

**T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI  
DOKTORA TEZİ**

**TÜRK ASKERİ MÜZİK GELENEĞİNDE  
DEĞİŞİM VE SÜREKLİLİK**

**Hazırlayan  
Orhan BABA**

**Danışman  
Doç Dr. Ayhan EROL**

**İZMİR - 2009**

## YEMİN METNİ

**Doktora Tezi olarak sunduğum Türk Askeri Müzik Geleneğinde Değişim ve Süreklilik adlı çalışmamın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.**

**Tarih**

**.../.../.....**

**Adı SOYADI**

**Orhan BABA**

**İmza**

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../...../..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Doktora öğrencisi Orhan BABA'nın Türk Askeri Müzik Geleneğinde Değişim ve Süreklilik konulu tezi / projesi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat ..... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini / projesini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek, tezin / projenin ..... olduğuna oy ..... ile karar verildi.

## BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

## YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

### TEZ / PROJE VERİ FORMU

Tez / proje No:                      Konu Kodu:                      Üniversite Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez / Proje Yazarının:

Soyadı: Baba                      Adı: Orhan

Tezin / Projenin Türkçe Adı: Türk Askeri Müzik Geleneğinde Değişim ve Süreklilik

Tezin / Projenin Yabancı Dildeki Adı: Change And Continuity In The Turkish Military Musical Tradition

Tezin / Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.                      Enstitü: G.S. E.                      Yıl: 2009

Diğer Kuruluşlar:

Tezin / Projenin Türü:

Yüksek Lisans:                                            Dili                      : Türkçe

Doktora:                                            Sayfa Sayısı                      : 236

Tıpta Uzmanlık:                                            Referans Sayısı: 75

Sanatta Yeterlilik:                     

Tez / Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Doç. Dr.                      Adı: Ayhan                      Soyadı: Erol

Türkçe Anahtar Kelimeler:                      İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- Askeri Müzik                      1- Military Music

2- Bando                      2- Band (Brass Band)

3- Diyalog                      3- Dialogisme

4- Bakhtin                      4- Bakhtin

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum.                      Evet  Hayır



## ÖZET

Bu çalışmada, resmi ideolojinin yerel kültürle karşılaşma anı, bu mekân ve zamanda devletin davranış biçimleri ve kullandığı önemli araçlardan biri olarak askeri bandoyu kullanma şekli, Türkiye Cumhuriyeti özelinde ele alındı. 1980'lerden itibaren ülke içi ve dışında meydana gelen önemli olaylar neticesinde ordu, halkla olan diyalogunu geliştirme ihtiyacı hissetmiş, bunun neticesinde o güne kadar ısrarla savunduğu kimi değerlerden vazgeçme eğilimi göstermiştir. Bu durum kendisini en açık biçimde askeri bando müziği alanında hissettirmektedir. Ordunun, çok seslilik gibi temalardan vazgeçme temayülüne girmesiyle birlikte köylerde ve okullarda yapılan karnavalvari organizasyonlarda bu düşüncesini uygulamaya koyduğu, bunun da Mikhail M. Bakhtin'in "Diyaloji" ve "Karnavalesk" kavramlarıyla ilişkili olduğu görülmektedir.

Bakhtin'e göre diyalog, bir çoksesliliktir; birbiriyle etkileşim, dilleri ve insanları diğerine karşı hareketli kılar, diyalog kurmaya iter. Karnaval ise karşılaşmanın zaman ve mekânını tespit ederken, resmi kültüre karşı bir halk kültürünü, sosyal ve psikolojik boyutuyla gülmeyi ve toplumsal meşruiyeti ortaya çıkartır.

Alan araştırması, katılarak gözlem, inceleme ve kaynak taramaya dayanan ve üç yıldan biraz fazla bir zamana yayılan bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır: Birinci bölümde, *dünyada ve Türkiye'de askeri müziğin gelişiminden* bahsedilmektedir. Devletlerin resmi müzik politikalarının ve ordusal müzik kurumlarının oluşum biçimleri ile buralardaki değişim ve gelişimler tarihsel perspektifi oluştururken, bazı kavramları daha iyi anlamaya yardımcı olacaktır. İkinci bölüm, *devletin yeniden inşasında* yani Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ve biçimlenmesinde *müziğin rolünü* ya da başka bir deyişle *müziğe verilen rolü* ortaya koymaktadır. Bu iki bölüm, kavramsal çözümlmeyi sağlayacak ipuçlarını gösterirken, üçüncü bölüm olan *devletin ulusla diyalogunda* M. M. Bakhtin'in Diyaloji ve Karnavalesk gibi bazı kavramlarında belirttiği biçimde, ordunun ve devletin yurttaşlarla kurmaya çalıştığı ilişki sonucunda askeri bando geleneğinde meydana gelen değişim, böylece devletin sürekliliğinin sağlanması çabaları durum çalışmasıyla incelenmektedir.

## ABSTRACT

In this study, the meeting moment of official ideology with local culture, the forms of state's attitude and the way of using military brass bands towards this moment are examined in Turkish Republic in particular. The army felt the necessity to improve the dialogue with public after the events taken place since 1980's. Therefore the army had the tendency to give up the insistently protected values. This is strongly felt in the military brass band. With the trend of the army to leave the polyphony, the new policy began to be implemented in vilages and schools. It is seen that this is related to "Dialogisme" and "Carnivalesque" concepts of Mikail M. Bakhtin.

According to Bakhtin dialogism is a polyphony that interaction makes languages and people active to eachother and forces for a dialogue. Besides carnival determines the time and the location, form the legality of public culture against official culture, social and psycological extentions of smiling.

This study has three parts that is formed with field research, particivative observation, examination and source scaning during a little more than three years. In the first chapter, the evolution of military music in the world and Turkey is explained. The official military music policies of states and the figuration forms of musical army institutions, their developments and evolutions constitute the historical perspective of the study and make easier to conceive the some concepts. Second chapter exposes the role of music or the given role of music during the reconstruction period of Turkish Republic. These two chapters show the clues of conceptual analysis. In third chapter titled "The Dialogue of State with Nation", the change of military brass band tradition with the attempt of the army and the state to communicate with citizens, as M. M. Bakhtin points with dialogisme and carnivalesque concepts, which forms the sustainability of the state is analysed with case study.

## ÖNSÖZ

Bu çalışmada, Türkiye’de ordunun halkla diyalog kurma çabalarında, askeri bandoyu kullanma biçimleri ve nedenleri, Mikhail Mikhailovich Bakhtin’in “Diyaloji” ve “Karnavalesk” gibi bazı kavramları bağlamında ele alınmıştır. Özellikle 1980’lerin ikinci yarısından itibaren ülkede meydana gelen bazı önemli gelişmeler, ordunun halkla olan diyalogunu geliştirmesi gerektiği inancını oluşturmuş, bunun neticesinde orduda birtakım davranış değişiklikleri gözlemlenmiştir. Bu değişiklikleri açıklamakta, M. M. Bakhtin’in ortaya attığı bazı kavramlar bize yardımcı olabilmektedir.

Önceleri bu araştırmaya sayın Prof. Dr. Yetkin Özer ile başlamıştım. Ancak kendisinin bir süre sonra emekli olması üzerine, en az onun kadar değerli danışmanım sayın Doç. Dr. Ayhan Erol ile devam etmeye başladım. Araştırma sürecinde bana akademik bağlamda yardımcı olan her iki değerli hocalarım sayın Prof. Dr. Yetkin Özer’e ve sayın Doç. Dr. Ayhan Erol’a şükran borçluyum.

Araştırmamda temel zemini teşkil eden, *zaferleri ve mazisi insanlık tarihi ile başlayan Türk Silahlı Kuvvetleri* ve onun kahraman personeline, önce asker sonra müzisyen olan fedakâr askeri bando camiasına ne kadar teşekkür etsem azdır.

Ayrıca yıllar süren çalışmalarımda bana desteğini hiç esirgemeyen sevgili eşim Öznur ve canım oğlum Kerimcan’a ömür boyu minnettarım.

Orhan Baba

## İÇİNDEKİLER

### TÜRK ASKERİ MÜZİK GELENEĞİNDE DEĞİŞİM VE SÜREKLİLİK

#### Sayfa

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
NOTA ÖRNEKLERİ LİSTESİ.....	ix
EKLER LİSTESİ.....	x

## İÇİNDEKİLER

### I. BÖLÜM

#### 1. DÜNYADA VE TÜRKİYE’DE ASKERİ MÜZİK

##### 1.1. Dünyada Askeri Müziğin Tarihsel Gelişimi ve Bando Geleneği.....1

##### 1.1.1. Askeri Sevk ve İdare (İşaretleşme, Sinyal) Müzikleri.....7 (Military Calls)

##### 1.2. Türkiye’de ve Türklerde Askeri Müziğin Tarihsel Gelişimi.....11

##### 1.2.1. Günümüzde Durum.....22

##### 1.2.2. Diğer Müzik Kültürleri İle Etkileşim.....27

### II. BÖLÜM

#### 2. DEVLETİN YENİDEN İNŞASINDA MÜZİĞİN YERİ

##### 2.1. Batılılaşma – Modernleşme Çabaları.....34

##### 2.1.1. Sivil, asker, askerlik kavramları.....43

##### 2.1.2. Askeri Bandonun Kullanım ve İşlevi.....50

##### 2.1.3. Sosyal Yapı ve Askeri Müziğin Biçimlenmesi.....55

2.2. Ulus – Devlette İdeoloji, Kimlik.....	59
2.2.1. Kimlik, Aidiyet, Vatandaşlık.....	61
2.2.2. Kimliğin ve Ulusun İnşa Edilmesi.....	64
2.2.3. Askeri Bandonun İdeolojide Kullanımı.....	68
<b>III. BÖLÜM</b>	
<b>3. DEVLETİN ULUSLA DİYALOĞU</b>	
3.1. Mikhail M. Bakhtin ve Bazı Önemli Kavramları.....	89
3.1.1. Diyalog ve Strateji.....	105
3.1.2. İletişim ve Diyaloji.....	111
3.2. Repertuarda Değişim ve Süreklilik.....	113
3.2.1. Askeri Bandolarda Arşiv Oluşumu.....	125
3.2.2. Kataloqlama Faaliyetleri.....	135
3.2.3. Repertuarda Süreklilik.....	154
3.3. Türkiye’de Diyalojinin Formal ve İnfomal Dinletilerde Ortaya Çıkması.....	181
3.3.1. Tek Dil?.....	186
3.4. Resmi Karnaval Ortamına Göstergibilimsel Bakış.....	188
3.4.1. Giysilerdeki Vazgeçilmezler (Hallmark).....	190
SONUÇ.....	193
NOTA ÖRNEKLERİ.....	196
EKLER.....	201
KAYNAKLAR.....	229
ÖZGEÇMİŞ.....	236

## NOTA ÖRNEKLERİ LİSTESİ

Nota Örneği 1: Anzak Saygı Marşı.....	197
Nota Örneği 2: Atatürk ve Şehitler İçin Saygı Marşı.....	198
Nota Örneği 3: Harfler (Alfabe) Marşı.....	199
Nota Örneği 4: Askeri bandodan mahalli bir potbori.....	200

## EKLER LİSTESİ

Fotoğraf No 1: Türkey ve sahneye dönüşen TIR aracı.....	202
Fotoğraf No 2: Türkey’da asker müzisyen ve dansçılar.....	203
Fotoğraf No 3: Türkey’da bayan solist.....	204
Fotoğraf No 4: İlköğretim Okulunda konser.....	205
Fotoğraf No 5: İlköğretim Okulunda konser.....	206
Fotoğraf No 6: Diyarbakır, Kocaköy ilçesi Çaytepe Köyü, 27.05.2005.....	207
Fotoğraf No 7: Diyarbakır, Kocaköy ilçesi Çaytepe Köyü, 27.05.2005.....	207
Fotoğraf No 8: Diyarbakır, Kocaköy ilçesi Çaytepe Köyü, 27.05.2005.....	208
Fotoğraf No 9: Mardin, Anıttepe Köyü, 2008.....	209
Fotoğraf No 10: Diyarbakır, Devegeçidi, 2007.....	210
Fotoğraf No 11: Diyarbakır, Devegeçidi, 2007.....	211
Fotoğraf No12:Türk Kara Kuvvetleri ve Jandarma Genel Komutanlığında Bando şefi (yönetken) kıyafetleri.....	212
Fotoğraf No 13: Türk Kara Kuvvetlerinde ve Jandarma Genel Komutanlığında İcracı Müzisyen Bando kıyafetleri.....	213
Fotoğraf No 14: Türk Kara Kuvvetlerinde Bando kıyafetleri.....	214
Fotoğraf No 15: Türk Kara Kuvvetlerinde Bando kıyafetleri.....	215
Fotoğraf No 16: Armoni Mızıkası’nın konser kıyafeti.....	216
Fotoğraf No 17: Armoni Mızıkası’nın şef (yönetken) kıyafeti.....	217
Fotoğraf No 18: Farklı kuvvetlerde kullanılmakta olan bando kıyafetleri.....	218

<b>Fotoğraf No 19: Farklı kuvvetlerde kullanılmakta olan bando kıyafetleri (Hava Kuvvetleri).....</b>	<b>219</b>
<b>Fotoğraf No 20: Farklı kuvvetlerde kullanılmakta olan bando kıyafetleri (Deniz Kuvvetleri).....</b>	<b>220</b>
<b>Fotoğraf No 21: 2008 yılında yapılan Toplumsal Gelişime Destek faaliyetleri.....</b>	<b>227</b>
<b>Fotoğraf No 22: 2009 yılından itibaren kullanılmaya başlanan, Kara Kuvvetlerine ait haki renkli bando kıyafeti.....</b>	<b>228</b>

**Video No 1: Hakideki Al Yürek belgeselinden (TRT, 2001), Askeri bandonun Mardin'in bir köyünde verdiği konser ve yardım kampanyası görüntüleri (arka kapak iç yüzünde ve CD'dedir).**

## I. BÖLÜM

### 1. DÜNYADA VE TÜRKİYE'DE ASKERİ MÜZİK

#### 1.1. Dünyada Askeri Müziğin Tarihsel Gelişimi ve Bando Geleneği

Eski toplumlarda, güçlü insanlara ve savaşçılara, kral, komutan gibi üst düzey yöneticilere övgü için yazılan müzik eserlerine sık rastlanırdı. Bu geleneğin bugün de çeşitli boyutlarda devam ettiği söylenebilir. Bireye yönelik bu yüceltme şarkılarının yanı sıra, 'öteki'ne meydan okuma türünden eserlere de rastlanması elbette doğaldı. Bu meydan okumalar, kimi zaman grupça gerçekleştirilen dans gösterileriyle pekiştirilirdi. Bu gösteriler aynı zamanda aidiyetin de bir belirtisi idi. Çoğunlukla halk dansları ve tiyatral hareketlerle iç içe olan ve kaynaşmış gibi görünen bu etkinliklerde müzik, kültürün içine gömülü haldeydi.

Antik Yunan'a kadar, halk arasında yapılan şeyin, bugün bizim müzik dediğimiz pratikle açıklanması bu yüzden zordur ve belki de buna hiç gerek yoktur. Bu durumun günümüzde, batı uygarlığı dışındaki kimi etnik grupların pratikleri için de geçerli olduğu açıktır. Halkın neredeyse tamamının hem asker hem de sade vatandaş olduğu toplumsal formasyonlardan, belli kural ve düzen gerektiren kent devletlerine geçiş sürecinde, askerlik de giderek ayrı bir meslek haline gelmeye başladı. Böylece bu örgüte yönelik müziksel bir mesleki biçimlenme olarak ortaya çıkması kaçınılmazdı. Öyle de oldu, askeri müzik örgütleri yavaş yavaş militer güçlerin ayrılmaz bir parçası haline gelerek zaman içinde kurumlaştı. Düzenli orduya geçişle birlikte, sisteme uygun müziksel işaretler, ortaklığı ve birliği gösteren hareketler, giysiler ve şarkılar bu meslekle birlikte anılır oldu. Kimi devletlerde bu müziksel davranışlar belli kurallara bağlanmaya çalışıldı, kimilerinde ise kültürün içinde kalmaya devam etti.

Tarih boyunca müzik, egemen kültürün en önemli temsil aracı oldu. Yöneticiler bu yüzden müziği politik bir araç olarak kullanmaya çalıştı. Müziğin resmi-ideolojik şekilde kullanıldığı durumlarda, müzik ve müziksel etkinlikler devletten genellikle büyük destek görmüştü. Din ve müzik iç içe bir ilişki içindeyken



bile, bu durumun kitleleri yönlendirmesinde önemli bir araç olduğu görülmekteydi. Bununla birlikte askerce duygulanmalarla yapılan müzik, kendisini özellikle din dışında ve halk müziğinde göstermişti. Teokratik yapıdaki Orta çağ ve öncesi Avrupa şehir devletlerinde halkın dine olan duyarlığına rağmen, askerce duygulanmalarla üretilen müziğin çoğu zaman din dışında olması ve bunun desteklenmesi, belki de egemen güçlerin halka daha yakın olmak istemesiyle açıklanabilir.

Helenistik çağlarda Yunan tragedyaedaki koronun, *aulos* denen üflemeli bir enstrümanla birlikte, sesdeş (ünison) olarak seslendirdikleri şarkının başlangıç ve bitiş bölümlerinde yürükçe bir marş havası açıkça görülebilmektedir (MacClintock 1975: 1328 – 1329). Pagan Keltler'in yanı sıra ve antik Yunan da Homer zamanında *Bardlar* din dışı müzikle ilgilenmekteydiler. Yani, savaş ve kahramanlıklar da ilgi alanları içindeydi. Böylece *Bardlar* ve daha sonra *Scaldeler*, Roma İmparatorluğu zamanında kendilerini askeri müzik alanında da göstermişlerdir.

Çin'de Han Hanedanı zamanında (M.Ö. 206 – M.S. 221) Konfüçyen tapınaklarındaki ritüel müzik (ya yük) dansları sivil (wen wu) ve askeri (wu wu) olmak üzere iki türlüydü (Pian 1967: 673). Burada müzisyenlerin ve dansçıların davranışları, bugünkü Amerikan futbol takımları ve üniversitelerindeki gösteri bandolarının (show band) ilk örneklerini oluşturur.

Milattan Sonra 800'de, Noel Günü Papa Charlamagne'a imparator olarak taç giydirilmesiyle başlayan kutsal Roma İmparatorluğunda dünyevi ve ruhani siyasi otorite birleştirilmişti ve askeri müzik bundan dolayı dini - siyasi – askeri özelliği birlikte yaşıyordu.

Müziğin notasyonundaki temel amaç her ne kadar eseri kayıt altına almak, unutulmasını önlemek, her defasında aynı şekilde icra edebilmek olsa da, Hıristiyanlar arasında dinsel bir bütünlük sağlamak, Hıristiyan kimliği oluşturmak, kilisenin toplum üzerinde etkinliğini arttırmak olduğu görülmektedir. Bu nedendir ki, müziğin günah olarak algılandığı toplumlarda bile, adına müzik denilirse de, mutlaka dini – müziksel bir edimi bulunur. Bu endişeden dolayı, bugünkü klasik batı müzik notasyonunu bulanın bir rahip (Guido d'Arezzo) olması pek de şaşırtıcı değildir.

Ortaçağ Avrupa'sındaki devletlerin siyasal ve sosyal alanlardaki gelişimleriyle birlikte, askeri müzikte ve üflemeli çalgı orkestralarında gelişmeler oldu. Birtakım

çalgıların seslendirilmesi yalnızca soylulara ya da onların izin verdiği kişilerle sınırlı tutuldu. Festivallerde ve değişik halk eğlencelerinde çalan sokak çalgıcıları, trompet ve davula benzeyen trampet gibi çalgıları çalamazlardı, çünkü bu çalgılar onlara yasaktı. Yalnızca prenslerin kendi adamlarının oluşturduğu orkestraların çalmasına izin verilebilirdi. 12. yüzyılın başlarında Almanya, İngiltere ve Fransa'daki şehirlerde boru çalan çalgıcılar, gezgin müzisyenlerle aynı sınıftan olmak istemediler ve yerleşik düzene geçerek kurumsallaşmaya başladılar. Bunlara Almanya'da Innungen denildi (MacClintock 1975: 1405).

