *ff*.
- B. Tbn.** (Bass Trombone): Melodic line with dynamics *mf* and *ff*.
- Timp.** (Timpani): Percussive support with dynamics *f* and *ff*.
- Cb.** (Cymbal): Percussive support with dynamics *f* and *ff*.

Key Features:

- Rehearsal Mark 37:** Indicated at the beginning of the score.
- Dynamic Markings:** *f* (forte), *ff* (fortissimo), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte).
- Articulation:** *senza sord.* (without mutes) for the Horns and Trumpets.
- Tempo:** 2/4 time signature.

Şekil 66 (Devam). Bozkırın Sesi

The musical score is written for a large ensemble, including the following instruments: Sopranos (Sop.), Flutes (Fl.), Piccolo (Pic.), Oboes (Ob.), English Horn (E. Ho.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Bs.), Saxophones (A. Sax., T. Sax.), Trumpets (Tr.), Trombones (Tbn.), and Cymbals (Cym.). The score is in 2/4 time and features a variety of melodic and rhythmic patterns. Dynamics include *f*, *sf*, and *sf sempre cresc.*. The score is divided into measures, with some measures containing rests for certain instruments.

Şekil 66 (Devam). Bozkırın Sesi

30

Şekil 66 (Devam). Bozkırın Sesi

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony, featuring multiple staves for various instruments. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The instruments listed on the left include Sopranos (Sop.), Flutes (Fl.), Flutes 1 and 2 (Fl. 1, Fl. 2), Oboes 1 and 2 (Ob. 1, Ob. 2), Bassoons (B. So.), Clarinets (Cl.), Clarinets 1 and 2 (Cl. 1, Cl. 2), Clarinets 3 and 4 (Cl. 3, Cl. 4), Basses (B.), Basses 1 and 2 (B. 1, B. 2), Horns 1 and 2 (Hr. 1, Hr. 2), Horns 3 and 4 (Hr. 3, Hr. 4), Trombones (Tbn.), Trombones 1 and 2 (Tbn. 1, Tbn. 2), Trombones 3 and 4 (Tbn. 3, Tbn. 4), Trumpets (Tup.), and Cymbals (Cb.). The score includes various dynamic markings such as *poco a poco rit.*, *mf*, *p*, *f*, *pizz.*, and *pizz.*. The page number 41 is visible in the top left corner.

Bozkırın Sesi armonik olarak incelendiğinde; eserin ilk iki ölçüsünü oluşturan intrdüksüyonda si doryen modalitesinin hâkim olduğu görülmektedir. Söz konusu iki ölçüde kontrbas *p* nüansında pizzicato çalarken, bas tuba, fagot ve klarinet 3-2-1. partileri *pp* nüansında staccato çalarlar. 2. ölçünün son zamanındaki sopranonun (olmadığında koranglenin) auftaktı ile birlikte 3. ölçüden itibaren ana tema duyurulmaktadır. Eserin 3. ölçüsünden 10. ölçüsünün 3. zamanına kadar olan kısmı “a” dönemi olarak değerlendirilebilir. 3. ölçünün ilk 3 zamanında tonik (birinci derece) akoru hâkimdir. Aynı ölçünün son zamanında kontrbas partisinde gelen la naturel sesi ise ilgili majör olan 3. dereceyi hazırlayan bir dominant işlevindedir. 4. ölçünün ilk 3 zamanında re majör akoru duyurulmakta, ölçünün son zamanında ise mi minöre geçki için kontrbas partisinde fa notası V 6/4 olarak gelmekte ve 5. ölçünün ilk zamanında basta gelen sol naturel ile birlikte mi minör akorunun 1. çevrimi duyurulmaktadır. 10. ölçünün 3. zamanının 2. yarısındaki auftakt ile birlikte klarinetlerin duyurduğu yeden sestten başlayan ve 14. ölçünün 3. zamanına kadar devam eden, dönüş köprüsü işlevinde bir pasaj bulunmaktadır. 14. ölçünün son zamanında soprano 3. ölçüden başlayan ana temayı geliştirerek “a1” dönemine geçiş yapar. 22. ölçünün 3. zamanında ise a1 dönemi sonlanır; böylelikle “A” bölümü tamamen duyurulmuş olur. 22. ölçünün son zamanında yer alan tonik ses üzerindeki auftakt ile soprano yeni temayı duyurur. Burada si bemol klarinetlerin, flütlerin ve pikolo flütün eşliği A dönemindeki temadan yapılmıştır. “B” teması 22. ile 30. ölçüler arasını kaplamakta, 30. ölçünün 3. zamanının sonuna kadar devam etmektedir. Buradan itibaren fagot, tenor saksafon ve alto saksafon a cümlesinin bitimindeki varış köprüsünü duyurmakta 31. ölçünün 3. zamanının 2. yarısında obua, flütler, pikolo flüt ve soprano ezgiye dâhil olmakta ve 34. ölçünün son zamanındaki auftakt ile birlikte tüm orkestra (35. ölçüden itibaren) A temasını *f* nüansında 42. ölçünün 3. zamanına kadar icra etmektedir. Soprano ise bu orkestral tuttiye 38. ölçünün 3. zamanının 2. yarısında dâhil olmakta ve 42. ölçünün 3. zamanında solosunu bitirmektedir. 42. ölçünün 3. zamanının 2. yarısında başlayan koda kapsamında korangle 44. ölçünün 3. zamanında solosunu bitirmekte ve sopranonun tonik üzerindeki auftakt girişi ile eser sona etmektedir. Eserin 1-46. ölçüleri arasındaki armonik yapı şu şekildedir:

1-2. Ölçüler: I

3. Ölçü: I / V

4. Ölçü: I / I6 / V4#/3

5. Ölçü: I6 / V I I
6. Ölçü: I
7. Ölçü: V I I7 / I
8. Ölçü: I I7 / I I I
9. Ölçü: IV6/4 / V6/4 - 5/3
10. Ölçü: I
11. Ölçü: V I / V I2
12. Ölçü: Ölçü: IV7 / IV4/3^h
13. Ölçü: I I I / I I I6/4 / IV6
14. Ölçü: V6/4 - 5/3
15. Ölçü: I / V
16. Ölçü: I / I6 / V4[#]/3
17. Ölçü: I6 / V I I / V I I7
18. Ölçü: I
19. Ölçü: V I I / I /
20. Ölçü: I I7 / I I I
21. Ölçü: V I I6/4 / V6/4 - 5/3
22. Ölçü: I
23. Ölçü: I / V
24. Ölçü: I / I6 / V4[#]/3
25. Ölçü: I6 / V I I / V I I7
26. Ölçü: I
27. Ölçü: V I I / I /
28. Ölçü: I I7 / I I I
29. Ölçü: V I I6/4 / V6/4 - 5/3
30. Ölçü: I