Avrupa'da din dışı alanda, halk müziğiyle iç içe olan ve bir süre sonra soylulardan destek almaya başlayan hatta bizzat soyluların kendilerinden biri olan gezgin müzisyenlere genel olarak Troubadour (Fransa'da güneydekilere Troubadour, kuzeydekilere Trouvères, Almanya'da Minnesinger) denirdi. M.S. 1150 – 1300 yılları arasında Avrupa'da prenslerin, kralların taç giyme törenlerinde, onların düğünlerinde ve panayırlarda şarkı söyleyip çalgı çalan gezgin müzisyenler yani minstreller, troubadourlar, bir süre sonra daha asilce duygularla hareket etmeye başlayan şövalyeler için de övgü dolu şarkılar söylemeye başladılar. Aslında bunlar (Troubadour veya Trobadors = buluşçu) ya birer saraylı veya birer prensti, ya da şatodan şatoya dolaşan ve zaman zaman yarışmalara (puys) katılan ozanlardı. Daha sonraları, soylu olmayan profesyonel gezgin müzisyenler de sınıf atlayarak, askeri veya bürokratik katmanlarda yer aldılar ve bu ünvanı kullanmaya başladılar. Trouvére'lerin şarkılarında Troubadourlardan daha fazla yapısı belirli, din dışı ve yarı din dışı, ses için yazılmış özellikler göze çarpmaktadır. Fransa kuzeyindeki Trouvére'lerin içinde yer alan soylulardan biri de İngiliz kralı Aslan Yürekli Richard'dır (Sachs 1965: 55). Almanya'da Minnesinger'ler Trouvères'lerin hemen hemen karşılığıydı. Ancak Minnesinger ya da Minnesanger'ler (minne sevgi demektir), daha az halktan gelme, daha az danstan çıkma, daha çok kiliseye yakındılar. Minstrel'ler ise sokak çalgıcılarıydılar ve bunlar Avrupa'nın her yanından gelen çalgıcı ozanlardı. Bu kişiler, orta sınıf ve kilise tarafından hoş karşılanmayan çalgıcılarıydı. Bu nedenle bir süre sonra bu sokak çalgıcıları, diğer meslek gruplarınkine benzeyen bir örgütlenmeye gittiler. 1321'de, Paris'te bulunan sokak çalgıcıları, sıkı iş – güç yasaları getiren ilk örgütlerini kurdular, başka ülkelerdekiler de bu ilk kuruluşu izlediler (Sachs 1965: 58). Bunlar, önemli günlerde bir araya

gelerek, hep birlikte, güçlü bir ses ve büyük bir gürültü ile çalıyor, taç giyme törenlerine, soyluların evlenmelerine, dini bayramlara katılıyorlardı. Meistersingerler ise, Almanya’da profesyonel müzisyenlerdi ve onlar da gezgindiler. Bu Şarkıcı Ustalar, kültürel hayatın, bozulmakta olan şövalyelerden, kentlerde yaşayan ve çalışanların eline geçmekte olduğunun habercisiydiler.

15. yüzyılın başlarında, trampetler, trompetler ve çeşitli borular Avrupa’daki prensliklerin çoğunda kullanılmaktaydı. Gerek bu prensliklerde ve gerekse mutlakiyetle yönetilen diğer birçok Avrupa devletinde, zorunlu askerlik uygulaması yoktu, düzenli ordular kurulmuştu ve bunlar büyük ölçüde yabancı paralı askerlere dayanıyordu (Pierson 2000: 79). Öte yandan, uluslararası ilişkiler bu dönemde daha önce görülmemiş biçimde öne çıktı. Dolayısıyla, askeri müzik faaliyetleri daha fazla dikkat çekmeye başladı.

Devletlerarasındaki savaşlar giderek düzenli ordular arasında, yeni örgütlü birlikler altında ve güçlendirilmiş askeri teknolojilerle yapılıyordu. Avrupa’nın yeni ortaya çıkmış ulus devletlerinde silâhındaki askerlerin sayısı, 1500 – 1700 yılları arasında hızla arttı. Ordular böylece genişledi (Pierson 2000: 83).

Birçok müziksel bileşenin, özellikle de çalgıların, farklı tarihsel momentlerde birbirinden farklı vesileler ile değişik kültürlerle kaynaşmasında olduğu gibi, düzenli askeri birliklerde kullanılan çalgılar da, farklı kültürlerle girilen iletişim ile diğer kültürlerle taşınmıştır. Haçlı seferleri sonrasında, trompet, obua, davul gibi birçok çalgı Araplardan taşınarak Avrupa’ya girdi. Bununla birlikte, 1457’lerde Batı’ya gelen bir Polonya (Leh) asker topluluğunda, atlar üzerinde çalınan davulları Batılı ülkeler ilk kez görmekteydiler. Bundan o derece etkilendiler ki, prenslik trompetlerinin yanına bu davulları da koydular. Ancak bu gürültülü davulları kimileri “şeytan işi koca fiçılar” olarak değerlendirdi (Sachs 1965: 83).

1550’li yıllara gelene dek, askerlerin düzenli yürüyüşü için özel eserlerin üretilmesi pek yaygın bir uygulama değildi. Şenliklerde, panayırlarda grubun önünde çalarak giden borucularla, düzenli olarak yürüyen asker topluluklarının baş tarafında bulunan *fifre* (altı delikli küçük tahta flüt) takımındaki kişiler, düzgün ritimli şarkılar veya dans havaları çalıyorlardı. Thoinot Arbeau 1588’de yazdığı *Orcéhsographie* adlı dans kitabında, dansları ve marşı birbirinden ayırmaz. Asker yürüyüşü ritimlerine ve vuruşlarına uzun yer verdiği yazısında, her çeşit dansın davullarla nasıl

vurulduğunu ayrıntılarıyla anlatır. Marşın ilk örneklerini çembalo için “My Ladye Nevells Booke” (1591) adlı defterde görürüz: “The Marche of Footemen” (Yayaların Marşı), “The Marche Before” the Battell (Savaştan Önceki Marş), “The Marche of Horsemen” (Atluların Marşı), “The Irische Marche” (İrlandalıların Marşı), “The Marche of The Fichte” ( Çarpışma Marşı). Fifre takımları ve düz flütler için de, Fontegolu (İtalya’da) Silvestro Ganassi 1535’de bir metot yayınlamıştır (Sachs 1965:115 – 116).

Orkestraların doğrudan halka yönelik olarak, halk konserleri vermesi ilk defa 1672 yılında Londra’da görülüyordu. 50 yıl kadar sonra da Almanya’da benzer uygulamalara başlandı.

Orta Asya’da Çinlilerde eskiden beri kullanılan büyük savaş davulları, 13. yüzyıldan itibaren, Fransa’da Calai’nin kuşatılmasından sonra Avrupa’da da görülmeye başlar. Önceleri İngiltere’de kral için müzik yapan üflemeli ve vurma çalgılar orkestrasında bu terime rastlanılmasına karşın, ilk kez 15. yüzyılda Almanya’da *bando* adı verilen, ağaç ve bakır üflemeli enstrümanlarla vurmali çalgılardan oluşan topluluklar ortaya çıkmıştır. Almanya’dan Fransa’ya geçerek 17. yüzyılda ilk resmi talimnamesine kavuşan, oradan da İngiltere ve daha sonra diğer ülkelere geçen bandolarda, 18. yüzyıl sonlarına gelindiğinde üflemeli çalgıların sayısı oldukça artmıştır.

Latince *bandum*, yani bayrak ya da pankart anlamından gelen *band* (bando), enstrümanların bugünkü şeklini almaya başladığı Aydınlanma Çağı’ndan itibaren gelişme göstermiştir. Bu dönemi yaşayan devletler içinde askerlik mesleğinde birçok alanda devrim niteliğinde gelişmeler meydana gelmekteydi. Orduların müzikal yapısı bu gelişime ayak uydurmakta fazla zorlanmıyordu.

Aslında Rönesans döneminde ortaya çıkan, ancak son halini J. S. Bach döneminde alan *tampere* sistemi ile birlikte enstrümanlarda oluşmaya başlayan standartlaşma, üflemeli çalgıların orkestralarda kullanımına yol açtı (Bauer 1975: 1000). Başka bir deyişle, eşit yedirimli 12 perdenin standartlaştırılması tüm müzik pratiklerinde olduğu gibi 18. yüzyıldaki bando müziği pratiklerini de doğrudan etkiledi ve *tampere* çalgılardan oluşan gruplar, söz konusu dizge ile müzik yapmaya başladı. Bu gelişim, bandoların nitelik ve nicelik olarak artışına yol gösterdi. 1789 Fransız İhtilalinde, iki bine yakın müzikçiden oluşan gösterişli bandoların görkemli

açık hava gösterileri, 1838’de Rus Çarı onuruna yapılan törende bin üflemeli çalgı ve iki yüz davuldan oluşan grubun verdiği konserler bunlar arasında belki de en dikkat çekici olanları idi. Pek çok çalgının yapıldığı maden alaşımı nedeniyle “gümüş bando” adı verilen İngiliz bakır üflemeli çalgılar bandosu, önce kent *wait*’lerinin (ücretli çalgıcı toplulukları) daha sonra da köy kilise bandolarının yerini almaya başladı.

19. yüzyılın başlarında Amerika’da bandolar, virtüöz solocuları kendilerine çektiler ve şovmenlikle müziksel yetenekleri birleştirerek, bu yüzyılın sonlarından itibaren Gilmore, Sousa gibi kişiler sayesinde bando müziğinin bir Amerikan müzik türü haline gelmesini sağladılar. Bu türden orkestraların kurulmalarında, daha önceden zikredildiği gibi gerek Haçlı seferleri, gerekse endüstri devrimi gibi belli başlı önemli dünya olaylarının önemli payı olduğunu söylemek gerek. Ancak savaşçıya, ulusa moral vermek, askeri birliklerin tören ve eğitimlerinde kullanılmak amacıyla kurulmuş olan bandoların gelişmeleri hep barış zamanlarında olmuştur. Batılı anlamda çok sesli müzik kültürünü Avrupa kıtası dışında toprakları olan ülkeler arasında ilk yaşayan, kabul eden, benimseyen ve uygulamaya koyan ülkelerden biri Türkiye’dir. Bu kültürü Türkiye kesin ve sürekli olarak Osmanlı İmparatorluğu’nun son yüz yıllık zamanında 1820’lerde, Japonya 1860’larda benimseyip uygulamaya yine barış zamanlarında başlamıştır.

Askeri bando (Fr. Harmonie; Alm. Militarkapell, Musikkorps; İt. Banda, Corpo di Musica), Avrupa’da 18. yüzyıl sonlarında vurmali, bakır ve ağaç üflemeli çalgı toplulukları için yazılmış olan besteleri çalan alay bandoları için kullanılan genel bir terim iken, bu yüzyılın sonundan itibaren aynı enstrümanları ve repertuarı kullanan sivil bandolar da görülmeye başlandı, hatta sivil nitelikli bandolar, askeri bando olarak da kimi zaman kullanılabilirdi.

19. ve 20. yüzyıllarda devletler, topyekûn savaş hazırlıkları, birçok irili ufaklı savaş ve iki önemli Dünya Savaşı ile uğraşmak zorunda kaldılar. Bu dönemde askeri harcamalar da görülmemiş biçimde arttı, buna bağlı olarak bu disiplin içindeki kişiler de kendilerini ve tüm mesleki materyallerini, teknolojilerini geliştirmeye özel bir gayret gösterdi. Askeri bandolar da bu konjonktüre uygun bir yol izledi. Bandolar, kitle iletişimde özel bir yer kazanırken, propaganda için daha dikkatli bir şekilde kullanılmaya başlandı.

### 1.1.1. Askeri Sevk ve İdare (İşaret, Sinyal) Müzikleri (Military Calls):

Askeri amaçlı sinyal ve işaretleme müzikleri, askeri müzik tarihi bakımından nispeten daha az önemli gibi görünse de, bu durum söz konusu müzik pratikleri içindeki önemini azaltmaz. Süre olarak marş gibi diğer askeri müziklerden daha kısa olmasına karşın, askerlik mesleği ve kullanım alanları bakımından en az diğerleri kadar önemlidir. Bir haberi, olayı ve durumu en kısa sürede, zamanında ve geniş bir mekânda askerlere ve bazen sivillere de bildiren, onları harekete geçiren - Saygı Marşı gibi bazı özel eserler hariç - müziksel duygulanmayı amaçlamayan askeri sinyal müzikleri, yine de belli bir estetik yapıya sahiptir. Askerlik mesleğine ilişkin kültür dışında, diğer bando müziği türleri ile karşılaştırıldığında, içinde bulunduğu toplumun kültüründen daha az etkilenir. Hatta kimi zaman bu ulus üstü (transnational) bir nitelik gösterir. Sözelimi başka ülkelerin ordularında kullanılan sinyal müzikleri, bir başka ülke tarafından da aynen kullanılabilir. Amerikan ordusunun sinyal müziklerinden bazılarının kimi NATO ülke ordularında kullanılması gibi.

Altı Hanedanlar döneminde (M.S. 220 – 589) sınır savaşlarında, batıdan gelen Tatarlar ve Türkler, Moğollar gibi milletlerle uğraşan Çin, düşmanların gelişini ve bunlara karşı yapılacak acil savunma işlerini ikaz etmek için davullar, trompetler, çift kamışlı kaval gibi çeşitli enstrümanlar kullanıyordu (Pian 1967: 673). Bu saldırıları güneyden kuzeye geniş bir cepheye hızlı bir şekilde duyurabilmek için, ayrıca at sırtına bindirilmiş kös benzeri timballer de oldukça kullanışlıydı ve özellikle Çin Duvarının (setin) yapımı esnasında çok işe yarıyordu.

Orta Çağın sonlarında, *shawm* adlı obua benzeri bir çalgı, *gayda* (ya da tulum), trompet ve davullar, Haçlı seferleri sırasında Müslüman ordularında, çoğunlukla da yarışmalarda, eğlencelerde ve deniz savaşlarında görülüyordu. Aydınlanma Çağında açık havada çalmabilen bazı üflemeli çalgıları yalnızca ordunun kullanması uygulamasına son verildi. Nitekim o zamana kadar süvariler için trompetler, piyadeler için de davullar ve fifeleler kullanılmaktaydı. Trompet, fife, davul gibi çalgılar genellikle askeri sinyal ve haberleşme işaretleri (military calls) için kullanılıyordu.

İngilizcede “Military Calls” olarak tanımlanan bu terim Türkçeye “Askeri Çağrılar” olarak çevrilebilmekle birlikte, Türkiye’de böyle adlandırılmaz. Bunun yerine, hemen hemen aynı anlamı veren “Askeri Sevk ve İdare Müzikleri, İşaret[leşme] Müziği, Sinyal Müziği” ya da daha da yaygın bir kullanımla ”Günlük Hizmet Boruları” terimi tercih edilir. Boru terimiyle kastedilen yalnızca gerçek anlamdaki boru değildir; trompet, kornet hatta büglü bu algılamının içinde yer alır. Bununla birlikte, birtakım sinyal müzikleri boruyla da çalınabilir. Kalk Borusu, Toplan Borusu, Eğitime Başla Borusu, Yat Borusu vb.

Bandonun ve bandoda kullanılan bazı çalgıların, askeri haberleşme ve çağrı sisteminde önemli bir yeri bulunur. Hatta bu haberleşme ve çağrı işaretleri kimi zaman bandonun bir orkestra olması ve müzik eserlerini icra etmesi özelliğinden daha özellikli bir anlama da sahip olabilir. Temel olarak bu yöntem, askeri topluluklar arasında ve kısa süre içinde iletişimi amacıyla kullanılan, güncelliğini her zaman muhafaza eden pratiktir. Bununla birlikte, özellikle devlet törenlerindeki sinyal müzikleri de en az diğer müzik biçimleri kadar önemlidir. Boruyla çalınan Saygı Marşı gibi.

Meslek içi günlük işlerin, birlikte ve aynı süre içinde gerçekleştirilmesi yanında askerlerin müziksel bir işaretle sevk ve idare edilmesi için icra edilen bu müziksel pratiklerdeki en önemli unsurlar; kullanılan çalgı, süre ve ezgidir. Bütün askeri sinyal müzikleri çoğunlukla trompetle çalınır. Trompet olmadığı zaman kornet ya da büglü kullanılabilir. Süre, normalde herhangi bir müzik eserine göre kısadır ve bir müziksel cümlenin iki ya da dört kez tekrarlanması üzerine kuruludur. Ses yüksekliği (volume) daima yüksektir, açık alanda gerçekleştirilen icranın geniş bir bölge içinde duyulması istenir. Ezgiler, asker personele iyice öğretilir, herkes hangi ezginin ne anlama geldiğini bilmek zorundadır. Bu ezgiler, aynı zamanda emir niteliği de taşır. Örneğin; “Toplan” emrinin müziksel olarak verildiği sinyal müziği için “Toplanma Borusu” çaldığında, herkes en kısa sürede, önceden belirlenen yerde toplanmak zorundadır. Bu uygulama savaş ve barış zamanında aynı disiplinle yürütülür. Ateş Et Borusu, Ateş Kes Borusu, Hücum Borusu, Eğitime Başla Borusu vb. isimler altındaki işaretlerin tamamı birer emirdir, yerine getirilmesi zorunludur. Trompet dışında davul, zil, trampet gibi vurma çalgılar fazla yaygın olmasa da kullanılabilir.

Milli bayramlarda, şehit cenazesi törenlerinde ve diğer bazı önemli devlet törenlerinde, Türk İstiklal Marşı'ndan hemen önce Saygı Marşı çalınmaktadır. Adı marş olarak tanımlanan eser, gerçekte marş formunda değildir. Bir trompet veya kornet tarafından seslendirilen Saygı Marşı'nın süresi yaklaşık olarak 1 dakikadır. Yalnızca 10 Kasım günü yapılan Atatürk'ü anma töreninde ardı ardına iki defa ve böylece toplam 2 dakika süreyle çalınır. Bu şekilde, devletin ve rejimin kurucusuna karşı özel bir saygı gösterilmektedir. Bu marşın hemen arkasından (2-3 saniye sonra), ulusal marş (İstiklal Marşı) çalınır. İstiklal Marşı'nın süresi de yaklaşık olarak 1 dakika sürer (1'7" kadar). Saygı Marşı'na "Saygı Duruşu", Saygı Müziği", "Saygı Sinyali" "Saygı Borusu" gibi adların verildiği de görülmektedir. Bunun nedeni, yalnızca bir enstrüman tarafından seslendirilmesi ve ritmik açıdan marşa göre daha esnek ve yavaş bir biçimde çalınmasıdır. Marş formuna da benzetilemediği için, dinleyenlerin bunu marş olarak tanımlanmasında güçlük çekilir. Bu kısa müzik parçasının seslendirilmesi sırasında, dinleyenler ayağa kalkarak hareketsizce dururlar ve sessizce dinlerler. Trompetten başka hiçbir ses duyulmaz. Bu sırada askerler ve diğer polis, zabıta vb. üniformalı görevliler selam verme durumuna geçerler. Bandoyla birlikte İstiklal Marşı başlayınca dinleyiciler koroya dönüşür ve hep birlikte milli marş söylenir.

Bu ulus-kültürel benzer durum, geleneksel olarak her yıl nisan ayında Gelibolu Yarımadası'nda yapılan Anzak Günü'nde de görülür. Buraya, Avustralya ve Yeni Zelanda'dan gelen çok sayıda insanla birlikte, bu ülkelerin bazı devlet görevlileri, askerleri ve bir trompetçi askeri bando müzisyeni gelir. Gelenler, her yıl aynı gün bu tarihi savaşların yapıldığı yerde, sabaha karşı "Şafak Ayini" adı altında bir anma toplantısı düzenlerler. Güneş doğarken yapılan anma töreninde, trompetçi asker, savaşta ölen Avustralyalı ve Yeni Zelandalıların manevi huzurunda "Saygı Marşı" çalar. Bu kısa süreli (1 dk. civarı) eser, Türk Ordusunda kullanılan Saygı Marşı'na benzemekle beraber, melodik yapısı biraz daha farklıdır (bkz.: Nota Örnekleri 1 ve 2). Törene katılan sivillerin büyük bir kısmı, saygı duruşu ve ulusal marş çalınırken sağ ellerini kalplerinin üzerine getirerek öylece hareketsiz dururlar.

Adı Saygı Marşı ya da başka bir şey olsun, benzer işaret müziği dünyadaki çoğu orduda geçerli bir pratiktir. Bununla birlikte atalara, kahramanlara yönelik saygı müzikleri yalnızca askerler değil, sivil kişi ve kurumlar tarafından da kullanılır.



Yurttaşlar arasında ortak duygulanmada, benzer davranış gösterilmesinde ve kimlik oluşumunda büyük rolü olduğu değerlendirilirken, ulusun atalarına saygı ve özlemini de ortaya koyar. Milletın kendisiyle diyalogunda önemli bir kilometre taşıdır.

Saygı Marşlarının en önemli özelliklerinden belki de en önemlisi ulusun geçmişte yaşamış kahramanlarına özlemini, sevgisini ve saygısını, derin bir sessizlik içinde, duygusal boyutuyla birlikte göstermesidir. Bu nedenle de Saygı Marşı gidip gelmelerle doludur; gözlerin önünden bir film şeridi gibi akıp giden hatıralar, çoğu zaman onur, üzüntü, gözyaşı, hasret, zafer, saygı gibi karışık duygularla dinlenir. Burada, çalışmanın üçüncü bölümünde ayrıntılarıyla ele alacağım M. M. Bakhtin'in "kronotop" kavramında ifadesini bulan bir durum ortaya çıkar. Yol kronotopu, hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir. Zaman adeta uzamla kaynaşarak uzamın içine akar ve yolu şekillendirir (Bakhtin 2001: 317). Yol, egzotik yabancı bir dünyadan değil, bildik bir alandan geçen bir yoldur, açığa çıkarılıp betimlenen, kişinin kendi ülkesinin toplumsal-tarihsel heterojenliğidir. Saygı Marşında, tarihsel olayların gözler önüne gelerek o an için bir sonuç oluşturması, aynı zamanda yeni bir hareket noktası yaratır: Kişi, kendisini bu ulus devletin kimliği içinde hisseder.

Kahramanın yüceltilmesi, birçok ulusta ve devlet katında sıklıkla kabul gören bir uygulamadır. Devletin varlığı için kahramanlık yapma, örnek bir davranış biçimi olarak gösterilirken, bu uğurda ölümü göze almanın en şerefli vazife olduğu kanaati oluşturulmaya çalışılır. Hatta İslamiyet'te, dini ve vatani için ölen kişinin şehitlik mertebesiyle ödüllendirildiği ifade edilmektedir. Bu nedenle Saygı Marşı'na aynı zamanda bir kutsiyet atfedilir. Ulus devlet kimliğinin pekiştirilmesinde, bu türden yüceltmeler ve örnek yurttaşlardan yararlanma sıkça görülür.

Askeri sinyal müzikleri ya da askeri çağrı işaretleri, devletin diğer resmi törenlerinde de görülür. Başka bir deyişle söz konusu pratik, sivil kurum ve organizasyonlar tarafından da, benzer amaçlarla kullanılmaktadır. Ortak duygulanmaların hedeflendiği bu tür etkinliklerde vatandaşların benzer davranışlar göstermesi, kışla içinde ve dışında her yerde benzer müziklere benzer tavır takınılması, devlet görevlilerince de çok istenilen bir ortak davranış şeklidir. Bu türden kültürlendirme çabaları, ulus devletin pekiştirilmesi amacına da uygundur. Kimi zaman militarist bir uygulama gibi görünse de, gerek izcilik faaliyetlerinde, gerekse

diğer birçok sivil sosyal etkinlik türlerinde bu tür işaretleşmelerin gerekli olduğu düşünülür. Spor müsabakalarında kullanılan düdükler ve polis düdüğü gibi düdüklele yapılan işaretler, konumuzun kapsamına girmemektedir, çünkü bunlarda genel olarak müziksel bir kaygı yoktur.

## 1.2. Türklerde ve Türkiye’de Askeri Müziğin Tarihsel Gelişimi

Eski uygarlıklarda henüz meslek örgütlenmeleri yeterince güçlenmemişken, toplumda gücü kuvveti yeterli olan herkes birleşerek orduyu oluşturuyordu. Bir süre sonra bu etkinliğin profesyonelce yapılması ihtiyacı sonucu, ordu kavramı gelişti ve zamanla sistemli ordu birlikleri kurulmaya başlandı. Yerleşik hayata geçenlerle, göçebe yaşantısı sürdüren toplumlar arasında ordu kavrayışında az çok farklılıklar oluştu. Gezici durumdaki göçebe toplumlarda, çoğunlukla da saldırıya sürekli açık olma endişesiyle, konar-göçer toplulukların savaş sanatının inceliklerini öğrenmesinin bir zorunluluk olduğu kolayca tahmin edilebilir. Bu nedenle toplumun tamamının ordusal bir karakter göstermesi hayati bir olgudur. Bu genel ordusal kültür, yerleşik düzene geçtikten sonra ölçek değıştirirse de sürekliliğini korumuştur. Bu milletlerden biri de Türklerdir.

“Türk” adını resmi olarak kendisini tanımlamak için kullanan ilk devlet Göktürklerdir (552 – 744). Millet ve devlet adı olarak Türk kelimesi ilk defa Çin’de Chou sülalesi (557 – 579) yıllığında, Batıda Bizanslı tarihçi Agathias’ın (ölm. 582) eserinde, Araplarda Cahiliye Devri şairi Nabiga’t – uz Zubyani’nin (ölm. 600) Divan’ında ve Slavlarda 12. asır “İlk Rus Kroniki”nde zikredilmiştir (Taneri 1993: 289).

Türklerin tarihleri boyunca öne çıkan en önemli özelliklerinden biri *ordu-millet*, *asker-ulus* olma niteliğidir. Türk kültüründe *ordu-millet*, *ulus-devlet-ordu* kavramları öteden beri toplum hayatında belirleyici bir yer tutar. Günümüzde bile popüler bir deyim olan “Her Türk asker doğar” söylemi, bütün Türklerin asker, milletin ordu, ordunun millet, yani ikisinin bir bütün olduğunu ya da olması gerektiğini ifade eder. Bu anlayış zaten resmi söylem ve pratiklerle sürekli pekiştirilir. “Belirli bir yaşa gelen, önemli sağlık sorunu bulunmayan her erkeğin,

askerlik hizmetini *vatani görev, kutsal vazife* olarak yerine getirme zorunluluğunda olması” düşüncesi buna örnektir. Askerlik hizmeti hem yasal bir zorunluluk ve hak, hem de toplumsal ahlaki bir gelenektir. Türkler bu anlayışı hemen hemen bütün tarihleri boyunca sürdürmüşlerdir. Bu durumun Türk askeri müzik kültürü için de geçerli olduğunu söylemek kesinlikle yanlış olmayacaktır. Bu yüzdendir ki, eski Türk devlet müzik topluluk ve kuruluşlarının asıl karakteri daha çok ordusal - askeri olmuştur. Türk kültüründe ordusal müzik karakterini simgeleyen ilk resmi topluluk, Hun döneminin *Tuğ takımı*dır.

“Çin kaynaklarına göre Milattan Önce II. yüzyılda Türkler Orta Asyanın Kuça, Balasagun gibi önemli merkezlerinde yaşarken, görevli olarak Türk âlemine yollanan bir Çin generalinin dönüşünde, Türklerden alıp getirdiği çalgılarla Çin sarayında bir müzik takımı kurdurup Türk havaları çaldırdığı anlaşılmaktadır” (Tuğlacı 1986: 2). Milattan Sonra VIII. yüzyılda yazılmış olan Orhun (Göktürk) Yazıtlarında ve Şine-Usu Yazıtında ise çalgı anlamında *Tuğ*’dan bahsedilmektedir. *Tuğ* takımları dünyada bilinen en eski askeri müzik topluluklarından biridir.

Kaşgarlı Mahmut’un Divan-ı Lügat-ı-Türk adlı eserine göre ordu, Kağan’ın/Hakan’ın oturduğu kenttir. Bundan hareketle hakanların oturduğu kente Ordu-kent denilmiştir. Türk kültüründe, baş yönetici -kağan, hakan, padişah- ve bürokratlar ile diğer önemli kişiliklerin yerleştiği ordu-kentler, baş-kentler, devlet içinde her zaman en belirleyici konuma ve işleve sahip olmuşlardır. Hakan devletin ve ulusun, Türk askeri ve sivil varlığının birliğini ve bütünlüğünü temsil etmekteydi. Gerek o çağlardaki bazı devletlerde ve gerekse daha sonra, Kutsal Roma İmparatorluğunda da olduğu gibi, hakanın, kralın, imparatorun bulunduğu söz konusu yer ve mekânlarda asker ve sivil birlikte bulunduğundan, buna bağlı olarak da askeri müzik ve sivil müzik, birlikte ve iç içe yapılıyordu. “Hatta aynı müzik askeri amaç ve işlevle yapılıyorsa *askeri müzik*, sivil amaç ve işlevle yapılıyorsa *sivil müzik* niteliğine bürünüyordu. Bu bağlamda, ordu müziği denilince bir yandan başkent müziği, diğer yandan askeri ve sivil müziğin her ikisini de içine alan özgün bir müziksel bütün, müziksel birleşim anlaşılır” (Uçan 2004: 331). Bu ordusal karakter, zaman içinde oluşan diğer askeri ve sivil müzik topluluk ve kuruluşlarının ve onların müziklerinin niteliğini belirleyen başlıca etkenlerden biri olmuştur. *Tuğ* takımlarından Mehterhane’ye kadar uzanan Türk askeri müzik geleneği, Orta

Asya'dan Karahanlılara, onlardan Anadolu Selçuklularına, İlhanlılardan Memlûklere ve en son da Osmanlılara geçmiştir.

Kavimler göçü sonrasında Anadolu'ya yerleşen Türkler burada devletler kurmuş, çevresindekilerle savaşlar yapmıştır. İlk haçlı seferlerinde Avrupalı askerler Selçuklu ordusunda artık *tabilhane* adını almış olan Tuğ takımlarının coşkulu çalışından oldukça etkilenmişlerdir. Haçlılardan çok önce, Orta Asya'daki Türk topluluklarının, özellikle Şaman törenlerinde davullar çalararak, güçlü davul sesleriyle düşmanlarını ürküttükleri bilinmektedir. Kendi kültürlerinde bulunmayan ve daha önce hiç karşılaşmadıkları bu farklı çalgılar ve çalma teknikleri Haçlılara tuhaf ve ilginç geliyordu. İlk temasların ve kurulan diyalogların ardından, bu aletleri ve müziği tanımaya başladılar.

Türkler, aynı zamanda sancak anlamına da gelen Tuğun altında davul çaldırmayı, gökyüzündeki değişimleri, günün durumlarını ve diğer tüm mehter enstrümanlarının kullanılmasını saygın bir konumda yerleştirmişler ve bunlara *Nevbet Töreni* adı vermişlerdi. “Nevbet” olarak adlandırılan davul çalma geleneğinin, mehterin temelinde yer alması bundandır. Nevbet törenleri kimi tarihçilere göre dinsel amaçlı olarak da değerlendirilmiştir. Zaten nevbet geleneğinin en bilindik örneklerinden birisi Şaman davulunun çalınmasıdır. Nevbet geleneği bilindiği kadarıyla ilk olarak Hun Türklerinde varlığını göstermiştir. Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan nevbet anlayışı bir uyandırmadır, uyarmadır, haber vermedir, ibreti âlemdir, zaman ayrımının ifadesidir” (Zekai 1991: 70).

Selçuklulardan Osmanlılara Bey'lik unvanı verilmesi süreci, Tabilhane gönderilmesiyle tamamlanmış, Osmanlıların güçlenerek genişlemesiyle eş zamanlı olarak bu kurum da gelişmiştir. Burada zamanla *Mehter* adını alarak Osmanlı ordusu (Yeniçeri) içerisinde yer alan kurum, ülke içindeki sivil müzik hayatını da geniş biçimde etkilemiştir. Mehter'in etimolojisi ile ilgili şunlar söylenebilir: Farsça da “mihter” olarak geçen “mehter” kelimesi; “ekber” (en büyük) ile “Azam” (pek ulu) sözcüklerinin birleşimini temsil eder. Kelimenin çoğulu “mehterhan” olarak kullanılır. Mihter kelimesindeki “mih” büyük anlamını, “ter”; “-ta, -da” edatlarını simgeler. Başka bir deyişle sözcüğün “Mihter” veya “Mihtar” şeklindeki kullanımı bazı İslam devletlerinin saray teşkilatlarındaki üst düzey memur ya da vezir anlamına karşılık gelir. Mehter sözcüğünün Osmanlılarda ne zamandan beri yerleşiklik

kazandığı kesin olarak belli olmamasına karşın, on yedinci yüzyılda devlet katında mehter adı ile anılan mevkilerin yer almaya başladığı gözlenir. Ordu-kent Osmanlılarda İstanbul'dur.

Mehterhane bulundurma yetkisine sahip olan kişi ve kurumlar belirliydi ve en büyük Mehter Padişaha aitti. Bu mehterde her çalgıdan dokuz adet bulunur ve bu şekilde dokuz katlı mehter olurdu. Diğer mehterler ise genellikle sınır boylarında, donanmada ya da bazı üst düzey devlet görevlilerinde (vezirler vb.), eyaletlerin yöneticilerinde ve az sayıda da diğer önemli kişilerde bulundurulurdu. Bu mehterler, ait olduğu kişinin devlet içindeki önem derecesine göre yedi kat veya beş kat olurdu. Savaş zamanında mehterdeki çalgı-çalgıcı sayısı iki kat arttırılırdı. Mehterhanenin yöneticisi (şefi) olan Baş Mehter Ağa'dan sonra, davul ve kösleri çalan Köşzen en önemli kişiydi. Davullar kalelerde alarm aracı olarak da kullanılırdı. Hatta kös çalanlar İstanbul'da Odun Kapısında özel bir kışlada otururdu. Mehter, bağımsızlık sembolü bir kurum olduğu için, Baş Mehter Ağalar da oldukça saygın kişilerdi. Devlet içerisinde hatırı sayılır bir yeri olan mehter, kendi içinden iki tane de sadrazam (vezir) çıkartmıştı. Zurnazen Mustafa Paşa ve Daltaban Mustafa Paşa vb (Tuğlacı 1986: 19-20).

Mehter, Türk kültüründe toplumsal yaşantının bir parçası olmuştur. Devlet, bu kurumu pragmatik olarak sıkça kullanmıştır. Mehterin savaşta askerlerin psikolojik dayanağı, düşmanlarının da psikolojik korku kaynağı olduğu düşünülür. Aynı zamanda evlenme ve sünnet törenlerinde, güreş müsabakalarında, Türklere has eğlencelerde ayrılmaz bir parça olmuş ve Türk sosyal yapısının vazgeçilmez bir kurumu haline gelmiştir.

Osmanlı ordusu savaşa giderken, askeri müzik takımını da birlikte götürüyor, kendisi moral kazanırken, düşmanının moralini bozmak istiyordu. Bununla birlikte Yeniçeriler içinden herhangi bir müzik aleti çalanlardan isteyenler, kendi çalgılarını yanlarında savaşa götürebiliyordu. Müsait olan zamanlarında bu çalgılarını çalıyor, moral kazanmaya çalışıyorlardı (Yıldız 2006: 48).

Endüstri devrimi Avrupalıları tüm dünyada ham madde ve pazar arayışına sürükleyince, yavaş yavaş müzik ve müzik biçemleriyle ilgili kendi görüşlerini de başka yerlere yaydılar. Avrupa'nın yayılması çoğunlukla askeri alanda oldu ve müzik, insanları Avrupa ordularının görkemi ve gücüyle etkilemede kullanıldı.

Sömürgelerde ordular ve polis birimleri örgütlenince Avrupa modeline dayalı bandolar da kurulmaya başlandı. Her alanda gerilemeye başlayan Osmanlı devletinde, var olmayı sürdürmenin yolu olarak Avrupalılaştırma, batılılaşma ve onun koşullarından biri kabul edilen askerlik sistemi görülmekteydi. Yeni Osmanlı ordusundaki batılı askerlik sistemi ile birlikte büyük gelişim ve değişim gösteren bando, güçlü olduğu dönemlerde Avrupa'yı etkileyen ve Orta Asya'dan beri süregelen bir geleneğin devamı olan Mehterin yerini alacaktı.

İç siyasal düzende hükümdarın ve merkezi gücün mutlak egemenliği, dış siyasal ilişkilerde ise devletin askeri gücüne dayanan bir genişleme geleneği ile kısa sürede imparatorluk olan Osmanlı, onsekizinci yüzyılda eksen değiştirmek zorunda kalmıştı. Padişahı toplanan politik gücün erimesi yanında yüzyıl başında yapılan anlaşmalarla batının askeri üstünlüğü bir anlamda kabul edilmişti. Osmanlı Devleti artık savaş yoluyla genişlemeyi değil, yüzyıllardır pek önemsemediği 'diplomasi' yoluyla barışı ve durumu korumayı amaçlamıştı. Bu yüzden bir süredir baş edemediği Avrupa'nın karşısında tutunabilmek için batıdan gittikçe daha çok şey öğrenmeye yöneldi (Erol 1998: 4).

Türk kültüründe yenileşme, batılılaşma ve çağdaşlaşma hareketleri önce askeri alanında olmuş, sonra sivil alanına geçmiştir. Bu durum müzik kültürü alanında da aynı şekilde gerçekleşmiştir. Askeri kültür alanındaki yenileşme, batılılaşma ve çağdaşlaşma yönlü hareketler, ilk olarak askeri mühendislik kültürü (1734, 1773 ve 1793'te), sonra askeri müzik kültürü (1794 ve 1826'da) ve hemen ardından askeri tıp kültürü (1827'de), daha sonra (askeri) savaş bilimleri-teknolojileri kültürü (1834'de) alanlarında başlamıştır. Askeri anlamdaki müzik örgütlenmesinin II. Mahmut dönemiyle gerçekleştiği bilinmekle birlikte, bu çerçevedeki ilk girişimlerin III. Selim döneminde başlatıldığını belirtmek gerekir. "Osmanlı Padişahı III. Selim zamanında 1794 yılında, Yeniçeri ordusunun yanında kurulan Nizam-ı Cedid birliklerinin günlük eğitim ve yürüyüşlerinde kullanılmak üzere, askeri yetiştirmekle görevli Fransız subaylarının girişimiyle bir boru (borazan ve trampet - küçük davul-) takımı meydana getirildi. Bu, Mehter müziğinden, küçük de olsa, ilk kopmadır" (Aksoy 1983: 1214). Bu takım, batılı anlamda Osmanlı ordusundaki ilk askeri müzik topluluğu olması bakımından da önemlidir. Boru takımının ilk

çalışmaları oldukça acemice gibi görünse de, yürüyüş yapmakta zorlanan Nizam-ı Cedit askerleri için bu “Yeni Düzen” oldukça değişik bir deneyim oluyordu.

Osmanlı İmparatorluğunun gerilemeye başlaması ve batılılaşma hareketleri ile birlikte, “zayıf ordu” olarak tasvir edilmeye başlanan Yeniçerilerin içindeki Mehter de eski itibarını kaybetmeye başlamıştı. II. Mahmut döneminde (1808 -1839 ) artan batılılaşma hareketleriyle, devletin eski ordusunu hatırlatan birçok unsur da ortadan kaldırıldı. Bunların içerisinde Mehterhane de vardı. Padişah, kendilerine göre üstün ordulara sahip olan batının ordu bünyesindeki örneklerine uygun bir *bando* kurulmasını istedi. Böylece ilk Osmanlı Askeri Bandosu kurularak, yöneticiliğine de bu kültürden gelen batılı kişiler atandı. Başlangıç oluşturması bakımından önce Mehteran kökenli bir iki Türk çalgıcı, daha sonra 1826’da Fransız Manguel, sonra da 1828’de İtalyan Guiseppe Donizetti getirildi.

İmparatorluk için yenilik çok önemlidir, devlet yok olma tehlikesi geçirmektedir ve bir an evvel sonuç istenir, bu uğurda yapılacak ne varsa hemen yapılmalıdır. Donizetti kısa sürede generalliğe terfi ettirilir, o da bunun karşılığını vermek için elinden geleni yapar. Bando çalgılarını Prusya’dan getirir, çalgıcıları eğitmeye başlar, Mahmudiye Marşı’nı besteler, Muzika-i Humayun’u kurar (1831). 28 yıl görev yaparken, birçok marş ve bando eseri yazarak ve yazılmış eserleri getirterek, Osmanlıda ilk bando repertuarını oluşturmaya başlar. Daha sonra gelen padişahlar da bu durumu devam ettirmeye gayret etmişler, zaman zaman eski Mehter geleneğini yaşatmaya çalışan bazı hareketlere karşı genellikle olumsuz tavır takınmışlardır. Ancak, Yeniçeri Ocağının liderleri ve kimi Yeniçeriler yok edilirken, aynı kuruma bağlı bulunan Mehterhane personeline dokunulmamış, aksine bu kurum kapatılırken onlara da maaş bağlanarak, başka işler verilerek saygı gösterilmiştir.

Donizetti’nin, Muzika-i Humayun’un 1831 yılında Sultan II. Mahmut’a Beylerbeyi Sarayında verdiği konserde seslendirilen “Mahmudiye Marşı”, Osmanlının ilk Milli Marşı olarak da kabul edilir. II. Mahmut’tan sonra tahta çıkan her padişah kendisi için bir marş besteletmiş ve o marş padişah hayatta iken devletin resmi marşı olmuştur. Sultan Abdülmecid’in Mecidiye Marşı, Sultan Abdülaziz’in Aziziye Marşı, Sultan Abdülhamid’in, aynı zamanda ilk sözlü marş olan Hamidiye Marşı ve Sultan V. Mehmed Reşad’ın Reşadiye Marşı ulusal marş olarak özellikle İstanbul ve civarında kabul görmüştür. Son Osmanlı Sultanı Vahdettin ise kendisi

için bir marş besteletmemiş, hükümdarlığı boyunca Donizetti'nin Sultan Mahmut için yazdığı Mahmudiye Marşı'nı kullanmıştır. Ancak bununla birlikte, milli marş uygulamasından habersiz olan, özellikle İstanbul dışındaki birçok bando, farklı uluslar arası organizasyonlarda farklı eserleri milli marş gibi çalmıştır.