31. Ölçü: V I / V I 2
32. Ölçü: IV 7 / I I 6
33. Ölçü: I I I / I I I 6/4 / IV 6
34. Ölçü: V 6/4 - 5/3
35. Ölçü: I / V
36. Ölçü: I / I 6 / V 4#/3
37. Ölçü: I 6 / V I I / V I I 7
38. Ölçü: I
39. Ölçü: V I I / I
40. Ölçü: I / I I I
41. Ölçü: V I I 6/4 / V 6/4 - 5/3
42. Ölçü: I
43. Ölçü: V I I 6/4 / V 6/4 - 5/3
44. Ölçü: V I / I V / V
- 45-46-47. Ölçüler: I

KEMANÎ SEBÛH EFENDİ: KÜRDİLİHİCAZKÂR LONGA

Doğum ve ölüm tarihleri kesin olarak bilinmeyn Kemanî Sebûh Efendi'nin XIX. asır ortalarında yaşadığı tahmin edilmektedir. “Kör Sebûh” lakabıyla bilinen Sebûh Efendi, saz eserlerindeki ustalığından ötürü “Usta Sebûh” olarak da anılmıştır. Günümüze ulaşan en önemli eserleri arasında *Kürdilihicazkâr Longa* ve *Hicazkâr Sirto* bulunmaktadır.

Şekil 67. Kürdilihicazkâr Longa

KÜRDİLİ HİCAZKÂR LONGA

BANDO ARR.
MESUT COŞKUNSES

The musical score is arranged for a large ensemble. The instruments and vocalists listed on the left are: Pezula, Flute, Oboe, Clarinet in E, Clarinet in B-flat Solo, Clarinet in B-flat, Clarinet in B-flat, Alto Sax, Tenor Sax, Baritone Sax, Bassoon, Horn in F, Trumpet in B-flat, Oboe, Flute, Bassoon, Tenor Trombone, Bass Trombone, Baritone Sax, Euphonium Sax, Bass Tuba Sax, and Drum Set. The score is written in 2/4 time and features a complex melodic line with many ornaments and a strong rhythmic foundation. The music is in the Kürdilihicazkâr mode, which is a traditional Kurdish musical mode. The arrangement is by Mesut Coşkunses.

Şekil 67 (Devam). Kürdilihicazkâr Longa

The musical score is a complex arrangement for a large ensemble. It features a variety of instruments, including woodwinds, brass, and percussion. The notation is dense, with many ornaments and a strong rhythmic accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score is in 2/4 time. The instruments listed on the left are: P. (Percussion), R. (Rababa), O. (Oboe), E. OL. (English Oboe), S. OL. 5. (Soprano Oboe 5), S. OL. 1. (Soprano Oboe 1), S. OL. 2. (Soprano Oboe 2), S. OL. 3. (Soprano Oboe 3), A. SX. (Alto Saxophone), T. SX. (Tenor Saxophone), B. SX. (Baritone Saxophone), SGN. (Soprano Clarinet), HN. (Horn), S. TPT. (Soprano Trumpet), CNT. (Cornet), FLA. HN. (Flute Alto Horn), T. TEN. (Tenor Trombone), S. TEN. (Soprano Trombone), SR. (Saxophone), EUPH. (Euphonium), S. TEN. (Soprano Trombone), and D. S. (Double Bass). The score is a continuation of the previous piece, as indicated by the title "Şekil 67 (Devam). Kürdilihicazkâr Longa".

Şekil 67 (Devam). Kürdilihicazkâr Longa

The musical score for Şekil 67 (Devam). Kürdilihicazkâr Longa is a complex arrangement for a large ensemble. The instruments listed on the left include Puccini (Pucc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Euphonium (Euph.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Tbn.), Trombone (Tbn.), Horn (Hr.), Saxophone (Sax.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Bcl.), Alto Sax (A. Sax.), Tenor Sax (T. Sax.), Bass Sax (B. Sax.), Snare Drum (Skn.), Horn (Hr.), Bass Trombone (B. Tbn.), Contrabass (Cnt.), Flute (Fl.), Tenor Sax (T. Tbn.), Bass Trombone (B. Tbn.), Snare Drum (Skn.), Euphonium (Euph.), Bass Sax (B. Tbn.), and Glockenspiel (Glc.). The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into measures by vertical bar lines. The instruments are arranged in a large ensemble, with some instruments playing in unison and others in harmony. The score is a continuation of the previous section, as indicated by the title 'Şekil 67 (Devam)'. The music is in the Kürdilihicazkâr Longa style, which is a traditional Kurdish musical form. The score is written in a Western musical notation system, with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The instruments are arranged in a large ensemble, with some instruments playing in unison and others in harmony. The score is a continuation of the previous section, as indicated by the title 'Şekil 67 (Devam)'. The music is in the Kürdilihicazkâr Longa style, which is a traditional Kurdish musical form.

Şekil 67 (Devam). Kürdilihicazkâr Longa

The musical score is a complex arrangement for a large ensemble. It features a variety of instruments, including woodwinds (flutes, clarinets, saxophones, oboe), brass (trumpets, trombones, tuba, euphonium), and strings (violin, viola, cello, double bass). The score is written in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The melody is highly ornate, with many grace notes and trills. The rhythm is steady, with a strong emphasis on the downbeat. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and others containing rests. The overall style is traditional Kurdish music, specifically the Longa genre.