Toplumda uzun yıllar boyunca oluşan anılar ve geçmişteki iyi günlere özlem gibi nedenler dışında, geleneksellik ile modernite (Mehter ile Bando) arasında devlet zaman zaman kararsız da kalabilmiştir. Özellikle Harbiye Nazırı Enver Paşa tarafından, Mehterin yeniden kurulması için ülkedeki büyük askeri birliklere emirler verilmiş, Mehter ordu bünyesinde tekrar devletin himayesine alınmak istenmiş, ancak Birinci Dünya Savaşının buhranlı yıllarında emir yerine getirilememiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ile birlikte, Mehtere artık gerek duyulmamış, bunun yerine bando gelişmesini arttırarak sürdürmüştür. Ancak 1950 yılında dönemin Türkiye Cumhurbaşkanı Celal Bayar'ın emri ve Genelkurmay Başkanı Orgeneral Nuri Yamut'un çabalarıyla, 1952'de Askeri Müze bünyesinde bir Mehter kuruldu. Tarihi özellikleri nedeniyle kurulan bu Müze Mehteri, o günden itibaren gerek yurt içinde gerekse yurt dışında birçok konser verirken, dağılımı da oldukça değişti.

Elli yıldan uzun bir süre bu şekilde konserler veren Askeri Müze Mehteri'nin, son dört yıldan yani 2005'den beri yurt dışında konser verme uygulaması, nedeni hakkında basına herhangi bir açıklama yapılmadan sona erdirilmiş veya uzunca bir ara verilmiştir. Bahsedilen son dört yıl ise, Türkiye'nin Avrupa ile birleşme çabalarının ve bu yöndeki resmi görüşmelerin arttığı bir zaman bölümü olarak dikkat çekicidir. Ayrıca bu dönem içinde ülke ve dünya ekonomisindeki sıkıntıların da göz ardı edilmemesi gereklidir. Bir başka dikkat çeken husus, başta belediyeler olmak üzere, sivil kurum ve kuruluşlarla, bazı devlet makamlarının himayesinde Mehter takımı oluşturmaya yönelik ilginin son yıllarda artmış olmasıdır.



### Türklerde Askeri Müzik Geleneği:

İSİMLENDİRME	KULLANILDIĞI DÖNEM	YAKLAŞIK TARİH
Tuğ Takımı	Orta Asya Türk Devletlerinde	M.Ö. ?..- M.S. 1200 ?
Tabilhane	Anadolu Selçuklularında...	1000 ?..- 1500 ?
Nevbet / Tabilhane	Osmanlı İmparatorluğu'nda	1300?.. – 1500?..
Tabl-ü Alem Mehteranı	Osmanlı İmparatorluğu'nda	1500 ?...- 1600 ?..
Mehterhane-i Tabl-ü Alem	Osmanlı İmparatorluğu'nda	1550 ?...- 1650 ?..
Alem Mehterleri	Osmanlı İmparatorluğu'nda	1600 ?...- 1700 ?..
Cemaat-i Mehteran-ı Alem	Osmanlı İmparatorluğu'nda	1650 ?...- 1750 ?..
Mehterhane	Osmanlı İmparatorluğu'nda	1750 ?...- 1900 ?..
Muzikayı Humayun	Osmanlı İmparatorluğu'nda	1826 - 1922
Mehterhane-i Hakani	Osmanlı İmparatorluğu'nda	1914 - 1915
Makam-ı Hilafet Mızıkası (Mabeyn Bandosu)	Türkiye Cumhuriyeti'nde	1922 - 1924
Bando (Riyaset – i Cumhur Musiki Cemiyeti)	Türkiye Cumhuriyeti'nde	1923 - 1930...

Yukarıdaki tabloda belirtilen tarihler ve isimler konusunda Tabilhaneye ve Mehtere önceleri Növbe ya da Nevbet de denilmesi gibi çelişkili yorumlar bulunsa da, bu tabloda da gösterildiği şekilde genel olarak, adı geçen askeri müzik grubunun ve kültürünün yaygın bir şekilde bu adlandırmalarla kullanıldığı dönemlerdir. Bazı dönemlerde aynı anda, bir askeri müzik grubu için iki ya da üç farklı isim kullanıldığı da olmuştur.

Burada yeri gelmişken Türkiye'de bandonun kurumsallaşması süresince kullanılan terminolojiye de kısaca değinmek yararlı olacaktır.

Fransızcada *Bande* (askerler) anlamındaki kelimeye karşın, askeri bando anlamında *Harmonie* kullanılır. Askeri bando, İngilizcede *Military Band*, İtalyancada *Banda* ve *Corpo di Musica*, Almandada *Militarkappell* ve *Musikkorps* şeklinde

kullanılırken, Türkçede ise önceleri İtalyan Donizetti'nin kullandığı terim olan *Banda* olarak telaffuz edilmiş, zamanla *Bando* şekline dönüşmüştür (The Grove Dictionary of Music and Musicians Ans. 1980: 310). Birçok ülkede, Latince *bandum*'dan türeyen *band* sözcüğü, batı sanat müziği kültüründeki oda müziği grubundan daha büyük müzik topluluğu ile eşanlamlı olarak kullanılır, ancak Türkiye'de bando terimi yalnızca üfleme ve vurmali çalgılar içeren topluluk için kullanılmaktadır. Bu terim kimi zaman, bünyesinde yalnızca boru, davul, trampet ve zil bulunan boru trampet takımları için de kullanılır.

Osmanlı devletinin son zamanlarında batılı askeri müziği ülkeye yerleştirebilmek amacıyla yurt dışından getirtilen yabancı müzisyenlerin kullandığı sözcük olan *Musica*, yani müzik kelimesi, daha önce Osmanlı'da kullanılan musiki, musikiy *Mızıka*'ya dönüşmüş, *Mızıka*, üfleme ve vurma çalgılardan oluşan orkestra adı yani bando olarak kullanılır olmuş, bu da halen süregelen yanlış anlamalara yol açmıştır. İnsanlar hala *ağız armonikası* olan *mızıka* ile *bando* anlamındaki *mızıka*'yı karıştırabilmektedir.

Batılılaşma hareketlerinin sonuçlarından biri olarak bandonun kuruluşu sırasında kullanılan Saray Müzik Okulu diyebileceğimiz *Muzika-i Humayun* isimlendirmesindeki *muzika*, yani müzik kelimesi zamanla *mızıka*'ya böylece dönüşmüş, sonunda Türkiye'de *mızıka* kelimesi *bando* anlamında kullanılır olmuştur. Bu terim halen Muzika-i Humayun'un devamı olduğu değerlendirilen bir kurumda ve bazı sivil orkestralarda kullanılmaya devam etmektedir: Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Mızıkası, İzmir Büyükşehir Belediyesi Armoni Mızıkası gibi. Mızıka Astsubay Hazırlama ve Sınıf Okulu olan askeri müzik okulunun ismi, 2004 yılında Türk Silahlı Kuvvetleri Bando Okulları Komutanlığı olarak değiştirilmiş, önceleri bir bölümden oluşan okul, Astsubay Hazırlama, Meslek Yüksek Okulu ve Sınıf Okulu olarak üç bölüme ayrılmış, Hazırlama Okulu lise seviyesinde kalmış, diğerleri ise yüksek öğrenim düzeyine çıkartılmıştır. 1831'lerden beri kullanılan "Mızıka" teriminden ancak bu yıl içerisinde kullanılmaktan vazgeçilmiş, bu kelime resmi tabeladan, genel adlandırılmadan silinmiştir. Buna rağmen, okulun lise bölümüne "Mızıka Astsubay Hazırlama Okulu" denilmeye devam edilmesi, anıları koruma isteği, saygı ya da geleneğe bağlılık olarak değerlendirilebilir. Ancak *bandocu* yerine *mızıkacı* teriminin kullanılmasının, asker müzisyen için ordu camiası

içinde bir sempati, hoşgörü ve tolerans unsuru taşıyabildiği görülmüştür. Bununla birlikte asker müzisyen kişi, kendisi için *Mızıkacı* yerine *Bandocu* denilmesini tercih etmektedir.

Türkiye’de kara, deniz, hava ve jandarmada askeri bando icracılarının yetiştiği tek kurum olan Askeri Bando Okulunun, yıllar içinde değiştirilen isimleri ise şöyledir:

Mızıkacı Gedikli Sınıfı (1930 – 1939)

Mızıkacı Gedikli Erbaş Hazırlama Orta Okulu (1939 – 1951)

Askeri Mızıkacı Astsubay Hazırlama Orta Okulu (1952 – 1958)

Askeri Mızıkacı Astsubay Sınıf Okulu (1959 – 1965)

Askeri Mızıkacı Okulu (1966 – 1974)

Askeri Mızıkacı Astsubay Hazırlama ve Sınıf Okulu (1974 – 1985)

Silahlı Kuvvetler Mızıkacı Astsubay Hazırlama ve Sınıf Okulu (1985 – 2003)

Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Komutanlığı (2003 - ...)

Bu okuldan, 2009 yılına kadar toplam 6500 civarında öğrencinin, icracı ya da şef (yönetken) olarak mezun olduğu değerlendirilmektedir.

Özetlemek gerekirse, Cumhuriyetin ilanı ile birlikte, 1924 yılında yeni başkent Ankara’ya, birçok kurum gibi Makam-ı Hilafet Mızıkası da getirildi ve ilk işlerden biri olarak adı “Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti” oldu. Gerçekte saray örgütü içinde önceden beri var olan dini, resmi ve özel görevlerde geleneksel bir biçimde ilgisi bulunan müezzinan, fasıl takımı, orkestra gibi bölümlerle birleştirilen Muzika-i Hümayun, daha sonra tiyatro, orta oyunu, cambaz, Karagöz ve hatta opera, operet gibi bölümleri de bünyesine katarak genişlemiş, özellikle 1908 meşrutiyet yıllarına kadar birçok seçkin sanatçı yetiştirmiştir. 1908 – 1924 yılları arasında çoğunlukla savaşlarla geçen ve cumhuriyetle sonuçlanan süre içerisinde zaman zaman kesintiler olsa da, bu gelenek cumhuriyetin ilk yıllarına kadar sürmüş, daha sonra Ankara’da bu kurumun görevleri yeniden tespit edilerek Bando, Musiki Muallim Mektebi ve daha sonraları Riyaset-i Cumhur Senfoni Orkestrası, Devlet Operası şeklinde bölünmüş, her birisi de ayrı ayrı kurumlar haline getirilmiştir.

Yeni Türk ulusu kimliğine uygun olarak yeni bir “*milli müzik*” yaratılması gerekiyordu. Osmanlı İmparatorlu zamanında okullarda müzik dersi yoktu. Bunun yerine gösterilen *gına* dersinde de, ilahiler ve padişahlara övgüler öğretilirdi. “Fakat önce Saray’a, sonra halife’ye bağlı iken, halifeliğin kaldırılması üzerine açıkta kalan Mabeyn Orkestrası, Mabeyn Bandosu ve Mabeyn Fasil Heyeti, Atatürk’ün tensibi ile Ankara’ya nakledildiği zaman, gene onun telkini ile okullarda çağdaş anlamda bir musiki eğitim ve öğretimi yapılmasını sağlamak maksadıyla bir Musiki Muallim Mektebi açılması ve orkestra ile bando üyelerinin bu okulda görevlendirilmeleri aynı zamanda onun konservatuar dileğine doğru atılmış ilk adımdır” (Saygun 1982: 20). Eğitici ve çalıcı- icracı eleman sıkıntısı nedeniyle uzun yıllar bu kurumlarda görev alan personel, sık sık diğer kurumlara da gerek eğitici, gerekse icracı, yönetici olarak gitmiş, hem bu bakımdan, hem de devletin bu kurumları koruyuculuğu açısından, bu kurumların biri birlerine bağımlılıkları uzun yıllar devam etmiştir. Bandonun devraldığı bir repertuar arşivinde hazır bulunmaktaydı, ancak diğer kurumlar bu bakımdan şanssızdı. Bando önce Cumhurbaşkanına bağlı iken, buradan alınarak Milli Savunma Bakanlığı’na ve daha sonra da Genelkurmay’a ve Kara Kuvvetleri’ne bağlanmıştır. Ayrılan diğer bölümlere karşın bando, Muzika-i Hümayun geleneğinden gelen repertuarını ve bazı teknik bilgi, çalgı metotları, bir kısım arşiv kayıtları vb. mirasını uzun yıllar korumuştur.

Yeni oluşturulan kimliğe uygun olarak simgesel anlamı olan bir milli marş bestelenmesi için önceleri bir yarışma açılması düşünülmüş, bu yarışmaya hazırlanan kimi eserler birkaç yıl yurdun farklı bölgelerinde milli marş olarak değerlendirilmiştir. Daha sonra ise, Türkiye Cumhuriyeti’nin milli marşı olan İstiklal Marşı, Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti’nin o sıralarda yöneticisi durumunda olan ve müzik devriminin yapılması çabasındaki devlet bürokrasisi içerisinde önemli etkileri bulunan Osman Zeki Üngör tarafından bestelenmiş, T.B.M.M. tarafından kabul edilmiştir. Besteci aslında çok daha önce, bu besteyi İzmir’in düşman işgalinden kurtuluşunu düşünerek yazdığını belirtir. Bu bestenin üzerine, Mehmet Akif Ersoy’un yazdığı şiir giydirilmiş, bunun sonucunda da söz ve müzik arasında uyumsuzluk olduğu tartışmaları başlamıştır. Ortaya çıkan prozodi problemi, müzik devriminin gerçekleşip gerçekleşmediği üzerindeki kaygıları da içerecek biçimde günümüze kadar süre gelmiştir.

### 1.2.1. Günümüzde Durum

Türkiye’de bandoyu ve bandoculuk hareketlerini:

1. Askeri Bando,
2. Sivil Bando olmak üzere iki ana gruba ayırmak mümkündür.

Bu genel gruplandırmanın dışında bando, kullanılan enstrümanlar ve müzisyenlerin kıyafetleri, repertuar, kullanım mekânları gibi özel durumlarına göre çeşitlilik gösterir. Örneğin fanfar bando, özel okul bandosu gibi. Sivil nitelikli bandolar genellikle yerel yönetimler (belediyeler), bazı liseler ile kimi meslek örgütleri (polis vb.) tarafından kurulup desteklenir. Bu bandoların eğitici ya da icracılarının önemli bir bölümü askeri bandolardan ayrılmış kişilerden oluşmaktadır. Ayrıca bandoların, senfoni orkestraları, oda müziği toplulukları, caz orkestraları gibi genellikle Avrupa ve Amerika’daki ülkelerin müzik topluluklarını taklit etmeleri, hatta onlarla rekabet çabaları sonucu, Türkiye’de senfoni orkestrası ile bando arasında bir topluluk oluşturulduğu da görülebilmektedir. Bu uygulamanın askeri bir bando tarafından gerçekleştirilmesi, çoğu zaman hem asker hem de siviller tarafından, “askerin sanat yapması ya da Silahlı Kuvvetlerin sanata verdiği değer” olarak algılanır. Askerler, kimi zaman kendisini, ülkedeki birçok uygulamada olduğu gibi bu alanda da “öncü, aydın, ilerici, gelişmeye açık, yenilikçi” olarak görmek ister.

Türkiye’de Askeri Bandolar, Genelkurmay Başkanlığı’na bağlı dört farklı Kuvvetin bünyesinde bulunur. Bu kuvvetler hiyerarşik düzene göre: Kara kuvvetleri Komutanlığı, Deniz Kuvvetleri Komutanlığı, Hava Kuvvetleri Komutanlığı ve Jandarma Genel Komutanlığı’dır. Genelkurmay’ın özel bir bandosu yoktur. Buna karşın, Türkiye Cumhuriyeti’nin ordularının Başkomutanı olarak Cumhurbaşkanlığı Muhafız Alayı Bandosu bulunur. Osmanlı İmparatorluğu’ndaki Padişahın dokuz katlı Mehterinin yerini, Türkiye Cumhuriyeti’nde artık bu bando almıştır. Ancak, Muhafız Alayı Bandosu yalnızca Cumhurbaşkanının resmi devlet törenlerinde görev alır ve Padişah Mehterinden şekil, repertuar, kıyafet gibi yönlerden elbette oldukça farklılıklar gösterir.

Türk Silahlı Kuvvetlerinin en önemli olduğu değerlendirilen bandosu, Silahlı Kuvvetler Armoni Müzikası’dır. İdari bakımdan Kara Kuvvetleri Komutanlığı’na bağlı olmasına rağmen, adındaki Silahlı Kuvvetler ibaresi nedeniyle, diğer

kuvvetlerden de müzisyen personel görevlendirilir. Yani aslında bu bando Türk Silahlı Kuvvetleri'nin en geniş ve görkemli olması istenen bandosudur. Bu kuruma yapılan atamalarda daha dikkatli davranılır ve mümkün oldukça çalgısında en iyi olanların tayin edilmesine özen gösterilir. Kullanılan enstrümanlar oldukça kalitelidir, düzenli aralıklarla yenilenir. Türk Silahlı Kuvvetlerindeki bütün bandoların repertuar istekleri, yurt dışından eser satın alınması, çoğaltma ve dağıtım işleri buradan yapılır. Bu işle ilgili olarak burada ayrı bir birim kurulmuştur. Ordu, bu kurumla birlikte merkezi olarak, kendi askeri müziğinin hangi seviyeye kadar geldiğini bilmek ve onu denetlemek ister.

1923'den 2003 yılına kadar geçen 80 yıllık süre içerisinde, Türkiye'de dört kuvvete (kara, deniz, hava, jandarma) bağlı olarak kurulan, kapatılan, yeniden ve/veya başka yerlerde teşkilatlandırılmış olan toplam 110 civarında askeri bando bulunmaktaydı. Ancak bu bandolardan zaman içerisinde, özellikle icracı personel sıkıntısı nedeniyle sorunlar yaşanmış, bu bandolardan çoğunun beklentileri karşılayamadığı görülmüştü. Bazen milli bayramlarda yer alan bandonun fazla gösterişli olamaması, bazen de sivil topluma yönelik olarak verilen konser ve gösterilerde tatmin edici bir performans gösterememesi hayal kırıklığı yaratmaktaydı. Müzisyenler, özellikle zor olarak değerlendirilen kimi Klasik Batı Müziği eserlerini, yeterli müzisyen sayısı olmadığı gerekçesiyle icra edemediklerini belirtiyor, gerçek bir bando olamadıklarından şikâyet ediyorlardı. Örnek olarak da Silahlı Kuvvetler Armoni Mızıkası'nın müzisyen sayısı gösterilmekteydi.

Özellikle Türk askeri bandolarının temel "vurucu gücü" olan Kara bandolarında yaşanan bu endişeler nedeniyle, 2003 yılında Kara Kuvvetlerinin bandolarında yeniden yapılanmaya gidildi ve küçük çaplı, icracı personel sayısı az olan bandolar kapatıldı. Bunların birkaç tanesi daha büyük merkezlerde, büyük karargâhlarda toplandı. Böylece 8 -15 kişi arasında bulunan küçük bandoların yerini 60 – 80 kişilik daha büyük bandolar aldı. Bu bandolara "Bölge Bandosu" denildi, bunlar daha geniş coğrafi bölgelerdeki resmi devlet-ordu törenlerinin müziksel icrasından sorumlu oldular. Ordu, küçük bandoların cılız sesinin kendisini ve dolayısıyla devleti temsil edemeyeceğini değerlendirmekteydi. Emekli olmuş birçok bando müzisyeni, bu kaygıları uzun zamandan beri taşıdıklarını söylüyorlardı. Ayrıca zaten küçük bandoların, Silahlı Kuvvetler Armoni Mızıkası tarafından gönderilen

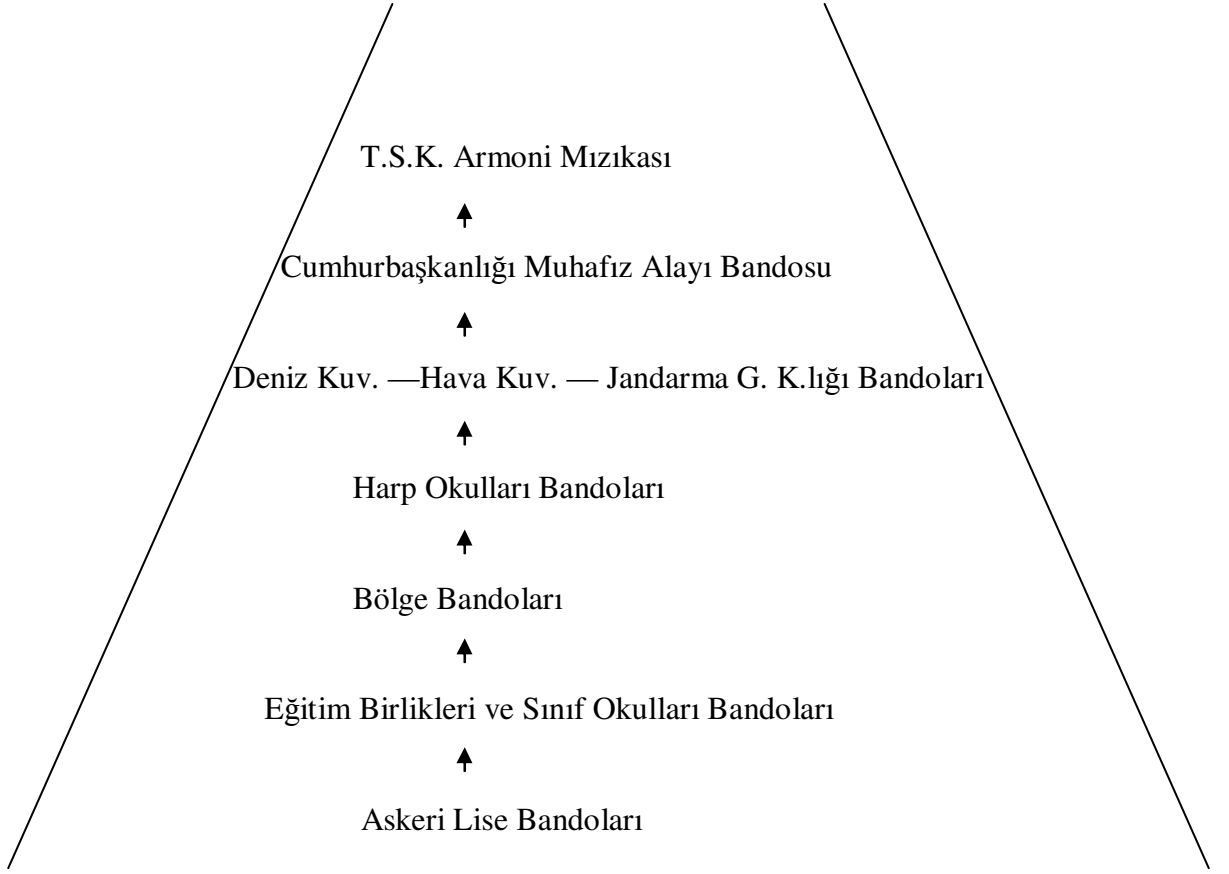
geniş bando repertuarını seslendirmesi de hemen hemen olanaksızdı. Müzisyen sayısının bütün çalgılar için yeterli olduğu düşüncesinden hareket eden Armoni Mızıkası, her bandoya neredeyse aynı repertuarı göndermişti. Oysa durum çok farklıydı; küçük bandolarda fagot, obua, küçük flüt, vurma çalgılar gibi enstrümanların icracıları ya hiç yoktu, ya da dengesiz bir dağılım söz konusuydu. Ayrıca müzisyenlerin önemli bir kısmına meslek dışında başka görevler de verilmekteydi. Bu durum bandonun motivasyonunu ve verimliliğini büyük ölçüde etkiliyordu.

Özellikle müzisyen sayısı bakımından genişletilen Bölge Bandolarının, Armoni Mızıkası'ndan daha fazla büyümesi de istenmemiştir, en önemli ve en büyük bando Armoni Mızıkası olarak kalmalıydı. Çünkü Armoni Mızıkası Ankara'daydı ve idari yönden de, doğrudan bağlantısı nedeniyle merkeze - karargâha en yakın konumdaydı. Kuvvet farkı gözetilmeksizin bütün bandoların "amiral gemisi" sayılmaktaydı. Bir başka önemli etken de, geleneğe ve atalara saygıdan ileri geliyordu. Çünkü Armoni Mızıkasının kökleri Muzika-i Humayun'a, hatta daha da öteye Mehtere ve Tuğ Takımlarına dayanmaktaydı. İstanbul'dan 1924 yılında Ankara'ya getirilen ve artık Cumhuriyetin olan bando, Türkiye'deki diğer müzik okul ve kurumlarının da temelini oluşturuyordu. Müzik İnkılâbının gerçekleşmesi için de çok çaba harcamıştı. Eski ve yeni devlet, değişim ve çağdaşlaşma amaçlı müzikle ilgili her türlü düşüncesinin uygulama alanı olarak, öncelikle – şimdiki – Armoni Mızıkası'nı görmüştü. Bu konuda bütün birikimler ondaydı ve bu özelliğiyle de ayrı bir saygıyı hak ediyordu. Geçmişten gelen değerli bir miras olarak Armoni Mızıkası, devlet katında özel bir sempatiye sahipti. Bu durumun halen devam ettiği anlaşılmaktadır.

Bandoları birleştirmedeki bir başka önemli husus olarak, çalgı çalmada iyi seviyedeki icracı-çalıcı personelin moral ve motivasyonunu yüksek tutmaya çalışmak, bir hedef ve "ideal" belirlemektir. Devlet memuru olan asker müzisyenin, memuriyet görevinde daha yukarılara çıkması, teorik olarak uygun fakat pratikte neredeyse imkânsızdır. Yaşı ve kıdemi ilerlese de hep aynı işi yapacaktır, en genç rütbede de, en kıdemli rütbede de aynı çalgısını çalacak, mesleki yaşantısında fazla bir değişiklik yaşanmayacaktır. Bu da, müzisyenin moral ve motivasyonunu olumsuz yönde etkileyen bir durum olarak değerlendirilir.

Asker müzisyen bakımından morali ve heveslendirmeyi yükselten unsurlardan biri de, yurt dışında çalmak, dünyaya açılmaktır. Yurt dışında devleti temsil eden bando görevlerine uzun yıllar boyunca genellikle ve yalnızca Armoni Mızıkası gitmeye yetkiliydi. Her askeri bando müzisyeni buraya tayin edilmediği için, turnelere ve özellikle yurt dışındaki konserlere herkes gidemiyordu. Bando müzisyenine göre yurt dışında çalmak, mesleki bilgi ve görgüyü arttırdığı gibi, müzisyenin başka ülke insanları ve müzisyenleri tarafından da meşruluğunun onaylanması anlamına gelmektedir. Bu şekilde bir kıyaslama ve kendi durumunu görebilme şansı da bulabilecektir. Yurt dışına Armoni Mızıkası'nın gitmesi geleneğine rağmen, özellikle Jandarma Genel Komutanlığı Bandosu'nun ve az da olsa Deniz Kuvvetleri Bandosu'nun yurt dışında bazı görevlere gönderilmesi, camiadaki çoğu kişiyi şaşırtıyordu. Buna şaşırmayan diğerleri ise, o bandolardaki müzisyenlerin seviyesinin de çok iyi olduğunu, hem gösteri (show) yaptıklarını, hem de en zor Klasik Batı Müziği eserlerini bile çalabildiklerini, dolayısıyla da bunu hak ettiklerini söylemekteydiler.





Şekil 1: Türk Askeri Bandolarında hiyerarşik yapı.

Yukarıdaki şekil, buralardaki bandolarda görev yapmakta olan müzisyen kişilerin kendilerini hangi konumda gördüklerini ifade etmelerine göre farklı diziliş alabilmektedir. Örneğin Bölge Bandosunda görev yapan icracıya göre “Bölge bandosu Kuvvet bandolarıyla yarışır, çünkü birçok zor eseri çalabilmektedir.” Bu müzisyene göre teknik bakımdan zorluk derecesi yüksek eserlerin çalınabilmesi ve bu türe giren eser sayısındaki çokluk, bandonun diğerlerine göre kendi seviyesini de göstermektedir. Zor eserin çalınabilmesi için, o eseri çalan çalıcının seviyesinin de yüksek olması gerekir, böylece müzisyen, kendisinin en zor eserleri bile çalabileceğini ifade etmeye çalışmaktadır.

Türkiye’de askeri bandolar arasındaki hiyerarşiyi anlatan müzisyen kişi, aslında kendi bulunduğu seviyeyi de aşağı yukarı tanımlamaktadır. Bu seviye tespiti yalnızca bireysel olarak kendisi için değil, birlikte toplu müzik yaptığı diğer müzisyenler için de geçerlidir. Hatta çoğu zaman bu sıralama, grup çalışmasının kalitesine de ışık tutabilmektedir. Örneğin bir Bölge Bandosunun Trombon grubundaki müzisyenlerin seviyesinin, TSK Armoni Müzikası’ndaki Trombonculardan daha ileride olduğunun değerlendirilmesi, rekabet ortamını da beraberinde getirebilmektedir.

Muhafız Alayı Bandosu “Cumhurbaşkanlığı” sıfatıyla birlikte kullanıldığı ve bu nedenle özel bir saygı gördüğü için, - sembolik olarak da olsa - bazı askeri bando müzisyenleri tarafından en tepeye konulmasına rağmen, işlevselliği bakımından yukarıdaki tablo daha geçerli görünmektedir.

### **1.2.2. Diğer Müzik Kültürleri İle Etkileşim**

Bando müziği denilince akla gelen dağarın yalnızca marşlardan oluştuğu düşünülür. Aslında durumun böyle olmadığı, bu soru üzerine biraz düşünerek hafızasını yoklayan herkes tarafından bir çırpıda anlaşılabilir. Başka bir deyişle, askeri veya sivil bandoların, marş dışında farklı müzik kültürlerinden oluşan bir repertuara da sahip olduğu ve bu repertuarı çeşitli vesilelerle seslendirdikleri hemen hatırlanabilir. Araştırmanın bu kesiminde, hem askeri bandoların başka müzik kültürlerinden devşirdiği parçalarla bir repertuar genişlemesi yarattığına, özellikle de son yıllarda popüler müziklerden alınan parçalarla farklı bir repertuar oluşturmasına, hem de popüler müzik alanından pek çok sanatçının marş repertuarından yararlanmasına değinilecektir.

Bando müziğinde kullanılan dil, en az ezgi kadar önem taşır. Askeri bandonun repertuarında, tamamı herhangi bir konserde seslendirilmese de çok sayıda sözlü marş vardır. Ulus devlete ve bazen onun öncesindeki devirlere ait kimi sözlü marşların, bando tarafından çalınmadığı halde, asker ve sivil kişilerce seslendirildiği de olur. Dilsel özellikler dışında, biçim bakımından marş formunda olduğu için askeri müzik kapsamına giren sözlü marşlar, popüler müzikle uğraşan profesyonel

müzisyen kişiler tarafından da seslendirilebilmektedir. Tecimsel amaçlı da olsa, genel yapısı ve sözleri nedeniyle askeri nitelikler taşıyan bu marşlar, popüler müzik sanatçıları tarafından kullanılırken, belirgin niteliklerini kaybetmezler. Hatta bu müzik parçalarının, ulus devlet kimliğini güçlendirmede faydalı olacağı düşünülür. Devlet, yurttaşlarıyla sağlam bir diyalog kurmaya çalışır. 1990'lı yıllarda, pop müzik sanatçısı Kenan Doğulu'nun yeniden yorumlayarak, sözlerini kısaltarak ve tekrarlı bölümlerin bir kısmını atlayarak yaptığı ve pop müzik enstrümanları ile stüdyoda seslendirdiği 10. Yıl Marşı, bir anda ülkede hit (en popülerler arasında, gözde) olmuştu.

Askeri bandolarda çalınan marşların ya da diğer eserlerin çoğunda vatan millet, bayrak ve yurt sevgisi gibi temaların kullanılması, bu bandoları kuran ordunun, dolayısıyla devletin bir beklentisidir. Bu şekilde devlet, vatandaşlarından, onların bu gibi kavram ve değerlere daha fazla dikkat etmelerini, önem ve özen göstermelerini ister. Osmanlıların batılılaşma çabaları sırasında, yabancı devletlerde olduğu gibi, sınır boylarındaki kalelerde ve donanmanın gemilerinde, ayrıca resmi devlet binalarında tek sancak kullanılması kararlaştırıldığı için, dikdörtgen kırmızı bir zeminin ortasında beyaz bir ay ve yıldız taşıyan bayrağın bundan böyle yüce Osmanlı Devleti sancağı sayılarak, bu gibi yerlere yalnızca bu sancağın asılması gerektiği emri verilmişti. Bu tarihten sonraları da “al sancak, al bayrak, ay-yıldız” teması marşlarda da artarak yer bulmaya başladı. Bu şekilde, “simge” ve o simgenin hatırlatmak / göstermek istediği değerlerdeki milli kutsiyet nedeniyle “simgenin kutsallığı” devlet ve millet katında özel birer anlam ihtiva eder olmuştur. Simgeler ve onlardaki kutsallık belirtileri, o simgelere verilen dini ve milli anlamlar, tarih boyunca birçok toplumda kendine önemli yer bulmuştur. Kimi zaman bu simgeler milli ya da dini olmayıp, özel anlama sahip de olabilir. Bu durumda bile, birey için özel bir anlama sahip simge (aile arması gibi), kıymet bakımından birçok şeyden daha değerli olabilir.

Ulusun simgesi olarak görülen en önemli işaret, bayraktır. Bayrak, halkı simgelediği gibi, sınırları da çerçeveleyen, egemenlik belirtisi, yapay bir izdir. Bireyin kişisel imzası olduğu gibi, bayrak aynı zamanda milletin imzasıdır. Aralarında gönül bağı bulunan toplumların, birbirilerinin bayraklarını kendi bayrakları gibi görmesi de hem çıkar birliğini, hem de genellikle kan bağı ile birlikte,

benzer kutsallara da sahip olduğunu belirtir. Böylece bayrak ve onunla birlikte milli marş, devletin temel sembolleri olur. Sözlere bakımından bu türden anlatımlarla dolu marşlar devletin sembolleri, bunları seslendiren bandolar da devletin simgesi olur.

Türkiye’de bando müziği, önceleri marşlar, daha sonra da yavaş yavaş valsler, galoplar, senfoniler, sütünler, solo ve düet eserler, üvertürler, fantezi eserler (caz, big band eserleri, rock, pop) gibi eser türlerinden oluşan bir repertuardan oluşturmuştur. Ancak bu batılılaşma gayretlerini halka da duyurabilme ve devlet politikasını ve ideolojisini geniş kitlelere yayma çabası neticesinde, zaman içerisinde repertuarda birtakım ilavelere gereksinim duyulmuş, hatta zamanla repertuarın önemli bir bölümü bu ilaveler tarafından doldurulmuştur. Bu ilave eserler özellikle Klasik Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği parçalarıdır. Halka batı kültürü tarzı müziği sevdirebilmek için, onun kendi müziğini batı enstrümanlarıyla çalmak, zamanla bir ihtiyaç haline gelmiştir. Bu nedenle bandonun, ülkenin coğrafi olarak hemen tamamına ulaşabilen ve hem askerlik hizmeti süresince erden generale kadar hazır bulunanlara, hem de kışla dışındaki tören uygulamalarında, milli bayram gibi etkinliklerde, açık ya da kapalı alanlarda geniş bir sivil kitleye hitap edebildiği fark edilmiştir. Bando da, muhatap olduğu / olacağı grubun zevk kültürünü hesaba katmak durumunda olduğunu bir süre sonra kavramış ve bu kültürün ürünlerini de repertuarına almıştır. Bu eserlerin hiç değilse bu şekilde bu enstrümanlarla da seslendirilebileceğini, güzel tınlayabileceğini, düğünlerde ve açık havalarda rahatça çalınabileceğini ispat etme gayretine girişmiştir. Böylece o yörede yaşayanların gözünde bu şekilde bir meşrulaşma ve kabul görme beklentisi oluşmuştur.

Devletin sosyal yardım faaliyetlerinin yalnızca ekonomik faaliyetler olduğunu düşünmek bizi yanıltabilir. Gerçekte ekonomik biçimin dışında, ortak yurttaşlığın da bir parçasıdır ve özellikle 1945’lerden itibaren devletler, sosyal yardım hizmetlerinin üretiminde büyük rol üstlenmişlerdir (Pierson 2000: 161–162). Gelirlerin dağıtılması, sigorta, emeklilik, sağlık, iş ve eğitim hizmetleri gibi sosyal yardım faaliyetlerinde uygulamalar devletten devlete değişirken, kaynakların asıl ihtiyacı olanlara iletilmesi konusunda uygulamalar farklıdır. Toplumdaki farklı gruplara farklı sosyal yardım hizmeti yapılmasında yaşanabilecek aksaklıklar, yurttaşlar arasında hoşnutsuzluk

yaratabilirken, bu yardımların kimi zaman da “kimliğini hatırlatıcı, pekiştirici” niteliği bulunur.

Cumhuriyet döneminde iyice belirginleşen, Türk müziğini batı armoni sistemine uydurma ve buradan kendi (evrenselleşme hedefli olduğu belirtilen) armoni kurallarına ulaşma gayretinde görülen Kemal İlerici gibi kimi müzik adamlarının ileri sürdüğü birtakım teori ve uygulamalar, bandolarda bir müddet uygulanmaya çalışıldıysa da, daha çok popüler müziğin etkileri altında kalınmış, repertuarlarda popüler müzik eserlerinin bando düzenlemeleri gittikçe daha fazla yer bulmuştur. Popüler kültürün, yani şarkılar, konserler, dergiler, festivaller, pop yıldızlarıyla röportajlar, filmler vb. özellikle gençler arasında bir kimlik oluşturmada etkili olduğunun fark edilmesi, bando repertuarlarını hem Türkiye’de hem de başka uluslarda önemli derecede etkilemiştir.

Bandoların repertuarları bu etkilenmeyi açıkça ele verirken, özellikle bir tanesi ötekilerden farklıdır. Türk Silahlı Kuvvetleri bandolarına eser temin etmekle de görevlendirilen Silahlı Kuvvetler Armoni Müzikası repertuarı incelendiğinde diğer bandolardan farklı olduğu açık bir şekilde görülebilir. Üst düzey bürokratlara ve devletin merkezdeki yönetim kadrosuna yakın bulunan Silahlı Kuvvetler Armoni Müzikası, repertuarını bu etkilenme ve etkileşmelerle oluştururken, ülkenin hemen her bölgesinde bulunan ve dolayısıyla daha geniş kitlelere ulaşan diğer askeri bandoların dağılımı incelendiğinde durum değişmektedir.

Özellikle 2000 yılından 2009’a kadar Türkiye’deki bütün askeri bandoların repertuarında ortak olan ve resmi törenlerde çalınan marş veya diğer eserler şunlardır:

1. İstiklal Marşı,
  2. Harp Okulu Marşı,
  3. Selimiye Marşı,
  4. Gölcük Marşı,
  5. 10. Yıl Marşı (Cumhuriyet Marşı),
- .....
6. Türk Halk Müziği No: 15–16–17 (H. Recep Arman),
  7. Kemal Atatürk Marşı,
  8. İsmet İnönü Marşı,
  9. 1. Ordu Marşı,
  10. Bağlı olunan kurumun / birliğin marşı.
  11. İzmir Marşı,
  12. Gençlik Marşı.
- (Hemen hemen)  
Yerleri sabit
- Yerleri değişken

Bu eserlerden ilk beş tanesi hemen hemen tüm askeri bandoların en çok kullandıkları eserlerdir. Diğer yedi tanesi ise önceki ilk gruptan hemen sonra gelir ve bulunulan ortama göre bu eserlerin çalma sırası değişir veya yerlerine başka eserler çalınabilir. Ayrıca burada törenin ne maksatla ve nerede yapıldığı da önem arz eder. Ordu içinde askerlik mesleğine yönelik, kışlada karşılama, uğurlama, yürüyüş, mezuniyet vb. törenler, şehirde yapılan törenler, resmi bayramlar, şehrin düşmandan kurtuluş günleri, festival geçişleri gibi törenlerin zaman ve mekânı ile bunlara kimlerin katılacağı dikkate alınmak durumundadır. Bunun dışında cenaze töreni ile yabancı cumhurbaşkanlarının karşılanışlarında törene ve olaya özel marşlar çalınmaktadır.

Özellikle Anadolu'nun neredeyse tamamına yayılmış olan bandoların, repertuarlarını çeşitli bando marşları ve boru ve trampet marşları gibi asıl görevi olan yürüyüş ve törene yönelik parçalardan oluşturur. Ancak burada asıl dikkati çeken şey, senfonik eserlere fazlaca yer verilmemesi, varsa da bunların en tanınmış olan ve kısa bölümlerinin çalınması, çoğunlukla da popüler müzik eserlerine, Türk Sanat ve Türk Halk Müziği düzenlemelerine geniş bir şekilde yer verilmiş olmasıdır. Trabzon'daki bandonun Karadeniz, Şanlıurfa'daki bandonun Şanlıurfa, Çorlu'daki

bandonun Trakya türkülerini seslendirmeleri, bandonun ve dolayısıyla ordunun halkla iç içe olma, onlardan biri gibi davranma ve onların güvenini kazanma gayretlerinin bir ürünüdür. Bununla birlikte, bazı pop müzik sanatçıları ve onların popüler eserlerinin, ulusal basında yer almasıyla birlikte, askeri bandolar tarafından yerel repertuara hemen kazandırıldığı görülmektedir. Resmi yollardan geçmediği, bürokratik işlemlere -müzik eserlerinin kabul edilmesine ilişkin resmi işlemlere- takılmadığı için, pop müzik eserleri genel olarak önce Anadolu'nun değişik yerlerindeki Bölge Bandoları tarafından aranje edilerek, uygun bir konserde, genellikle okullarda seslendirilebilmektedir.

Silahlı Kuvvetler Armoni Müzikası'nın ordudaki üstün konumuna rağmen, diğer kuvvet bandoları bu bandoyu daha çok Kara Kuvvetleri'nin bandosu gibi görme eğilimindedirler. Kara Kuvvetleri de hiyerarşide ordunun tepesinde bulunur. Bu nedenle de resmi devlet tören vazifelerini çoğunlukla Armoni Müzikası yerine getirir. Diğer kuvvetlere mensup bandolar, kendilerini bando repertuarının başka yönlerinde geliştirerek bu şekilde üst makamlar karşısında meşru ve değerli olmaya çalışmışlardır. Hava Kuvvetleri Bandosu Caz Orkestrası (jazz band), Deniz Kuvvetleri Bandosu popüler müzik eserlerinin çalınması (big band), Jandarma Genel Komutanlığı da gösteri bandosu (show band) olabilme yönünde diğer bandolardan daha çok çaba harcamaktadır. Kendi kuvvetleri tarafından ayrılan bütçenin önemli bir kısmını, repertuar çoğaltmaya, bu türden eserleri satın almaya ayırmakta oldukları anlaşılmaktadır.