Şekil 67 (Devam). Kürdilihicazkâr Longa

This musical score is for the piece "Şekil 67 (Devam). Kürdilihicazkâr Longa". It is a multi-staff score, likely for a large ensemble or orchestra. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, indicating a complex melodic and harmonic structure. The staves are labeled with instrument abbreviations: Pz. (Percussion), R. (Rhythm), Ob. (Oboe), E. Cl. (English Clarinet), S. Cl. 5. (Soprano Clarinet 5), S. Cl. 1. (Soprano Clarinet 1), S. Cl. 2. (Soprano Clarinet 2), S. Cl. 3. (Soprano Clarinet 3), A. Sax. (Alto Saxophone), T. Sax. (Tenor Saxophone), B. Sax. (Baritone Saxophone), Bsn. (Bassoon), Hrn. (Horn), B. Trp. (Bass Trumpet), Cnt. (Contra), Fl. (Flute), T. Tbn. (Tenor Trombone), S. Tbn. (Soprano Trombone), Euph. (Euphonium), S. Tbn. (Soprano Trombone), G. (Guitar), and D. S. (Double Bass). The score is divided into measures by vertical bar lines, and the notation is dense, suggesting a fast and intricate piece.

Şekil 67 (Devam). Kürdilihicazkâr Longa

Posa.

P.

Os.

E. Ol.

S. Ol. 5.

S. Ol. 1.

S. Ol. 2.

S. Ol. 3.

A. Sk.

T. Sk.

S. Sk.

Sbn.

Hn.

S. Tpt.

Cnt.

P. Bn.

T. Tbn.

S. Tbn.

Ebn.

Eupn.

S. Tbn.

Q. U.

O. G.

Şekil 67 (Devam). Kürdilihiczâ Longa

[illegible]

Şekil 67 (Devam). Kürdilihicazkâr Longa

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and parts are listed on the left side of the page:

- Peci
- Fl.
- Oboe
- E. CL.
- I. CL. 5
- B. CL. 1
- B. CL. 5
- A. Sax.
- T. Sax.
- S. Sax.
- Bsn.
- Hr.
- B. Trp.
- Cnt.
- Flaut.
- T. Ten.
- S. Ten.
- Skr.
- Euph.
- S. Ten.
- Glc.
- O. S.

The score is written in a complex mode (Kürdilihicazkâr) and features intricate melodic lines and rhythmic patterns. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Şekil 67 (Devam). Kürdilihicazkâr Longa

BUĞLU-TROMPET VEYA KLARNET SOLO

The musical score is written for a large ensemble of instruments. The instruments listed on the left are: Posa, Fl., Ob., E. Cl., S. Cl. 5, S. Cl. 1, S. Cl. 2, S. Cl. 3, A. Sax., T. Sax., B. Sax., Snr., Hrn., S. Trp., Dnt., Flaut., T. Ten., S. Ten., Bar., Euph., S. Tbn., Glk., and D. S. The score is in 2/4 time and features a complex melodic line for the solo instrument, with other instruments providing harmonic support and rhythmic patterns. The score is divided into measures, with some measures containing rests for certain instruments. The key signature is one flat (B-flat).

Şekil 67 (Devam). Kürdilihicazkâr Longa

The musical score is written for a large ensemble of instruments and voices. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score consists of 24 staves. The instruments and voices are: PCC., R., Ob., E. Cl., S. Cl. 5, S. Cl. 1, S. Cl. 2, S. Cl. 3, A. Sax., T. Sax., S. Sax., BAN., HN., S. Tpt., Cnt., FLAUT., T. Tbn., S. Tbn., Sbr., Euph., S. Tsa., Qlx., and D. S. The score is divided into six measures. The first measure contains a whole rest for all instruments. The second measure contains a whole rest for all instruments. The third measure contains a whole rest for all instruments. The fourth measure contains a whole rest for all instruments. The fifth measure contains a whole rest for all instruments. The sixth measure contains a whole rest for all instruments.

Şekil 67 (Devam). Kürdilihicazkâr Longa

The musical score is for a piece titled "Şekil 67 (Devam). Kürdilihicazkâr Longa". It is written for a large ensemble of instruments and voices. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Percussion (Perc.), R. (Rhythm), Ob. (Oboe), E. Cl. (English Clarinet), S. Cl. S. (Soprano Clarinet), S. Cl. I. (Soprano Clarinet I), S. Cl. II. (Soprano Clarinet II), S. Cl. S. (Soprano Clarinet S), A. Sax. (Alto Saxophone), T. Sax. (Tenor Saxophone), S. Sax. (Soprano Saxophone), and Snr. (Snare Drum). The second system includes parts for Hrn. (Horn), S. Trp. (Soprano Trumpet), Cnr. (Cornet), Flg. Hrn. (Flugelhorn), T. Ten. (Tenor Tenor), S. Ten. (Soprano Tenor), Bar. (Baritone), Euph. (Euphonium), S. Ten. (Soprano Tenor), and O. S. (Oboe S). The score is written in a staff with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The music is in a 4/4 time signature. The score is written in a staff with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The music is in a 4/4 time signature.

Şekil 67 (Devam). Kürdilihicazkâr Longa

The musical score is written for a large ensemble, including the following parts from top to bottom:

- Pez:** Soprano voice part.
- P:** Soprano voice part.
- Os:** Soprano voice part.
- E. OL:** Soprano voice part.
- S. OL 5:** Soprano voice part.
- S. OL 1:** Soprano voice part.
- S. OL 2:** Soprano voice part.
- S. OL 3:** Soprano voice part.
- A. SK:** Soprano voice part.
- T. SK:** Soprano voice part.
- S. SK:** Soprano voice part.
- SKM:** Soprano voice part.
- HN:** Soprano voice part.
- S. TR:** Soprano voice part.
- CH:** Soprano voice part.
- PLAN:** Soprano voice part.
- T. TEN:** Soprano voice part.
- S. TEN:** Soprano voice part.
- SK:** Soprano voice part.
- EUPH:** Soprano voice part.
- S. TEN:** Soprano voice part.
- GL:** Soprano voice part.
- D. S:** Soprano voice part.

The score is written in a single system with 19 staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes standard musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and various note values. The score is presented in a clear, professional layout with a white background and black notation.

Şekil 67 (Devam). Kürdilihicazkâr Longa

This musical score is for the piece "Şekil 67 (Devam). Kürdilihicazkâr Longa". It is a multi-staff score, likely for a large ensemble or orchestra. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The staves are labeled with instrument abbreviations: PCC, FL, DR, B. CL, S. CL. 5, S. CL. 1, S. CL. 2, S. CL. 3, A. SN, T. SN, S. SN, SGN, HN, S. TR, CTR, P. HAN, T. TEN, S. TEN, SRE, EUPH, S. TEN, and D. S. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section contains measures 1 through 10, and the second section contains measures 11 through 20. The notation is complex, with many notes and rests, indicating a fast and intricate piece. The dynamic markings include "Accel." (Accelerando) and "rit." (Ritardando). The score is written in a style that is common for traditional music notation, with a focus on the melodic and rhythmic elements of the piece.