Devletin ulus kimliğini güçlendirmek için birçok araç kullanırken, bunlardan en belirgin olanının da, aynı zamanda simgesel bir önemi olan askeri bando olduğunu ifade etmek gerekir. Bandolar açık havada, güçlü devlet imajına ve ideolojiye uygun olan güçlü sesiyle müzik türlerinden birçoğunu rahatça seslendirebilir. Bunların büyük çoğunluğunu da marşlar ve popüler müzik türleri oluşturur. Müziğin birleştiriciliği ya da kültürel kimliklerle ilişkisi, yalnızca kültürlerin en durağan öğelerinden biri olarak birkaç kuşak devam ettirildiği için değil, bunu yanı sıra yeni yaratılan müzik türleri ve biçimleri kişisel deneyimler, kültürel temaslar ve sosyo-ekonomik olaylar tarafından biçimlendirilen değişiklikleri ve onların kimlik değişiminin dinamiklerini yansıttığı için önemlidir. Söz konusu gereksinimlere gerek bireysel, gerek küçük ölçekli bir grup, gerekse ulusal düzeydeki bir toparlanma ve

birlikteliğe yanıt verebildiği için popüler müziklerin önemi ortadadır. Çünkü birer simgesel anlam ambarı olan popüler müzikler, her türlü kimlik oluşumunu ve dönüşümünü yansıtabilecek esneklikte kurulur (Erol 2002: 229).

Sonuç olarak askeri bandolar popüler müziğin gücünün geç de olsa farkına varmışlar, repertuar oluşturma açısından marşlar dışında bu yönde de büyük bir etkileşim içine girmişlerdir. Türk askeri müziği önceleri sadece tonal müzikle sınırlıyken, sonraları modal açılımlı bir duruma gelmiştir. Günümüzde ise modal (makamsal) müzik boyutunun ağırlıklı olduğu yeni bir süreç içinde bulunmaktadır. Popüler müzik kültüründeki değişimlerin ve gelişmelerin sonuçlarını, artık bando repertuarı içinde bile görmek mümkün hale gelmektedir. Ayrıca yerel bir popülerliğe sahip geleneksel ezgiler de bu etkileşim süreci içinde çok önemli bir ağırlık kazanmaya başlamıştır. Özellikle bölgesel bandoların yerel ezgileri seslendirmeye yönelik eğilimi ve ordu tarafından da bu yönlenmenin cesaretlendirilmesi bando repertuarında ve seslendirme üslubunda yepyeni bir boyut getirmiştir. Bu gelişmeler üçüncü bölümde ağırlıklı olarak ele alınacaktır.



## II. BÖLÜM

### 2. DEVLETİN YENİDEN İNŞASINDA MÜZİĞİN YERİ

#### 2.1. Batılılaşma – Modernleşme Çabaları

Batılılaşma, modernleşme, sanayileşme, çağdaşlaşma, ilerleme ve Avrupalılaşma gibi terimler, genellikle birbirleriyle çok karıştırılır. Bu terimlerden her birinin diğerinin yerine kullanılması çoğu zaman karşılaşılan bir durumdur. Oysa bunların her biri ayrı şeylerdir ve içerikleri farklıdır. Çağdaşlaşma nispeten yeni olmasına karşın, çağdaş sözcüğü daha eskilere dayanır. Önceleri Orta Çağ Latincesinde, daha sonraları İngilizcede ve diğer dillerde kullanılan *çağdaş*, çağın ve geçmişin yazarları ve onların yazdıklarını birbirinden ayırt etmek için kullanılmıştı. Yedinci yüzyılda ise *modernity* (çağdaşlık), *modernizers* (çağdaşlaştırıcılar) ve *modernization* (çağdaşlaşma) sözcüklerinin değişik biçimlerde oldukça sınırlı ve teknik bağlamlarda kullanıldığı görüldü. İlk zamanlarda modern (çağdaş) sözcüğü çoğu kez bayağı ve basmakalıp gibi aşağılayıcı anlamlarda kullanılırdı. Shakespeare’de bu görülür. İngiliz yazarları, Fransız Devriminin önderlerine “çağdaşlaştırıcılar” olarak gönderme yaparken aslında bu sözcüğü kötileyici ve alaycı anlamda kullanmaktaydılar (Black 1986: 4). Zamanla bu sözcük, onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıllarda bugünkü anlamını kazandı.

Çağdaşlaşma, genel olarak aydınlanma ile birlikte başlayan ve son yüzyılların birikimi ile bilgi patlamasına dönüşen çağlık bir yenileşme ve kültürleşme sürecinin aldığı dinamik biçimi ifade eder. Çağdaşlaşmış olduğu düşünülen devletlerin bile çağdaş olmanın nitelikleri konusunda söyleyebilecek fazla şeyleri yoktur. Bu devletler bile çağdaşlaşmalarını hala sürdürmektedirler, hangi niteliklerin bütün çağdaş toplumlara özgü nitelikler olabileceği, hangilerinin toplumları birbirinden ayırdığı ve hangilerinin kültür kaynaklı özellikler olduğu konusunda tartışmalar devam etmektedir. Çağdaş olduğu değerlendirilen toplumlarda birey, geleneksel toplumdakilere oranla çevre baskısından daha az etkilenir ve bu ölçüde daha özgürdürler. Birdenbire çağdaşlaşma da mümkün değildir, aniden çağdaşlaşan bir devlet görülmemiştir. Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucusu M. Kemal

Atatürk, ulus devlete, *çağdaş uygarlık seviyesinin üzerine çıkmayı* hedef olarak göstermiştir.

Devlet modern olmak, böyle bir kimlik kazanmak için çoğu zaman özel bir gayret gösterir. Modern olmak, çağdaş olmakla zaman zaman eş anlamlı kullanılmasına karşın, çağdaş olan modern olmayabilir. İçinde bulunulan çağda yaşıyor olmak, terim olarak akıla çağdaşlığı ve zamandaşlığı getiriyorsa da, burada bahsedilen çağdaşlık, o anda var olan en üst teknolojik seviyeye, bilimde, sanatta, insan haklarında, sporda vs. gelinebilen azami teknik bilgiye sahip olma derecesi olarak algılanır. Yeni Türk devletinde hedef, *çağdaş uygarlık seviyesinin üzerine çıkmaktır*, yani bilgide ve onu uygulamada en ileri düzeyde bulunmaktır. Devletin moderniteye yerleştirilmesi kavram olarak Avrupa'da ortaya çıkmış, bu moderniteye (iyi veya kötü için) yolculuğu başlatan gelişmelerin gerçekleştiği yer, Avrasya kıtasının en batı uçları olmuştur (Pierson 2000: 67). Modern kimlik kazanılırken, kültürel kimliklerin nasıl bir yol izleyeceği de sürekli tartışılmıştır.

Kimliği, genel olarak bütün bireylerin, grupların, toplumların, devletlerin, kendileri ve başkaları tarafından tanımlanması, nitelendirme ve sınıflandırma duygu ve faaliyeti olarak düşünmek mümkündür. Kimlik, kişinin kendisinin kim olduğu hakkındaki duygu ve düşüncesidir. Dünyadaki bütün insanlar, toplumlar ve devletler içinde ve arasında olan biten de bu arayıştır. Gerçekte bütün sorunların temelinde yatan, kimlik gibi görünmektedir. Osmanlının da geri kalmasının nedenini kimliğe bağlamış ve yeni bir kimlik edinebilmek için uzun yıllar çalışmış, bu çalışmayı yeni Türk devletine miras bırakmıştır. Moderniteye yolculuk, bitmiş değildir. Modern ulus devlet olma amacı artarak devam etmektedir.

Avrupa devletlerinin haritası, 1980 – 2000 yılları arasında yeniden şekillendirilmiştir. Özellikle bu dönemde devletlerin kapladığı toprak, şimdiye kadar olmadığı ölçüde netleşirken, devletler uluslarla özdeşleştirildi. Ulus devletler, uluslar arası düzenin temelini oluşturdu. Egemenlik kavramı sürekli olarak tartışıldı. Egemenlik teriminin bugünkü anlamda kullanımı, Fransız düşünür Jean Bodin'den (1529 – 1596) türemiş sayılır. Ulusçuluk tartışmalarıyla birlikte, egemenliği devlete veya hükümete değil de, halka yerleştirme özlemi bulunur. John Locke (1632 – 1704) ve Jean Jacques Rousseau (1712 – 1778) egemenliğin halka yerleştirilmesi gerektiği ve hükümetin, yurttaşların iradesine tabi olduğunu ileri sürmekteydiler

(Pierson 2000: 35). ABD anayasasının kurucu otoritesi “Biz, halk...”ın sorumluluğundadır. Modern Türkiye Cumhuriyeti’nde “Egemenlik kayıtsız şartsız milletindir”. Bununla birlikte, “hangi koşullar altında devletin eylemleri meşrudur, geçerlidir, hangi durumda yurttaşlar itaat etmelidir veya başka bir ifadeyle hangi koşullar altında yurttaşlara itaat ettirilmelidir” konuları tartışılmaya devam edilirken, demokrasi, anayasallık ve hukukun üstünlüğü kavramları ön plana çıkar. Devlete itaat ettikçe, dolaylı olarak halk kendisine itaat etmiş olmaktadır. Devlet halktır, halk devlettir, ya da devlet ulus, ulus devlet.

Yüzyıllar boyunca insanların ve toplumların kimlikleri elbette vardı ancak, “kimlik” konusunun bir sorun olarak karşımıza çıkması, -özellikle 1700’lerden itibaren- “ötekini” merak etme, “ötekilere karşı ben” (Ego versus autre – Lévi-Strauss) gibi kavramların ele alınışı ile birlikte ivme kazanarak belirginleşmiştir. Bu dönemde ulus-devletlerin ortaya çıkmaya başlaması (aslında 1653 Westfalya antlaşması ile ortaya çıkmaya başlar) ile ırk, millet, milliyetçilik, devlet gibi kavramlar üzerinde yoğun tartışmalar da kendini göstermiştir.

Böyle bir süreç içerisinde geçerken, müzik de bundan etkilenmiş, kazanılan yeni kimliğin aşamalarını, bu aşamalarda önemli rolü olanları anlatan, yeni kurumların kimliğini belirten-pekiştiren müzik eserleri üretilir, çalınır-söylenir olmuştur. Bu kimlik müziğinin ve dolayısıyla resmi ideolojinin geniş şekilde, kısa sürede ve en güçlü biçimde kitlelere iletilmesi için de, uygun repertuarla donanmış sesi gür, gösterişli, taşınabilir üfleme ve vurma çalgılar kullanılmış, *bando* ve onun müziği böylece ulus-devlet kimliği oluşumunda önemli bir yer edinmiştir.

Türkiye’de de, cumhuriyetle başlayan ulus-devletleşme sürecinde bando, gözle görünür bir rol almaya devam etmiştir / etmektedir. Cumhuriyetin özellikle bazı “keskin dönemeçlerinde” yani savaşlar, ihtilaller vb. bando müziğinin ön plana çıkması elbette tesadüf değildir.

Türkiye Cumhuriyeti, “Anayasal vatandaşlık” kavramına dayalı, çağdaş bir ulus devlettir. Ulus-devleti oluşturan iki temel bileşkenin, yani ulus ve devletin, kendi içerisinde, bütün unsurlarıyla birlikte ve birbiriyle tutarlı bir bütünlük sağladığı düşünülür. Ancak bu elbette teoride mükemmelliğe ulaşmış bir ulus-devlet yapısında görülürken, dünyada henüz bu seviyeye ulaşabilmiş herhangi bir ulus-devletten söz etmek zordur.

Avrupa’da İngiliz ve Fransız toplumları 250 – 300 yıl içerisinde *ulus* olurken, Avrupa’nın diğer toplumları ise İngiltere ve Fransa gibi kendiliğinden değil, bir ulus olma çabası içerisinde, yani *ulusçuluk* (nationalism) ideolojisiyle birer ulus olmaya çalışmışlar, yapısal işlevsel değişmeler sonucunda bu durum gerçekleşebilmiştir. Ancak bunun gerçekleşmesi, sürecin tamamlandığı anlamına gelmez. Öyle ki Fransa’da Beşinci Cumhuriyetin Anayasasını savunan General Charles De Gaulle, “devrimin sürdüğünü” söylemekten çekinmemiştir (Güvenç 1996: 13). Türkiye’de de bu uluslaşma-uluslaştırma süreci 1920’lerden hatta 1930’lardan sonra kendini göstermiştir ve günümüzde devam etmektedir. *Uluslaşma* süreci içerisinde, birtakım yeni kavramlarla karşılaşılması karşısında, bunları karşılayabilecek kelimeler üzerinde tartışmalar da ortaya çıkmıştır. Bu dönemde çoğu zaman kelimeleri ya da terimleri Türkleştirme gayreti içine girildiği de görülür: Şehir ve kasabalara yeniden isim verilmesi, çocuklara verilen isimlerin Türkçe olup olmadığının incelenmesi (nüfus müdürlüklerindeki isimler katalogu), eşyalara daha “öz” Türkçe isimler bulunması vb.

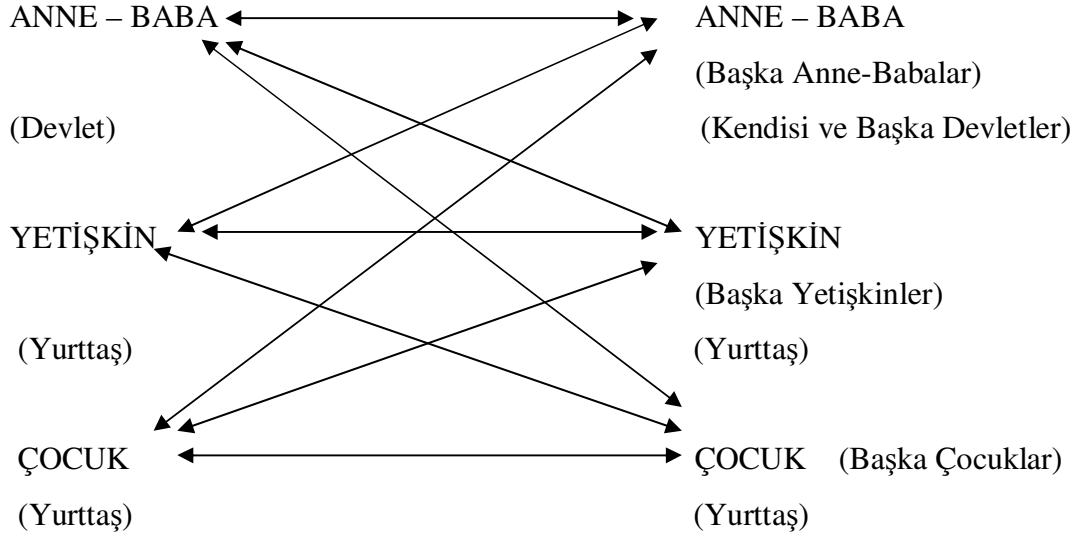
Gerek geleneğe ve atalara bağlılık, gerekse yöneticilerin ve diğer önderlerin yüceltilmesi çabaları, devlet kültüründe yaygın bir davranış olarak görülür. Bu kişilerin yüceltilmesi demek, devletin yüceltilmesi demektir, çünkü onlar devletin ve dolayısıyla milletin yönetilmesi ve yönlendirilmesinde önemli rol oynarlar. Gerçek ya da sembolik olsun, devlet piramidinin en üstünde bulunan kişi / kişilerin, bir aile büyüğü olarak algılandığı da olur. Ana babalar çocuklarına örnek olan kahraman kişilerdir.

Kimliğin ve iletişimin bir biçimi olarak insanlar ve toplumlar arasında hiyerarşi ve toplumsal statü bakımından farklı katmanlar bulunur. Bu hiyerarşi piramidinin tepesinde bulunan kişi ya da kuruma karşı alttakilerin bakışı kültüre göre farklılıklar arz eder. Örneğin İngiltere’de, daha doğrusu Büyük Britanya’da sembolik de olsa en tepede bulunan kişi Kraliçe’dir ve herkes Kraliçe adına çalışır, bütün yollar, araziler, ormanlar Kraliçe’nindir. Ana Kraliçe herkese nüfus hüviyet cüzdanı, ehliyet, pasaport dağıtır ama kendisinin pasaportu olmaz, çünkü o herkesten farklıdır, pasaportlar Kraliçe’nin adına basılır dağıtılırken, onun kendi kendisine pasaport vermesi uygun görülmez.

Türkiye’de ise en tepede “Devlet Baba” bulunur, devlet vatandaşların babasıdır. Ataerkil toplumsal yapıya sahip ülkede, devlet babanın yaptığı her şey saygıya değerdir ve ona karşı kötü / olumsuz şeyler düşünülmesi hoş karşılanmaz. Devlet yönetiminde en başta bulunanlara da kimi zaman “baba” diye hitap edilebilir (başbakana, cumhurbaşkanına, valiye vs). Vatandaşlar kendisini “çocuk”, devleti “baba” olarak görür. Diğer yandan devlet de kendisini yurttaşlarının, yani “çocuklarının babası” olarak değerlendirir, onlara yardım eder, yaraları sarar. Birçok kültürel davranış ediminde olduğu gibi, bununla ilgili yazılı herhangi bir yasa bulunmamaktadır, ancak toplum ve devlet kültüründe genel kabul gören bu durum açıkça tespit edilebilecek bir uygulamadır. Babaya karşı çıkılmaz, ne derse o yapılır, baba çocuğunun geleceğini ‘onun adına’ düşünür. Ödül de verir ceza da. Baba yetişkindir, yurttaşlar çocuk. Yazılı kanunları olmamasına rağmen, bir tür devlet töresi olan bu hususta böylece ortak bir kanaat geliştirildiği anlaşılmaktadır.

Resmi kurumlar arasında iletişim esnasında, her iki kurum da anne-baba ya da yetişkin gibi davranırken, yurttaşlarla ilişkilerde yurttaşa bazen bir yetişkin, bazen de çocuk gibi davranış gösterilir. Yurttaşlar da devlete genellikle baba gibi saygı gösterir, diğer yandan biri birilerine yetişkin ya da çocuk gibi tepki verirler (bkz: Diyagram:1).

Büyük depremlerde ve afetlerde devlet baba yardım ederek yaraları sararken, vatandaşlar askerlik yaparak, vergi ödeyerek aile (devlet) bütçesine katkıda bulunurlar. Özellikle kuraklık ya da yokluk günlerinde televizyonlarda çiftçiler görünür ve “devlet baba bize bakmıyor” diye şikâyette bulunurken, onları televizyondaki haberlerden izleyen diğer yetişkinler, devletten şikâyetçi olan çiftçilere kızar, ayıplarlar, çocuk gibi her şeyin devletten beklenmemesine, yetişkin gibi çalışmak gerektiğine kanaat getirirler. Bu tür kültürel edim, toplumun farklı gruplarında ve iş bölümünde de kendini gösterir.



Diyagram 1: Türkiye’de devletin yurttaşlarına, yurttaşların devlete ve biri birilerine karşı diyalojik davranış biçimleri.

Bu diyagramda anne - baba yerine Askeri Bandoyu ya da orduyu koymak da mümkündür. Bu durumda bando, başka bandolarla iletişim halindeyken onlarla eşittir; resmi törenlerde, milli bayramlarda, bazen okulda ya da köyde, resmi bir konserde sadece klasik resmi repertuarını seslendirirken ise “devlet baba” kimliğindedir. Bando devlet babayı temsil eder. Köydeki konserde yerel müzik grubu gibi bir davranış gösterdiğinde ise, kendisini köylülerle eşit ve yetişkin olarak görmektedir. Üst seviyedeki devlet görevlilerine verdiği konserde de, onların isteklerini yerine getiren çocuksu bir kimlik taşımakta, övgü toplamaktadır.

“Çok Sesli Klasik Batı Müziğini toplumun tüm kesimlerine yaymak” düşüncesi, devlet katında makbul bir görüş olarak yer alırken, askeri bando da devletin bu resmi görüşüne uygun olarak, Çok Sesli Klasik Batı Müziğini ülkedeki her yere götürme, Senfoni Orkestrasının bulunmadığı bölgelerde, yurttaşlara bu müzik türünü sevdirmeye görevini üstlenmiş gibi davranır. Geçmişinde bu tür kurumların kurulmasında kaynak yaratması ve onların başlangıç noktası olması açısından bakıldığında, böyle bir görevi kendiliğinden üstlenmesi bir bakıma mazur görülebilir. Karakteristik yapısındaki çalgılar da, bu müzik türündekilerle neredeyse

aynıdır, tınsal ve biçimsel birçok benzerlikler bulunması da bu üstüne vazife almasını bir derece daha haklı gösterebilir. Bununla birlikte, yerel halkla diyalog kurarken, Batı Müziği çalgılarını halka göstermek ve bunu yaparken de bir öğretmen gibi çalgıları öğretmek ister. Kendisi yetişkin, yerel halk da öğrenci ya da çocuk gibidir. “Bu çalgı böyle bir şeydir, böyle çalınır, yerel müzikler de bununla çalınabilir” gibi söylemlerle, Klasik Batı Müziği “çocuklara - öğrencilere” sevdirmeye çalışılır. Yeni bir aracın kültür içine adapte edilmesinin, o kültürle iyi bir diyalog kurulmasına ve benimsenmesine bağlı olmasından hareketle, diğer kültüre uygun biçimde yaklaşımak istenir. Karşılaşılan kültür, öteki değil, diğer, komşu veya başka kültürdür. Devletin en güvenilir kurumunun, ordunun bunu söylemesinin toplum üzerinde ayrı bir güven duygusu yaratabileceği, böylece kabullenmeyi ve meşruluğu kolaylaştıracağı değerlendirilmektedir.