Şekil 67 (Devam). Kürdilihicazkâr Longa

MAESTOSO

P. R. O. E. OL. S. OL. S. OL. I. OL. II. OL. III. A. SX. T. SX. S. SX. SGN. HN. S. TPT. CNT. P. LHN. T. TEN. S. TEN. SBL. EUPH. S. TBA. GLK. D. S.

Kürdilihicazkâr makamının özelliklerine bakacak olursak: Karar sesi rast, güçlüsü çargâh, yedeni acemaşiran, tiz karar sesi gerdaniye, seyri inici, donanımı si, mi ve la küçük mücenneb bemolüdür. Dizisi ise Şekil 64’de gösterildiği gibidir.

Eser iki ölçülük bir intrdüksüyonla başlar. 3. ölçüden itibaren bariton, büğlü, kornet, trompet ve tenor saksafonlar makamın seyri kapsamında ana temayı sunarlar. 6. ölçünün son zamanında alto saksafon, klarinet 3-2-1, solo klarinet, mib klarinet, obua, flüt ve pikolo flüt auktakt ile ana temaya dâhil olurlar. 10. ölçünün 3. zamanında rast perdesinde asma kalış yapılır. Eserin 3-10. ölçüleri arası “a” dönemidir. 11. ölçüden itibaren a dönemine tam karşıt bir cevap oluşturmamakla birlikte “b” dönemi başlamaktadır. Bu dönemdeki ezgiye kamışlı enstrüman grubuna ek olarak büğlü eşlik etmektedir. 12. ölçünün 3. zamanında çargâh perdesine ulaşılır. 14. ölçünün 3. zamanında ise seyir rast perdesinde devam eder. 16. ölçünün 3. zamanında çargâh perdesinde ve 18. ölçüde tekrar rast perdesinde asma kalış yapılır. 19. ölçüden itibaren “c” dönemi başlamaktadır. 20. ölçünün 3. zamanında kürdi perdesi duyurulmakta, 22. ölçünün 3. zamanında ise rast perdesine dönülmektedir. 23. ölçüden başlayarak 26. ölçünün sonuna kadar ezgiyi küçük bas, bariton, büğlü, bariton saksafon, tenor saksafon, alto saksafon ve klarinet 3 duyurur. 27. ölçüden itibaren “d” dönemi gelmekte ve ezgiyi tenor saksafon, alto saksafon, klarinet 3-2-1, solo klarinet, mib klarinet, obua, flüt ve pikolo flüt duyurmaktadır. 28. ölçünün son zamanında çargâh perdesi, 30. ölçünün 3. zamanında rast perdesi, 32. ölçünün son zamanında tekrar çargâh perdesi ve 30. ölçünün 3. zamanında da tekrar rast perdesi duyurulmaktadır. 35. ölçüden itibaren gelen ve 11. ölçüden başlayan b dönemindeki ezginin benzeri olan “e” dönemini küçük bas, bariton, trombon, büğlü, kornet, trompet ve kornolar icra ederler. Bu ezgi b dönemindeki ezginin 4 ses yukarıya göçürülmüş hâlidir. 38. ölçünün 3. zamanında rast perdesi duyurulmakta, 39. ölçüden itibaren alto saksafon, klarinet 3-2-1, solo klarinet, mib klarinet, obua, flüt ve pikolo flüt 35. ölçüde başlayan e periyoduna dâhil olarak ezgiyi genişletmekte, 40. ölçünün 3. zamanında çargâh perdesi duyurulmakta ve 42. ölçünün son zamanında ise rast perdesi duyurularak 43. ölçüyle birlikte ayrı bir periyod olan “f” ye geçilmektedir. 43-44 ve 45. ölçülerde bas partilerinin ilk iki zamanı rast perdesi, 3. zamanı nimzirgüle ve 4. zamanı ise acemaşiran perdelerinde bir eşlik yapmakta, 46. ölçüde ise ilk zaman rast, ikinci zaman nimzirgüle, 3. zaman acemaşiran ve 4. zaman ise rast perdesinde karar vermektedirler. 47-48-49 ve 50. ölçüler de bu minvalde devam etmektedir. Bas partilerinin aksine trampet, zil, bariton, trombon, korno ve tenor saksafonlar her bir

zamanın ikinci yarısında sekizlik notalarla karşıtlık oluşturmakta ve 46. ölçünün son zamanında birleşmektedirler. Aynı yapı 50. ölçüde rast perdesinde asma karar ile son bulmaktadır. 51- 66. ölçüler arası ise meyan bölümüdür ve rast kararlıdır. Büyük bas, küçük bas, fagot, bariton saksafon ve tenor saksafon 4'lük notaları; tenor saksafon, alto saksafon, klarinet 3-2 ve 1. partileri ise her bir zamanındaki üçlemelerin son kısmında bulunan notaları icra etmektedir. Tercihe göre büğlü, trompet veya solo klarinet meyan bölümünü seslendirmekte ve 67. ölçüyle birlikte “e” dönemine, 75. ölçüyle birlikte ise accelerando tempo yönergesiyle “f” dönemine dönölmektedir. Aradaki tek fark bu dönemin röprizli olarak gelmesidir. 83. ölçü ile birlikte partisyondaki tüm enstrüman grupları gösterişli bir biçimde ikilik nota değeriinde acemaşıran perdesini, daha sonra yine ikilik nota değeriinde nimzirgüle perdesini duyurmakta ve 84-85. ölçülerle birlikte rast perdesinde karar vererek eser sona ermektedir.

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde Hava Kuvvetleri bünyesinde görev yapan bando şeflerinin konserlerde en çok tercih ettikleri tonal, modal ve makamsal Türk eserlerinin tespit edilmesi amacıyla yapılan araştırmanın sonuçları değerlendirilmiş, problem ve alt problemler ele alınıp bunların tezin amacı ve önemi ile ilgisi tartışılarak elde edilen sonuç ve öneriler dile getirilmiştir.