Bir toplumun kendi kimliğini ve amacını bilmesi, toplumun üyelerini kaynaştıran önemli bir güçtür, üyeler sorunlara karşı ortak davranış biçimleri geliştirirler. Birçok savaşta devletlerin yenildiği, hatta yıkıldığı olmuştur ancak halkları yaşamaya devam etmişler, ortak bir kültür, amaç ve davranış birlikteliği ile varlıklarını yeniden, bazen daha da güçlü biçimde sürdürebilmişlerdir. Böyle durumlarda sarsıcı değişimler ve yenilikler de söz konusudur.

Kültürün yeniyi, yeniliği ve değişmeyi kabullenmesi genellikle hemen oluveren bir olgu değildir. Kimi zaman teknolojik bir aletin benimsenmesi daha çabuk mümkün olabilirken, bir davranış değişikliğinin, bir uygulamanın, bir estetik beğeni değişiminin kabullenişi çok daha uzun zaman alabilmekte, hatta bazen hiç mümkün olamamaktadır. Yeni devlette, mekânlara ve yerleşim birimlerine, teknolojik aletlere, yapılara, kurumlara Türkçe isim verme faaliyetlerinin, devletin ilk kuruluş yıllarından ziyade hemen sonraki aşamalarda (özellikle 1930 – 1960’larda) artmasının, ulus devletleşmede, devlet tarafından önemli bir aşama olarak değerlendirildiği anlaşılmaktadır. Genel olarak, yalnızca Türkçenin hiç konuşulmadığı ya da az konuşulduğu mahallerdeki isimlerin Türkçeleştirildiği zannedilirken, gerçekte ülkenin tamamında Türkçeleştirme söz konusudur: Çanakkale - Biga’da Dimetoka isimli köy adının Gümüştay olarak değiştirilmesi örneğinde olduğu gibi. Bir kısım isim değiştirmeler de, halk arasında zamanla değişen kullanım ve söyleniş farklılaşmasından ileri gelebilmektedir. Göç olayları

nedeniyle oluşan büyük değişimlerin neticesinde, demografik yapıdaki değişimler, teknolojik yeni aletler ve özellikleri, bölgeye maddi veya manevi çıkar sağlayacak yenilikler, yeni keşifler vs. isim değişimini ve adlandırmayı kolaylaştırabilmekte, meşrulaştırabilmektedir. Etnik grup ve etnisite kimliğinin baskın olduğu yerlerdeki isim değişiklikleri ve farklı adlandırmalar ise genelde kolayca kabul edilmez. Bunu yanı sıra, genel kabul görmüş ve benimsenmiş, gelenekselleşmiş ve atalardan değerli bir miras olarak kalmış, o şekilde kavramlaşmış terim ve ifadeler de değiştirilmeye direnebilir. Bunların sürekliliği, toplumda oluşan ortak mutabakatın devamlılığına da bağlıdır. Resmi kurumların değişimde ısrarı, devlete karşı bazı olumsuz değerlendirmelere yol açabilir. Bu da bazen değişime karşı direnme ile sonuçlanır. Değişime direnme ise bazen devlete / ideolojiye direnme olarak da algılanabilir.

M. M. Bakhtin'in merkezkaç kuvvetler olarak nitelendirdiği ve değişkenliği nedeniyle sürekli araştırılmaya ihtiyaç duyan, kalıplara sığmak istemeyen, standartlaştırılamayan çok dillilik, üniter dilin çevresinde dolaşırken, üniter dil, dilsel ve ideolojik birleştirmeye ve merkezileştirmeye doğrultusunda çaba gösterir (Bakhtin 1998: 272).

Bazen de isim verme, devletin ve halkın ortak kanaati ile kendiliğinden gelişir. Özellikle mesleki ve teknik konulardaki adlandırmalarda, her iki taraf da makul üzerinde uzlaşır. Osmanlı döneminde batılılaşma gayretlerinin sonuçlarından biri olarak bandonun kuruluşu sırasında Saray Bandosu veya Saray Orkestrası anlamında kullanılan *Muzika-i Humayun* isimlendirmesindeki “*muzika*”, yani müzik kelimesi zamanla *mızika*'ya dönüşmüş, bir süre sonra ağız armonikası olarak da adlandırılan *mızika* ile isim benzerliği de zaman zaman işin içine karışmış, sonunda Türkiye'de *mızika* kelimesi *bando* anlamında kullanılır olmuştur. Bu terim halen *Muzika-i Humayun*'un devamı olduğu değerlendirilen bir kurumda ve bazı sivil orkestralarda kullanılmaya devam etmektedir: Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Mızıkası, İzmir Büyükşehir Belediyesi Armoni Mızıkası gibi.

Osmanlı İmparatorluğunun son zamanlarında, *bando* teriminin henüz tam olarak yerleşmediği ve bunun yerine “*Muzika-i Humayun*” tamlamasının kullanıldığı bilinmektedir. Bu tanımlamanın, günümüze kadar geçen süre içinde “*Musika-i Humayun*, *Müzika-yı Hümayun*, *Musikay-ı Humayun*” gibi farklı şekillerde kullanıldığı görülmektedir. Farklı söyleniş biçimlerinin bir devamı olarak da,



günümüzde hala “mızıka / muzika / musika” gibi terimlerle, bando kavramının ifade edilmeye çalışıldığını görmekteyiz. Mızıka - ya da Musika, Muzika - kelimesi, resmi olan - olmayan bütün kişi ve kurumlar tarafından benimsenmiş ve yıllar içerisinde kullanılmıştır. Mızıka'nın tamamen Bando'ya dönüşmesi ve terimin Bando olarak kesin kullanımı, 2000'li yıllarda yeni yeni mümkün olmaya başlamaktadır. 2003 yılında, daha önceleri kısaca Mızıka Okulu olarak tanınan okula Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Komutanlığı adının verilmesi bu bakımdan dikkate değerdir. Başka bir ifadeyle, terimin Osmanlılarda ilk kez duyulmaya başlandığı 1826'lardan tam 167 yıl sonra bandoya dönüşebilmesi ilginç bir durumdur ve daha da ilginç bu dönüşüm süreci halen tam olarak bitmiş de değildir.

Eskiden adı Mehter olan, şimdi ise batılı örnekleriyle de birebir örtüşen, bu nedenle de Bando denilen ve artık batılı tarzı seçen müzik grubunun yeni adının, toplum belleğine henüz girmiş olması, kullandığı çalgıların toplumun geleneksel çalgıları arasında yer almaması ona karşı bakışı da etkilemektedir. Yeniye karşı mesafeli duruş ve *şüpheli yaklaşımın* dışında, bu çalgıları yüzyıllardan beri geleneksel olarak kullanan ulusların neredeyse tamamının aynı dine mensup olmaları (Hıristiyan kimliği), Osmanlı içindeki kimi gruplar tarafından bandoya karşı olumsuz bir tavır da beraberinde getirmekteydi. Bu bakış açısı yeni kurulan Türkiye devletinde de etkisini göstermekteydi.

Savaşlar ve göçler yoluyla, başka uluslara ait çalgılarla ve çalma teknikleriyle olan tanışıklık sonucunda, müzikte kültürleşmeler oluşmaktaydı. Ancak batıda olan çalgı ve form gelişimi, Osmanlılarda tam tersi yöndeydi. Batıda din dışı alandaki sanat müziği olgunlaştıkça, ürünleri yavaş yavaş bandolara yansıtılmaktaydı. Osmanlılarda ise bu olgunlaşma süreci beklenmeden, bandodan başlayan bir gelişim ve değişim süreci içinde bulunuluyordu. Bunun neticesi olarak da, eski - yeni, doğulu - batılı, geleneksel - modern gibi bir ikilem ve rekabet başlıyordu. Geleneksel Türk Sanat Müziğinin form yapısının ve geniş repertuarının karşısında, bando müziğinin repertuarı büyük bir sorundu. Daha doğrusu hemen hemen repertuarın içi boştu. Böyle bir kültür olmadığından, başlangıçta sadece bazı yabancı bestecilerin birkaç yürüyüş marşı bulunmaktaydı. Ulusal bir marş da olmadığından, “Bir süre, bandoyu çalıştıran İtalyanların marşları, milli marş işlevi görmüştü” (Aksoy 1983: 1214). Ülkeye yeni gelen ve göreve başlayan bu İtalyan şeflerin yaptıkları ilk işin,

padişahlara ithaf marşı yazmak olduğu görülmektedir. Marşın kabul edilmesi, bestecinin / şefin de devlet katında meşruluğunun göstergesiydi. Böylece milli marşlar, devletin başındaki padişah için yazılan marşlardan oluşmaya başladı. Padişah değiştiğinde milli marş da değişmekteydi. Yabancı yöneticilerin elindeki bando, doğal olarak onların eserlerini seslendirmeye işe başlıyor, herhangi bir Türk bestecinin bando için bir eseri bulunmadığından, bu süre içinde de bando, herkes için bir tür okul niteliği taşıyordu. Zaten kısa süre içinde Askeri Bando Okulu (Muzika-i Hümayun) açılmıştı. Okul, daha sonra Cumhuriyet döneminde de görüleceği üzere, değişimin, gelişmenin, çağdaşlaşmanın başladığı yer olmaktaydı ve bu nedenle her türlü sevgi, saygı ve yardımı hak ediyordu.

Yüzlerce yıllık süre içinde milli marş geleneği olmayan Osmanlının son zamanlarında devlet, batılı olduğunu ispat etmek için zemin aramaktaydı. Sahip olduğu müzik örgütü yoluyla batılı olduğunu dış dünyaya gösterebilme şansını, 1893'deki Chicago sergisine gönderdiği Muzika-yı Hümayun'a, Hamidiye Marşı'nı bir milli marş gibi çalmalarını emrederek kullanmıştı. Batılı pek çok ülke ile karşılaşacak olan devlet bandosunun, onların karşısına onların imajı ile onlardan biri gibi Osmanlı Devleti'ni temsil etmesi heyecan verici idi. Batılılaşma hareketlerinin öncü uygulamalarından biri olan ve *Mehterhane*'nin yerine getirilen bandonun İtalyan ekolünü benimsemesinde, Akdeniz kültürü özelliğini yansıtan İtalyan müziğinin, ezgiyi seven Osmanlı toplumu tarafından beğenilmesi hatta bandonun repertuarının hatırı sayılır bir bölümünün İtalyan opera ve operet dağarının ezgisel parçalarından oluşması rastlantı değildir (Erol 1998: 8). Bu ezgisel parçaların süre bakımından fazla uzun olmayanlardan ve daha ziyade ritmik eserler arasından seçilmesi de yine benzer estetik beğeni nedeniyledir. Özellikle ritmik yapının belirgin oluşu, aynı zamanda ordu için faydacı önem de arz eder.

### **2.1.1. Sivil, Asker, Yurttaş Kavramları**

Toplum içerisindeki bir gruba “*asker*” dediğiniz zaman diğer gruba da “*sivil*” deme zorunluluğu ortaya çıkar. Öyle gibi görünse de, aslında asker olmayan gruptakiler içerisinde de sivil diyemeyeceğimiz kimlikler bulunabilir. Polis, güvenlik

görevlisi, bir takım resmi görevliler gibi.. O zaman da ortaya “sivil” ile neyin, kimlerin bahis konusu olduğu sorusu akla gelir. Sivil kelimesi, İngilizce *civics*, *civil* kelimelerinden dilimize geçmiştir. *Yurt bilgisi* anlamındaki bu kelimelerden türetilerek, İngilizcede *citizen* yani yurttaş; *yurt*, *kent* anlamında da *city* kullanılmıştır. Bu kelimenin daha da derinlerinde ise, Latince *cite* bulunmaktadır (Belge 2003: 3). Bir başka tanımlamada, sivil kavramı ile yurttaş kavramının benzeştiği görülür:

Yurttaş kavramı, **citeden** türemiştir. Başlangıçta **citeain** ve daha sonra **citoyen**, **citadin** ile yani bir kentte oturan ile eş anlamlıydı. Yine bu dönemde, siyasal olarak antik yurttaşlık modellerine ve Roma'nın **civis**, **civitas** kavramlarına göre düzenlenmiş siyasal bir cemaatin üyesi biçiminde daha kesin bir anlam kazanmıştır. Jean Jacques Rousseau ve ardından Fransız Cumhuriyetince yeniden ele alınan sözcük, kurumsal sözcük dağarında özgünleşti ve 1783'te yurttaşlık (citoyennete) türevini doğurdu. Latin dillerinde yurttaş ve yurttaşlık, yurt (Fransızcada *cite*, İtalyancada *cittadino*, Portekizcede *cidadaol*, *cidadaina*) sözcüğünden oluşturulmuştur. Bu anlamda İngilizce, güney bloğuna bağlıdır (citizen / citizenship). Almandada ise tersine, Devlet sözcüğünden türer (Staatsbürger / Staatsangehörigkeit). (Jacques Buineau'dan aktaran: Gündüz 2005: 10)

Yurttaş (citizen), siyasi bir söylemdir ve siyasi topluluk hayatına katılma yetkisi olan kişidir. Bir statü olarak yurttaş olmak, bireye çeşitli haklar ve özgürlüklerle birlikte sınırlamalar, sorumluluklar da getirir. Yurttaşın, yurdu paylaştığı kişi ve kurumlara karşı, diğerlerinin de o yurttaşa karşı yasal olan / olmayan sorumlulukları vardır. Vatandaşlık bilinci, yasalarla güçlendirilmeye çalışılır. Vergi vermek, askerlik hizmetini yapmak, seçimlerde oy kullanmak, yasa ve kurallara uymak, toplumdaki diğer yurttaşlarla iyi geçinmek, toplumun ahlak kurallarına ve en azından bazı geleneklerine uymak, yurttaştan beklenen davranış biçimleridir.

Osmanlıdaki uyrukların (tebaanın), Türkiye Cumhuriyetinde yurttaşlara dönüştürülmesi ile aynı anda devlet de ulusa dönüştürülmüştür.

Asker, aynı zamanda bir yurttaştır. Diğer kişiler yani siviller gibi, onun da yurttaşlıkla ilgili, bir birey olarak karşılıklı yetki ve sorumlulukları bulunur. Toplumdaki görev bölümünde bir meslek grubu olan ordu içinde yer alır. Hilmi Ziya

Ülken'in Sosyoloji Sözlüğü'nde belirttiği "Ordu" ya da "Orda", dirlikli bir insan yığını olarak karşımıza çıkmaktadır. Batı dilinde "sürü" anlamına gelmek üzere "Horde" şeklinden geçmiş, sonradan düzenli asker (armeé) anlamında kullanılmıştır. Kabile bünyesindeki toplumlardan beri teşkilatlanmaya başlamış olan savunma ve/veya saldırma görevlerini yapan zümrenin, ilkel toplumlarda toplumun tamamından oluştuğu ifade edilmektedir. Yine bu eserde belirtildiği üzere, devamlı ve düzenli ordular site devletlerinde başlamıştır: Mısırlılar, Asurlular, İranlılar gibi (Ülken 1990: 162). Türk Dil Kurumu'nun resmi internet sitesinde ise ([www.tdk.org.tr](http://www.tdk.org.tr)), hem bir devletin silahlı kuvvetlerinin tümü, hem de bu topluluğun başlıca bölümlerinden her biri olarak tanımlanan ordunun, amaç, nitelik vb. yönlerden benzeyen insanların bütünü ve çok sayıda insan, kalabalık gibi anlamları da ihtiva ettiği belirtilmektedir.

Türkiye'de "asker" imajının genel olarak olumlu ve itibarlı bir yeri olduğu, ordunun da en güvenilir kurumların başında geldiği, yapılan birçok araştırmada görülmektedir. Devletin kurulmasında da önyak olan ordu, Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren köklü reformların gerçekleştirilmesinde ve bunların toplum tarafından benimsenmesi çabalarında önemli rol oynamıştır. Asker, önce iyi bir yurttaş olarak diğerlerine örnek olmak durumundadır. Askerin iyi bir ahlak ve erdem sahibi olması, sözüne güvenilirliği, toplumla iyi ilişkiler kurması, birey olarak iyi bir vatandaşlık örneği sergilemesi, cesaret ve yiğitlik, yardımseverlik, millet ve devlet tarafından, asker kişinin özellikleri arasında bulunması zaruri görülen niteliklerdendir. Bununla birlikte, belirli bir yaşa gelen ve sağlık bakımından önemli bir kusuru bulunmayan her Türk erkeği için askerlik, mecburi bir vatandaşlık görevidir. Askerlik hizmetini yapmak, sivil yaşantıdan askerlik yaşantısına geçmek üzere yola çıkarken, geleneksel bir uygulama devreye girer; aile ve akrabalarla, komşu ve arkadaşlarla tek tek vedalaşırken, onurlu bir vazifeye gidecek olmanın gururu yaşanır, ülkenin birçok yerinde davul ve zurnalar eşliğinde, bir düğün şenliği içinde uğurlanır. Genç, artık bütün askercil nitelikleri de taşımak durumundadır. Böylece her yetişkin Türk erkeği "kutsal" asker ocağında vatani vazifesini yerine getirirken, ordu ile de doğrudan diyalog kurar. Zorunlu askerlik hizmetini yerine getiren kişinin ailesi ve yakın çevresi de, bu şekilde orduyla daha yakın bir iletişim ve diyalog içine girmiş olur.

Ordunun olumlu imajına zarar getirecek davranışlar, hem ordu hem de yetkili diğer yasal kurumlar tarafından bir şekilde cezalandırılır. Mecburi askerlik hizmetini bitiren birey, daha sonra tekrar sivil yaşantısına dönerken, artık ömür boyu kolay kolay unutamayacağı bir askerlik ve ordu deneyimi kazanmıştır. Ordunun sivil halkla iletişim kurma çabalarını desteklemesi, bundan sonraki hayatında iyi bir yurttaş olması, cumhuriyete, millete ve ülkeye sadakatle bağlı kalması, kendisinden beklenen son vazifelerdir. Bu vazifelerin gerçekleştirilmesinde yurdun bazı yerlerinde zafiyet olduğu değerlendirilirse, ordu tekrar harekete geçer. O bölgedeki yerli halkın “daha iyi yurttaş” olması bakımından, Toplumsal Gelişime Destek vb. faaliyetler kapsamında, çeşitli organizasyonlar düzenler. Yurttaşlık idealinin sürdürülebilmesi için, yurttaşlık eğitiminin gerekli olduğu görüldüğünden, bu eğitimin sürekli verilmesi ve tazelenmesi ihtiyacı doğar. Yurttaşlık eğitiminde temel hedef ulusal kimliğin oluşturulmasıdır. Bu eğitimin bireye verilmesinde en önemli kurum olan okul, kesinlikle tarafsız değildir, cumhuriyetçidir ve ilkeleri, değerleriyle yalnızca yurttaş yaratmak ister, yurttaşı muhatap alır (Gündüz 2005: 56).

Devletin ne olduğu, sınırlarının neresi olduğu konusunda zaman zaman önemli tartışmalar yapılır. Türklerde İslamiyet öncesi, devlet veya benzeri bir yapının olduğu tartışılmaya gerek olmayan bir gerçektir. Türklerin, tarih boyunca birçok devlet kurduğu bilinmesine rağmen, bariz bir devlet kavramının olmadığı, bunun yerine budun, kavim, millet gibi terimlerin varlığından söz edilebileceği, göçer bir toplumda bu gibi bu durumun o çağ için son derece normal olduğu konusunda fikirler de vardır. Devlet, egemen kamu gücüne sahip hukuksal bir kişilik olarak, örgütlenmiş bir ulustur, aynı zamanda belli bir bölge üzerinde yerleşmiş, zorlayıcı yetkiyle donatılmış siyasal kuruluştur. Türkçedeki **devlet** kelimesi, Arapça **devl** kelimesinden türemiştir. El değiştiren, elden ele geçen güç, kuvvet, iktidar, servet, mal ve makam anlamlarına gelmektedir. Eski Yunan’da devlet için **polis** kavramı kullanılmıştır. Roma’da ise **civitas** ya da **respublica** ile ifade edilen devlet, ortaçağ Avrupa’sında **tere / terra** ve nihayet 15. yüzyılda Fransızca **etat**, Almanca **staat** ve İngilizce **state** olarak karşımıza çıkmaktadır. Batıda soyut anlamda *devlet* kavramını ilk olarak Machiavelli kullanmıştır (Gündüz 2005: 68).