Bu çalışmanın problemini oluşturan “Hava Kuvvetleri Bandosu repertuvarında bulunan Türk bestecilerinin eserlerinin tonal, modal ve makamsal yapısı nasıldır?” sorusunun doğru biçimde cevaplanabilmesi, söz konusu repertuvarı oluşturan eserlerin analizi ile mümkündür. Bu amaçla yapılan literatür taramasında konuyla doğrudan ilişkili bir yayına rastlanmamış ancak dolaylı ilgi arz eden tez ve makale çalışmaları bulunduğu görülmüştür.

Bu bağlamda Akman’ın (2012), “Halid Recep Arman’ın Çoksesli Türk Müziğinin Gelişimine ve Armoni Orkestrası Repertuvarlarına Katkıları” adlı yüksek lisans tez çalışmasının üçüncü bölümünde incelenen eserlerden birinin Halid Recep Arman’a ait olması, söz konusu yüksek lisans tezini önemli kılmaktadır.

Benzer biçimde Ürün’ün (2015), “Karşılaştırmalı Tonal ve Makamsal Dizi Öğretiminin Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Öğrencilerinin Bilişsel Gelişimlerine Etkisi” adlı çalışması da bu araştırmanın amaçları arasında bulunan “Bando mensuplarının, icra edecekleri eserlere daha bilinçli bir biçimde yaklaşabilmeleri” bakımından konuyla ilgili görülmüştür.

Önder’in (2000), “Ahmet Adnan Saygun’un Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüdü (ritm, armoni, kontrpuan makamsal yapı ve form açılarından incelenmesi)” adlı yüksek lisans tez çalışması da tonalite, modalite ve makamsallık kavramlarının açıklanması dolayısıyla bu araştırmayla ilgi arz etmektedir.

Topakoğlu’nun (2018), “Osmanlı-Türk Makam Müziği Öğelerinin Günümüz Türk Bestecilerince Kullanımı” adlı çalışması, Türkiye’de Osmanlı-Türk makam müziği materyalinin çoksesli müzikteki kullanımı hakkında değerlendirmeler içermesi bakımından önemlidir. Bu yönüyle bu araştırmanın içerdiği konulardan özellikle makamsallık ile paralel bir kapsamdadır.

Tuluk’un (2019), “Zeki Ârif Ataergin’in Kürdîlihiczâkâr Makamında Bestelemiş Olduğu Eserlerin Makamsal Ve Güfte Yönlerinden İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezi,

bu çalışmada ele aldığımız Kemanî Sebûh Efendi'ye ait makamsal eser örneği Kürdilihicazkâr olduğu için konumuzla bağlantılı olarak değerlendirilmiştir.

Hava Kuvvetleri Bandosu repertuvarına giren tonal, modal ve makamsal Türk eserleri tek bir çalışmanın kapsamını aşacak kadar geniş bir repertuvar oluşturduğundan, bando şeflerinin konserlerde en çok yer verdikleri eserlerin seçilmesi yoluna gidilmiştir. Söz konusu eserlerin belirlenebilmesi için anket yöntemine başvurulmuş ve Hava Kuvvetleri bünyesinde görev yapan bando şeflerine ulaşılmıştır. Tablo 5'teki verilere göre anket sorularını cevaplayan toplam dört katılımcıdan 1 katılımcı %25 oranla yarbay rütbesinde, 1 katılımcı %25 oranla binbaşı rütbesinde ve 2 katılımcı ise %50 oranla yüzbaşı rütbesindedir.

Bu araştırmanın birinci alt problemini oluşturan “Hava Kuvvetleri bünyesinde görev yapan bando şeflerinin konserlerde en çok tercih ettikleri Türk bestecilerin eserlerine yer verme durumları nasıldır ?” sorusuyla ilgili olarak bando şeflerine yapılan ankette, “Türk bestecilerinin eserlerini çaldırırken tonal, modal ve makamsal analiz yaparım” sorusuna; toplam 4 katılımcıdan 1'i %25 oranla “kısmen” cevabı, 1'i % 25 oranla “çoğunlukla” cevabı verirken yine katılımcılardan 2'si % 50 oranla “her zaman” cevabı vermiştir. “Hiç” cevabını işaretleyen katılımcı yoktur. Buna bağlı olarak soruya verilen “her zaman” cevabı oranının (%50) orta düzeyde olduğu görülmektedir.

“Türk bestecilerin eserlerine dair yaptığım analizlerin repertuvar tercihlerine olumlu yönde katkı sağladığını düşünüyorum” sorusuna; toplam 4 katılımcının tamamı %100 oranla “çoğunlukla” cevabını vermiştir. “Kısmen”, “hiç” ve “her zaman” cevaplarını veren katılımcı olmamıştır. Buna bağlı olarak soruya verilen “çoğunlukla” cevabı oranının (%100) yüksek düzeyde olduğu görülmektedir.

“Bando mensubu icracıların Türk bestecilerinin eserlerini bilinçli bir şekilde icra ettiklerini düşünüyorum” sorusuna; toplam 4 katılımcının tamamı %100 oranla “kısmen” cevabını vermiştir. “Çoğunlukla”, “hiç” ve “her zaman” cevabını işaretleyen katılımcı yoktur. Buna bağlı olarak soruya verilen “kısmen” cevabı oranının (%100) yüksek düzeyde olduğu görülmektedir.

“Türk bestecilerin eserlerine dair yaptığım analizlerin bando mensubu icracıların bilinçlenmesine katkı sağladığını düşünüyorum” sorusuna; toplam 4 katılımcının tamamı %100 oranla “çoğunlukla” cevabını vermiştir. “Hiç”, “kısmen” ve “her zaman”

cevabını işaretleyen katılımcı olmamıştır. Buna bağlı olarak soruya verilen “çoğunlukla” cevabı oranının (% 100) yüksek düzeyde olduğu görülmektedir.

Bu araştırmanın ikinci alt problemini oluşturan “Konserlerde en çok tercih ettiğiniz tonal Türk eseri hangisidir?” sorusuna; toplam 4 katılımcının verdiği cevaplara göre, en çok tercih edilen eser, % 75 oranla Halid Recep Arman’ın *Bahar Hasreti* olarak belirlenmiştir.

Bu araştırmanın üçüncü alt problemini oluşturan “Konserlerde en çok tercih ettiğiniz modal Türk eseri hangisidir?” sorusuna; toplam 4 katılımcının verdiği cevaplara göre, en çok tercih edilen eser, % 75 oranla Muammer Sun’un *Bozkırın Sesi* olarak belirlenmiştir.

Bu araştırmanın dördüncü alt problemini oluşturan “Konserlerde en çok tercih ettiğiniz makamsal Türk eseri hangisidir?” sorusuna; toplam 4 katılımcının verdiği cevaplara göre, en çok tercih edilen eser, % 50 oranla Kemanî Sebûh Efendi’nin *Kürdilihicazkâr Longa’sı* olarak belirlenmiştir.

Tüm bu verilerin ve bulguların ışığında, Hava Kuvvetleri bünyesinde görev yapan bando şeflerinin konserlerde Türk bestecilerin eserlerine sıklıkla yer verdikleri sonucuna ulaşılmış ve en çok tercih ettikleri tonal, modal ve makamsal eserlerin hangileri olduğu belirlenmiştir. Buna göre Halid Recep Arman’ın *Bahar Hasreti*, Muammer Sun’un *Bozkırın Sesi* ve Kemanî Sebûh Efendi’nin *Kürdilihicazkâr Longa’sı* gerekli analizlere tabi tutulduğunda (bando şeflerine eserleri anlamada, sınıflandırmada ve gerçekleştirecekleri repertuvar seçiminde, bando icracılarına ise seçilen eserleri en doğru şekilde icra edebilmekte yarar sağlamak bakımından) aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

Halid Recep Arman’ın *Bahar Hasreti* adlı valsinde bu formun gereği olarak tonal bir armonik yapıyla karşılaşılmıştır. Bununla birlikte özellikle bando repertuvarında bulunan marşlara ve benzer nitelikteki eserlere kıyasla söz konusu valsın melodik açıdan son derece zengin ve renkli bir yapı sergilediği görülmüştür. Bestecinin bu eserinde, konvansiyonel armonik elemanları oldukça kromatik ve sürprizli bir ezgi dokusuyla birleştirerek taze ve dikkat çekici bir kompozisyon dili yakaladığı belirlenmiştir. Bando repertuvarının ağırlıklı kısmını oluşturan marşların, halkın söyleyebilmesine uygun nitelikte olmak ve toplu halde bir faaliyet ve yürüyüş hissi uyandırmak gibi gerekler dolayısıyla genelde I - V armoni ilişkileri içinde ilerleyen, “köşeli” denilebilecek eserler olmalarına karşın; Halid Recep Arman’ın *Bahar Hasreti* adlı çalışmasının söz konusu

köşeliliği kıran çarpıcı melodik çizgisi ile öne çıkan, dil ve anlatım bakımından çekici olmayı başaran bir karakterde olduğu değerlendirilmiştir. Bu yapı kendi halk ve klasik musikileri bakımından tek sesli kültür kuşağının bir parçası olan Türk milletinin melodi anlayışı ve kulak zevkine hitap eden bir niteliktedir. Bando şeflerinin, repertuvar seçiminde özellikle dinleyicinin ilgisini gözetip beğenisini temin etmek bakımından Arman'ın bu valsini örnek alarak hareket etmelerinin, ardı sıra gerçekleştirilmesi muhtemel tasnif çalışmalarında da bu özellikleri göz önünde bulundurmalarının kendilerine yarar sağlayabileceği ön görülmüştür.

Muammer Sun'un *Bozkırın Sesi* adlı eserinde modal bir melodi çizgisi ile armonik bir çokseslilik anlayışının birlikte kullanıldığı ve bu yönüyle hibrit denilebilecek bir yapıyla karşılaşılmıştır. Bestecinin, eserin adında da ifade ettiği üzere yerel bir malzemeyi uluslararası dikey çokseslilik yöntemiyle işlediği görülmektedir. Eserin melodisi “si eksenli doryen” modundadır. Eser klasik Türk musıkisi sazları için bestelenmediğinden ve seyir ile çeşni gibi unsurları ilk planda hedeflemediğinden “hüseyni makamı” kapsamında değerlendirilemez. Bilindiği üzere tampere sistemde doryen modunun doğal minör diziden farkı 6. derecesinin yarım perde tiz oluşudur. Bu durum *Bozkırın Sesi*’ne Türk musiki folklorunu çağrıştıran son derece milli ve etkili bir hava katmaktadır. Bestecinin bu folklorik malzemeyi ve ulusal dili çokseslendirirken kullandığı armoni uygulaması, kompozisyona her zamanda ve her mekânda geçerlilik kazandıracak bir nitelik katmaktadır. Bu yönüyle eser, bir yandan konvansiyonel bir kompozisyon dili sergilerken bir yandan da Türk dinleyicisinin kulağına ve zevkine hitap edebilecek niteliktedir. Bando konserlerine iştirak eden ve farklı yaş gruplarında olup farklı sosyal kökenlerden gelebilen heterojen dinleyici kitlesinin alımlama özellikleri bakımından, böylesine farklı insan topluluklarına hitap edebilecek *Bozkırın Sesi* gibi eserlerin, bando şefleri tarafından repertuvara alınıp icra edilebilecekleri değerlendirilmektedir.

Kemanî Sebûh Efendi'nin ülkemizde son derece popüler olan *Kürdilihicazkâr Longa* adlı eserinin bando düzenlemesinde, tipik bir klasik Türk musıkisi eserinin üflemeli çalgılarla icra edildiği son derece hareketli, renkli ve geleneksel bir müzik dili ile karşılaşılmıştır. Normalde bir “kapalı alan” müziği olan ve bu nedenle genellikle düşük volümlü çalgılarla icra edilen klasik Türk musıkisinin makamsal bir eserinin yüksek volümlü batı müziği üflemeli çalgılarına bu uyarlanması, eseri konserler bakımından oldukça canlı ve etkili kıldığı görülmüştür. Orkestrasyonda karşılaşılan ve üflemeli gruplarının nöbetleşe icralarını gerektiren çalgılama tarzının, eserin zaten

tempolu ve coşku dolu olan yapısına ayrı bir nabız ve tansiyon duygusu kazandırdığı değerdendirilmiştir. Bando konserlerinin farklı tematik içerikleri göz önünde bulundurulduğunda; özellikle programın düzenlenmesinde, sözgelimi “hızlı-yavaş-hızlı” temposu gözetilerek belirlenecek konser repertuvarının dinleyici kitlesi üzerinde oluşturacağı etkinin işlevselliğı bakımından *Kürdilihiczâr Longa* karakterindeki eserlerin bölüm sonlarında ya da finalde yer alabilecekleri üzerinde durulmuştur.



KAYNAKÇA

- Acar, E. (2016). *Askerî Bando Orkestralama Tekniklerinin İncelenmesi ve Frederic Chopin'in 1'inci Piyano Konçertosunun 1'inci Bölümünün Askerî Bandoya Transkripsiyonu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Adler, S. (2002). *The Study Of Orchestration*. New York: W.W. Norton & Company.
- Akaçça, A. (2008). *Türk Müziği'nde Çok Seslilik Üzerine Teorik Yaklaşımlar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Akarsu, E. (2008). *Türk Bestecilerinin Viyolonsel Eserleri*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Raporu). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Akıncı, Ç. (1994). *Yan Flüt Tekniği ve Flüt Dağarının İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Akman, F. (2012). *Halid Recep Arman'ın Çoksesli Türk Müziğinin Gelişimine ve Armoni Orkestrası Repertuvarlarına Katkıları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Antep, E. (2006). *Türk Bestecileri Eser Kataloğu – Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Yapıtlarından Oluşturulmuş Eser Listesi*. Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Arman, H. R. (1958). *Tarihte Bahriye Mızıkaları, Deniz Kuvvetleri Kumandanlığı Askeri Mızıkaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Atak, P. (2007). *Çağdaş Türk Bestecilerinin Operalarının İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Atar, K. (2019). *Erzurum Yöresi Ağıtlarının Makamsal Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.
- Aydinoğlu, O. (2013). Çalgılaşma ve Orkestrasyon Kuramı Üzerine Bir Yaklaşım. *Uluslararası Müzik ve Kuram Sempozyumu*, 15 Mart 2013, İstanbul, ss. 82-99.
- Batıbay, D. ve Aydınoğlu, O. (2010). Akademik Piyano Eğitiminde Çağdaş Türk Bestecilerinin Eserlerinin Kullanımının İncelenmesi. *9. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*, 15-17 Aralık 2010, Ankara, ss. 110-132.
- Biçen, D. (2017). *Çağdaş Türk Bestecilerinin Ses İçin Yazdıkları Eserlerin Müzikal Yönden İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çağlak, E. ve Filiz, S. (2018). Türk Devlet Geleneğinde Askerî Müzik ve Askerî Müzik Eğitimi. *Sahne ve Müzik Eğitimi Araştırma Dergisi*, 7, 2149-7079.
- Çakar, D. (1994). *Armoni Mızıkaları ve Bandoların Çoksesli Çağdaş Türk Müziğinin ve Türk Müzik Eğitiminin Gelişmesine Katkıları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Çalışır, F. (Basım Yılı Belirtilmemiş). *Çalgı Bilgisi*. Ankara: Yeni Dağarcık Yayınları.
- Çavuş, Ü. (2019). *Türk Bestecilerinin Senfonik Eserlerinde Trompet Sololarının İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Raporu). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Demir, A. (2005). *Geleneksel Türk Sanat Müziği Solfej ve Nazariyatı -1-*. İzmir: Sade Matbaacılık ve Grafik.
- Erendil, M. (1992). *Çağdaş Orta Doğu Olayları*. Ankara: Genelkurmay Basımevi.
- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk Askerî Mızıkaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

- Gedikli, Necati. (1999). *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Gökçen, Ç, G. (2010). *Genel Müzik Teorisinin Uygulamalı Yöntem Ve Analizlerinin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Gülbitti, M. (2020). *Zeki Atagür'ün Bağlama Sazı İçin Bestelediği Eserlerin Müzikal Açından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Güllü, U. (2022). *TRT Türk Halk Müziği Repertuarında Bulunan Semâh Formundaki Türkülerin Makamsal Geçki Ve Ritmik Kalıplar Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Samsun.
- Güvener, D. (2022). *Gomidas Vartabed'in Halk Ezgileri Repertuarından 14. Cilt 6. Kitaptaki Ezgilerin Çekirdek Analizi Yöntemiyle Makamsal Özellikleri Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Hacıev, P. (1996). *Temel Müzik Teorisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- <http://www.quirino.com.br/prdtPratoemLatao>, (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- <https://flutespecialists.com/product/grenaditte-treble-flute/>, (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bass_drums?uselang=tr, (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Euphonium>, (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- <https://pearldrums.com/eu/>, (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- <https://senfonikankara.com/post/137932233383/trompet>, (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- <https://sozluk.gov.tr/>, (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- <https://sozluk.gov.tr/?q=D%C4%B0Z%C4%B0&aranan=>, (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Bariton>, (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Fagot>, (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Flugelhorn>, (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Klarnet>, (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kornet>, (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Korno>, (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Obua>, (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Trombon>, (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Trompet>, (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- [https://tr.wikipedia.org/wiki/Tuba_\(%C3%A7alg%C4%B1\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Tuba_(%C3%A7alg%C4%B1)), (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Yan_fl%C3%BCt, (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- <https://www.hvkk.tsk.tr/Custom/Hvkk/82>, (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- <https://www.yonkamuzikmarket.com/blog/icerik/saksafon-nedir>, (Erişim Tarihi: 17.05.2023).
- Kağnıcı, S. (2021). *Neyzen Salih Dede'nin Peşrev Ve Saz Semailerinin Makamsal Analizi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Karadeniz, E. M. (2012). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karasar, N. (2020). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (35. Basım). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık.
- Korsakov, N. R. (1912). *Principles Of Orchestration*. New York: E. F. Kalmus Orchestra Scores.

- Köyüstü, M. (2010). *Senfoni Orkestrasındaki Yaylı Çalgıların Askerî Bando Çalgılarına Aktarımı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Levent, N. (1997). *Çalgı ve Orkestralama Bilgisi*. İzmir: Piyasa Matbaası.
- Orkun, H. N. (1936). *Eski Türk Yazıtları*. Ankara: TDK.
- Önder, A. (2000). *Ahmet Adnan Saygun'un 'Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüdü' (Ritm, Armoni, Kontrpuan, Makamsal Yapı Ve Form Açılarından İncelenmesi)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özgür, Ü. (2001). Antik Yunan Modlarından Ortaçağ (Kilise) Modlarına. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(2), 169-178.
- Özparlak, Ç. S. ve Aydoğan, S. (2022). Piyano Eğitiminde Makamsal Eserlerin Seslendirilmesinde Öğrencilerin Hazırbulunuşluk Düzeyi (Hüseyini ve Karcıgar Makamları Örneği). *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 42(3), 2793-2827.
- Pares, G. (1951). *Askerî Muzika Sazları Bilgisi ve Armoniye Yazma Sanatı*. Paris.
- Piston, W. (1969). *Orchestration*. London: Lowe & Brydone Printers Ltd.
- Poyraz, D. (2022). *Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosunun Konser Repertuvarlarının İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- Sabah, E. (1993). *Batı Musikisinin Türkiyedeki Gelişimi Sürecinde Bando Ve Marş Türünün Yeri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Sağırkaya, B. (2022). 30 Ağustos Zaferi İçin Bestelenmiş Şarkı ve Marşlara Yönelik Tematik Bir İnceleme. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (100. Yılında Kocatepe-Büyük Taarruz Özel Sayısı), 1(24), 203-221.
- Say, A. (2010). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2019). *Müziğin Kitabı*. (4. Baskı). İstanbul: Isık Yayınları.
- Selanik, C. (1996). *Müziğin Tarihsel Serüveni*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Sözer, V. (2005). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şahiner, N. (2007). *Avrupa'ya Titreten Musiki Mehter*. Ankara: Elips Yayınevi.
- Şans, B. (2021). *Lisans Düzeyi UD Eğitimi Veren Kurumlarda UD Repertuvarlarının Karşılaştırılması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Şen, Ç. (2019). Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Orkestra/Oda Müziği Dersi Kapsamında Hazırlanan Konser Repertuvarlarının İncelenmesi. *Ekev Akademi Dergisi*, 1(72), 69-82.
- Tekin, E. (2004). Cumhuriyet Döneminde Çoksesli Türk Askeri Müziğimizin Gelişmesinde Etkili ve Önemli Olan Bir İsim: Halit Recep Arman. *Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişimi Sempozyumu*, 2004, Ankara, ss. 122-140.
- Topakoğlu, V. (2018). *Osmanlı-Türk Makam Müziği Öğelerinin Günümüz Türk Bestecilerince Kullanımı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tuluk, K. H. (2019). *Zeki Arif Ataergin'in Kürdîlihiczâr Makamında Bestelemiş Olduğu Eserlerin Makamsal Yönden İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.
- Tura, Y. (2019). *Türk Musikisinin Meseleleri II Türk Musikisi ve Armonisi*. İstanbul: İz Yayıncılık.

- Turan, P. (2019). Kemal İlerici, Sanat Yaşamı, Dörtlü Armoni Sistemi Ve “Efe Kaprisi’nin” Müzikal Açıdan İncelenmesi. *Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*, 1(3), 53-71.
- Uçan, A. (2000). *Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Ürün, T. (2015). *Karşılaştırmalı Tonal Ve Makamsal Dizi Öğretiminin Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Öğrencilerinin Bilişsel Gelişimlerine Etkisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Vural, T. (2013). *Tuğ Nevbet Mehter: Türklerde Askerî Müzik Geleneği*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Webern, A. (1998). *Yeni Müziğe Doğru* (2. Basım). (Çeviren: Ali Bucak). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yüregir, Y. (1997). *Orkestra & Çalgıları*. Adana: Teknik Ofset.



EKLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Ek 1: Katılımcıların Rütbeleri	138
Ek 2: Hava Kuvvetleri Bandosu Repertuvarında Bulunan Türk Bestecilerin Eserlerinin Kullanımına İlişkin Elde Edilen Bulgular.....	138
Ek 3: Katılımcıların Konserlerde En Çok Tercih Ettiği Türk Bestecilerin Tonal Eserlerine İlişkin Bulgular	139
Ek 4: Katılımcıların Konserlerde En Çok Tercih Ettiği Türk Bestecilerin Modal Eserlerine İlişkin Bulgular	139
Ek 5: Katılımcıların Konserlerde En Çok Tercih Ettiği Türk Bestecilerin Makamsal Eserlerine İlişkin Bulgular	139
Ek 6: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimleri Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Kararları	140



Ek 1: Katılımcıların Rütbeleri

		n	%
Rütbeniz			
	Toplam		

Ek 2: Hava Kuvvetleri Bandosu Repertuvarında Bulunan Türk Bestecilerin Eserlerinin Kullanımına İlişkin Elde Edilen Bulgular

		n	%
Türk bestecilerinin eserlerine bando konser repertuvarında yer veriyorum.	Hiç		
	Kısmen		
	Çoğunlukla		
	Her zaman		
	Toplam		
Türk bestecilerinin eserlerini çaldırırken tonal, modal ve makamsal analiz yaparım.	Hiç		
	Kısmen		
	Çoğunlukla		
	Her zaman		
	Toplam		
Türk bestecilerin eserlerine dair yaptığım analizlerin repertuvar tercihlerine olumlu yönde katkı sağladığını düşünüyorum.	Hiç		
	Kısmen		
	Çoğunlukla		
	Her zaman		
	Toplam		
Bando mensubu icracıların Türk bestecilerinin eserlerini bilinçli bir şekilde icra ettiklerini düşünüyorum.	Hiç		
	Kısmen		
	Çoğunlukla		
	Toplam		
Türk bestecilerin eserlerine dair yaptığım analizlerin bando mensubu icracıların bilinçlenmesine katkı sağladığını düşünüyorum.	Hiç		
	Kısmen		
	Çoğunlukla		
	Her zaman		
	Toplam		

Ek 3: Katılımcıların Konserlerde En Çok Tercih Ettiği Türk Bestecilerin Tonal Eserlerine İlişkin Bulgular

Konserlerde en çok tercih ettiğiniz tonal Türk eseri hangisidir?	n	%
Toplam		

Ek 4: Katılımcıların Konserlerde En Çok Tercih Ettiği Türk Bestecilerin Modal Eserlerine İlişkin Bulgular

Konserlerde en çok tercih ettiğiniz modal Türk eseri hangisidir?	n	%
Toplam		

Ek 5: Katılımcıların Konserlerde En Çok Tercih Ettiği Türk Bestecilerin Makamsal Eserlerine İlişkin Bulgular

Konserlerde en çok tercih ettiğiniz makamsal Türk eseri hangisidir?	n	%
Toplam		

**Ek 6: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimleri Bilimsel Araştırma ve
Yayın Etiği Kurulu Kararları**