Sosyolojik bir topluluk olarak ordu, belki de diğer meslek gruplarından daha fazla müzikle iç içedir. Pragmatik kullanım özellikleri nedeniyle müzik, ordu

bakımından mesleki bir harekete geçirici, yönlendirici ve duygulandırıcı nitelikler taşır. Bu hareketlendirme, yönlendirme ve duygulandırma hem ordu mensuplarına, mesleki cemaate, hem de ordunun hedefindekilere, yani dost ya da düşmanlara yöneliktir. Bu nitelikleriyle de ordu, hem kendisiyle hem de başkalarıyla diyalog kurma niyetinde bulunur. Mikhail M. Bakhtin'in de belirttiği gibi, diyalog kurarken de, kullandığı her sözcük bir yanıtı yöneliktir (Bakhtin 1998: 284, 288, 294, 295). Anlama için gerekli zemini hazırlayan sözcük, insan varlığının ve anlamlandırmalarının dışavurumudur.

Müziğin pratik - pragmatik kullanım özellikleri nedeniyle, ordunun bir meslek grubu olarak bundan yararlanması kaçınılmazdır. Toplulukları harekete geçirme, ikaz etme ve duygulandırma gibi bir takım özellikler, başka mesleki topluluklardan belki de daha ziyade orduyu etkilemektedir. Ordu bakımından kimi zaman müziksel davranışlar hayati de olabilir, alarm işaretinin müzikal biçimde verilmesi, ulusal birlikteliğin ve ortak duygulanmaların müzik yoluyla da sağlanmaya çalışılması gibi. Daha öznel bir ifadeyle “müzik kültürdür” diyerek, müziğin tanımı hakkındaki diğer kuramları, bu tartışmanın odağından uzaklaşmamak için fazla açmamakta fayda bulunmaktadır. Askeri müziği tek başına “*askerin müziği*” veya “*askerin yaptığı müzik*” ya da “*askerce duygu ve düşüncelerle yapılan müzik*” olarak tanımlamak, önceden de bahsedildiği üzere, birçok bakımdan onu yanlış anlamlandırmamıza neden olabilir.

Eski Türklerde Hakan devletin ve ulusun, Türk askeri ve sivil varlığının birliğini ve bütünlüğünü temsil etmekteydi. Hakanın bulunduğu söz konusu yer ve mekânlarda asker ve sivil yan yana, birlikte ve iç içe yaşıyordu. Buna bağlı olarak da askeri müzik ve sivil müzik birlikte yapılıyordu. Hatta aynı müzik askeri amaç ve işlevle yapılıyorsa “askeri müzik”, sivil amaç ve işlevle yapılıyorsa “sivil müzik” niteliğine bürünüyordu. Müzisyenler, hem askeri müzikle, hem de sivil müzikle uğraşiyor, her ikisi için de üretim ve icra yapıyorlardı. Bu bağlamda “*ordu müziği*” denilince bir yandan “başkent müziği” “saray müziği” “konak müziği”, diğer yandan askeri ve sivil müziğin her ikisini de içine alan özgün bir müziksel bütün, müziksel birleşim, müziksel bireşim ve müziksel bireşke anlaşılır. Güncel bir bütün, bileşim, bireşim ve bileşke örneği Ulusal Marşımızdır (Uçan 2004: 331).

Egemenliğin millete geçtiği yeni Türkiye Cumhuriyetinde artık saray müziğinden, konak müziğinden bahsetmek zordur ancak, gene de merkezdeki yönetimin çevresinde oluşturulan bir “başkent müziğinden” söz etmek pekâlâ mümkündür. Bu müzik, “yeni sosyete, yeni sanat” anlayışının pekiştirdiği genel bir müzikal / sanatsal bakışı da yansıtmaya başlamıştır. Geleneksellik, çağdaşlığın veya modern olmanın karşısında bir davranış değildi. Cumhuriyet tarihinin başlangıç aşamalarında, müzikal kurumlaşmanın yeterli olmadığı bir ortamda, yeni sosyeteye uygun müzik ancak bando tarafından denenebilmekteydi, çünkü modernleşme ve batılılaşma göstergesi olan başka örgütlü ve düzenli bir müzikal topluluk hemen hemen yok gibiydi. Onun da (bandonun) geleneksel bir geçmişi bulunmasına karşın, içinde barındırdığı kadrolar, yeni devletin müziksel temelleriydiler. Bir süre sonra asker ve sivilin *yan yana, birlikte ve iç içe* yapmak zorunda olduğu müziksel davranış biçimleri, sivillerden bazılarının yurt dışında eğitim alarak geri dönmeleri neticesinde yavaş yavaş sivillerin lehine dönmeye başladı. Devletin resmi müzik politikası zamanla ağırlıklı olarak sivil kişi ve kurumlar tarafından yönlendirilmeye başladı. Askeri bando ise, bir süre sonra Türkiye’de senfonik orkestra dışında başka bir akımın öncülüğüne soyunacaktı: Batı Pop Müziği. Big band türü orkestralar, Caz Orkestraları, Hafif Batı Müziği ve ardından Türkçe Sözlü Hafif Müzik gibi adlandırmalarla gelişen batı tarzı popüler müzik kültürü, askeri bandoların bünyelerinde oluşan Dans ve Caz Orkestraları ile Türkiye’de yayılmaya başladı. Özellikle 1950’lerde saksafon, trompet, trombon, klarinet, bateri (percussion) gibi enstrümanlar ve bunları çalan müzisyenler, genelde askeri bandolardan başka yerde pek bulunamıyordu.

1930’lu yıllarda, yeni sosyetenin müziğinin öncülüğü (isim olarak Rus Beşleri’nden etkilenmeyle) Türk Beşleri’nden başlamak üzere, asker müzisyenlerin elinden, sivil müzisyenlere geçti. Bu müzisyenlerin önderliğinde gerçekleştirilmeye çalışılan “müzik inkılâbı”, diğer inkılâplara göre oldukça farklı, zor, alışılmadık idi. Ziya Gökalp’ın eserlerinde belirttiği biçimde bir müziksel - duygusal değişikliğin yapıp yapılamayacağı yıllar boyunca sorgulandı. M. Kemal Atatürk, Ziya Gökalp’ın müzik hakkındaki görüşlerinden oldukça etkilendi. Devlet bu inkılâbın gerçekleşmesi için çok çaba harcadı. Yazılı olmayan ama varlığı oldukça hissedilen bir müzik - kültürel baskı yıllarca bilhassa resmi uygulamalarda kendini gösterdi. Bir

dönem radyolarda Türk Müziği yasaklandı. Vatandaşların eski, yeni, farklı, benzer uygulamalarının yanı sıra, devlet, sahip olduğu müzik kurumları yoluyla da toplumun müzik yaşantısı üzerinde etki yapmaya uğraştı. Kimi zaman belli müzik türlerinin seslendirilmesini yasaklarken, kimi zaman da buna göz yumulması ilginçti. Özellikle askeri bandoları kullanarak, toplumun her kesimine bu yolla ulaşmaya, yeni müzik olgusunu yerleştirmeye çalıştı. Çağı yakalamada ölçü müzik inkılâbının gerçekleşmesinden geçiyordu. Sivil müzik kurumlarında bir süre sonra diğer müzik biçimlerine karşı daha hoşgörülü bir tavır sergilerken, resmi ve askeri müzik kurumlarında bu esnekliğin gösterilmesi için henüz vakit gelmemişti. Bunun için 1980’li yılların beklenmesi gerekecekti.

Ordu kabaca bir tanımla, güç demektir. Devletin yasal olarak elinde bulundurma yetkisinin olduğu bu güç, zaman zaman –istenmese de- politika ile bir biçimde bağlantıya girebilir. Politika, temelde fiziksel güç, ekonomik güç ve toplumun anladığı şekliyle, doğal olan - olmayan kaynaklar, coğrafya, kurumlar, erkler (yasama, yürütme, yargı), toplumlar gibi kuvvetler üzerinde güç gerektiren bir yarışmadır. Başka insanlar üzerinde güce sahip olmak, onların zamanını, iş gücünü, oy ve maddi kaynaklarını denetleme ile sonuçlanır. Müziğin, kitlelerin duygu ve eylemlerini harekete geçirecek kadar ciddi gücü olduğu değerlendirildiğinde, önemli bir politik araç haline gelir. Politika ve din birlikte, toplum üzerinde aynı zamanda moral-manevi bir etki de yapar. Osmanlı İmparatorluğu zamanında Yeniçerileri savaşa hazırlarken, zamanın bandosu olan Mehteran’ın vereceği konser öncesinde Mehterbaşı, savaşçıların dini duygularını da etkilerdi. Savaşa yönelik olarak hazırlanmış repertuarla onları cesaretlendirmeden önce, “Mehter duasını” okurdu. Böylece savaşçıların, kutsal bir vazife yapacakları, bu müziğin de Padişahın bilgisi ve isteği dâhilinde yapıldığı mesajı verilirdi. Böylece hem kutsal, hem de vatanseverce bir görev yapacakları telkin edilir ve onlara cesaret verilmeye çalışılırdı.

Müzik, küçük çaplı katmansız toplumlarda da politik güç ile ilişkilidir, ama katmanlı toplumlarda daha da önemli hale gelir. Katmanlı toplumlarda üst sınıflar müziği, üstünlüklerini gösteren bir simge olarak kullandıklarında müzik, grup kimliği kadar politik gücün de bir ifadesi olur. Etnik gruplar arasındaki politik farklılıklar genellikle savaş ile çözülür, dolayısıyla savaş şarkıları yalnızca duyguları savaştan



yana harekete geçirmeye değil, savaşçılara cesaret ve şevk aşılama da yarar. Az bulunan malzemedan yapılan davul, trompet gibi çalgılar çoğunlukla seçkinlerin varlığını simgelemede kullanılmıştır. Kimi kez belli çalgılar soylulara özgü olmuştur. Sözelimi Tuareg’lerde “Ettebel” denilen büyük davul şefe özgüdür, bu davulun gizemli gücü olduğu düşünülürdü ve savaşçıları harbe sevk etmekte çalınırdı (Kaemmer 1993: 84). Osmanlılardaki Mehteran takımında da Kös denilen timpani benzeri çalgıyı kullanan kişinin (Közsen) Mehter içerisindeki statüsü de, tıpkı Ettebel davulcusu gibi üst seviyelerde idi.

Devletin yönetim biçimi ve demokrasilerde yönetime hâkim olan erklerin işleyişleri, halkın bu işleyişe etkili katılımı, kimi zaman toplumlarda “*egemenlik*” ile ilgili tartışmaları da beraberinde getirir. Demokrasilerde ve ulus devletlerde egemenlik halka maledilir. Türkiye’de özellikle ihtilaller sırasında radyo ve televizyonlarda askeri bandonun konserlerinin sıkça yayınlanması, kimi zaman ciddi bir süreçten geçildiğini hatırlatan bir göstergeç olarak karşımıza çıkar. “Egemenliğin (kayıtsız şartsız) millette olması” düşüncesi, ulus devletin zaten temelinde yatan kavramlardan biridir. Türkiye’de ulus devletin kurulması için topyekün savaş vermiş olan askerlerin, bu yapıyı zaman zaman savunma durumuna düşmesi, Atatürk ilke ve devrimlerinin, dolayısıyla da ulus devletin korunması ihtiyacını hissetmesi, demokratikleşme, sivilleşme, laiklik endişelerinin arttığı dönemlerde egemenliğin daha fazla tartışılmasına yol açarken, 10. Yıl Marşı’nın daha coşkulu söylenmesine de neden oluverir.

### **2.1.2. Askeri Bandonun Kullanım ve İşlevi**

Ordunun halkla kurmaya çalıştığı diyalog ve iletişim, devletin devamını ve sürekliliğini de doğrudan etkileyen önemli bir süreç olarak görülür. Toplumsal bir pozisyonu ve rolü olan bir aktör olarak ordu, diğer aktörlerle toplumsal ve istikrarlı bir ilişki kurarak, toplumsal yapıyı oluşturur. İki aktörün birbiriyle ilişkisini kuran iletişim biçimi olarak diyalog, toplumsal yapıda en önemli rolü oynar. Diyalog kurmada, ordu tarafından çeşitli araçlar kullanılırken, bu araçlardan biri de bando, onun temsil ettiği değerler bütünü ve dolayısıyla onun müziğidir.

Askeri müzik ile bando müziği (military brass, band music) genellikle birbirinin yerine geçebilen iki terimdir. Askeri müzik denilince akla gelen ilk unsurlardan biri ve belki de en önemlisi müziğin ritmik yapısıdır. Ritmik vuruşların etkisine göre yürüyüş ya da iş yapma ile bunun sağladığı etkiler daima göz önünde bulundurulur. Dilbilgisi ile müziksel biçimin ilkeleri ortak bir temele dayanır. Bu temel iş'tir. İnsan sesi, müzikal niteliğine iş şarkıları sayesinde kavuşmuştur. Nakarat ya da heyamola, insanın çalışma sırasında zorlama anlarında çıkardığı ve hiç değiştirmeden tekrarladığı anlaşılmasız bir çığlıktır. Aynı konuya değinen Ernst Fischer, çalışma sırasındaki ritimsel ünlemleri dilbilimci Thomson'dan alıntılarla geliştirmektedir. Ona göre "toplular çalışma süreci, düzenleyici bir çalışma ritmi gerektirir. Bu çalışma ritmi, bir ağızdan söylenen basit bir ezgiyle desteklenir. Böyle ezgiler ister İngilizlerin Heace-o-ho'su, ister Almanların Horuck'u, ister Rusların E-yukh-nyem'i olsun, yapılan işin aynı ritimde yerine getirilmesi için gereklidir. Bir büyü yanı olan böylesi nakaratta birey, topluluğun dışında çalışsa bile, topluluk duygusunu verir" (Fischer 1968: 30-31).

Özellikle toplu çalışma süreci içerisinde bireyin ve toplumun aynı anda, aynı şekilde ve biçimsel yapıda iş görebilmesi, bunu yaparken, birliğin beraberliğin sağlanması, zaman ve enerji yönünden tasarruf edilebilmesi, bu anlaşılmasız görünen ama aslında kültürlere göre bir anlam ifade eden çoğunlukla kısa sözcük ya da hecelerle oluşturulan nakaratlar, askerlik hizmeti boyunca eğitimde, işte, savaşta her zaman asker tarafından tekrarlanıp durulan, mistik bir güç kazandırdığı düşünülen veya algılanan, kimi zaman düşman unsurlara gözdağı verdiğine inanılan kahramanca ünlemelerdir.

Düzenli olarak yapılan spor faaliyetlerinde, özellikle toplu bir şekilde koşmalar esnasında, askerlere ritmik yapısı basit ve açık bazı şarkılar söylenir. Bu şarkıların ezgilerinin basit görünmesi kadar, dili ve konusu da çok önemlidir. Kimi zaman kahramanlıkların, fedakârlıkların, tarihi şahsiyetlerin ve ulus-devletleşme sürecinde önemli rolü olan bazı kişilerin övüldüğü destansı şarkılar, marşlar, kimi zaman da popüler halk türküleri, doğayla, güzellikle ilgili neşeli şarkılar söylenir. Bazen de anlamsız gibi gelen bir takım ünlemeler, ritmi bozmayan, hatta güçlendiren el çırpımlar, ısıklar, koşmakta olan grubun uyumunu sağlar. Genellikle her ulusun askeri müziğinde bu tür motiflerden geniş olarak faydalanılır. Çoğu toplumda

görüldüğü biçimiyle müzik, bazen *pragmatik* anlamda kullanılır. Pragmatik anlam müziğin ne yaptığı ile ilgilidir, yani müzik iş görecekt yararlar sağlamada önemli bir araçtır. Bu durum ise onun ifade kültüründen çok uyum sağlama kültürü ile ilgili olduğunu düşündürür (Kaemmer 1993: 85–86 ).

Müziğin çok işlevli yönü, gerçek pragmatik amaçlı bir iletişim olarak iş göreceği anlamına da gelmektedir. İş şarkıları çoğunlukla güç işlerin ıstırap ve bitkinliğini hafifletmekte kullanılır. Bu dayanışmanın çalışanların moral ve üretkenliğini artıracığına inanılır. Moral ve üretkenlik dışında, grubun kimliğinde de etkisi olduğu değerlendirilir. Bir grup kimliğini oluşturan topluluğun makul bir yorumu birbiriyle bağlantılı iki şeye göndermede bulunur:

Bir insan grubunun üyelerinin:

a) Birbirleriyle ortak bir şeyleri olduğuna,

b) Bu ortak şeylerin onları öbür varsayımsal grupların üyelerinden önemli sayılabilecek derecede ayırdığına (aktaran: Erol 2002: 181). Bir grubun benzerlik ve farklılığını eşanlı olarak inşa ederken kullandığı müzik böylece pragmatik hale gelir. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk kurulduğu yıllardan başlayarak hemen tüm kurumsallaşmalarda kullanılan marşlar bu türden örneklerdendir. Yeni devletin örgütlenmesinde marşı olmayan kurum yok gibidir (Erol 2002: 181). Kurumun kimliği, marşla özdeşleştirilmektedir.

Devlet ideolojisini yansıtan askeri müzik ve genel olarak müzik, didaktik olarak kullanıldığında ideolojilerin kuşaktan kuşağa aktarımında özel bir anlam taşır. İletişimi güçlendirirken, bu özelliği ile de çoğu zaman grup kimliği oluşturma ve sürdürmenin bir şeklini alır. Bir grubun kimliği, onu öteki gruplardan ayıran sınırların belirtirken, aynı zamanda grup içindeki dayanışmanın güçlendirilmesini içerir. Müzik etkinliğinin öne sürülen toplumsal ve psikolojik etkileri çoğunlukla insanların aynı etkileri birlikte hissetmesiyle söz konusu olur. Askeri müzikteki hedeflerden belki de en önemlisi budur. Toplumdaki ortak duygulanmalar ve birliktelik arzusu devletin devamlılığı için de gereklidir. Toplum içerisindeki iş bölümünün, grup kimliğini ve daha sonraki aşamada ulusal kimliği güçlendiren, milletçe birlikteliğin varlığını gösteren, destekleyen, anlamlandıran unsurlardan biri olabildiği görülür.

Ulusal kimliklerin özellikle 19. yüzyılda, hangi koşullar altında oluştuğu anlaşmazlığa yol açmıştır. Örneğin Benedict Anderson'a göre, bu *hayali toplulukların* yaratılmasındaki önemli etkenler, dinin gerilemesi ve basım kapitalizminin de desteğiyle ulusal dillerin gelişmesidir. Ernest Gellner içinse en önemli etken, kültürel bir türdeşlik yaratmakla “yüzeyde milliyetçilik biçiminde görünen” endüstri toplumunun ortaya çıkışıdır. Eric Hobsbawm da, hükümetlerin milliyetçiliği ile halkın milliyetçiliği arasında bir ayırım yapmaya dikkat ederek, sıradan halkın milliyetle ilgili duygularının ancak 19. yüzyıl sonlarında siyasal önem kazandığını öne sürmektedir (aktaran: Burke 1994: 56). Buna paralel olarak askeri müzikte de başlangıcından beri simgelerin ve milliyetçiliğin önemli olmasına karşın, müzik bu yüzyılda politik olarak daha fazla önem kazanmıştır. Endüstri devrimi Avrupalıları tüm dünyada ham madde ve pazar arayışına sürükleyince, yavaş yavaş müzik ve müzik biçimleriyle ilgili kendi görüşlerini de başka yerler yaydılar. Müziğin politika ve ideolojide kullanımının örnekleri kendini bol bol gösterdi. Avrupa'nın yayılması çoğunlukla askeri alanda oldu ve müzik, insanları Avrupa ordularının görkemi ve gücüyle etkilemede kullanıldı. Sömürgelerde, sistemli ve düzenli bir biçimde ordular ve polis birimleri örgütlendi, böylece yavaş yavaş Avrupa modeline dayalı bandolar da kurulmaya başlandı. Ordular, dolayısıyla devletler güçlerini askeri müzik alanında da göstermek için büyük yatırımlar yaptılar.

Bilimin birçok alanı, genellikle askeri alanlarda yapılan araştırma ve geliştirme faaliyetlerinin bir sonucu veya devamı olmuş, doğal olarak müzikte de bu bağlamda gelişmeler kendini göstermiştir. Türk kültüründe yenileşme, batılılaşma ve çağdaşlaşma hareketleri ilkin askeri kültür alanında olmuş, sonra sivil kültür alanına geçmiştir. Bu durum müzik kültürü alanında da geçerlidir. Askeri kültür alanındaki yenileşme, batılılaşma ve çağdaşlaşma yönlü hareketler, ilk olarak askeri mühendislik kültürü (1734, 1773 ve 1793'te), sonra askeri müzik kültürü (1794 ve 1826'da) ve hemen ardından askeri tıp kültürü (1827'de), daha sonra savaş bilimleri - teknolojileri kültürü (1834'de) alanlarında başlamış ve gerçekleşmiştir. Bandolar ve onların yaptığı müzik, öncelikli olarak açık hava etkinliklerine yöneliktir. Bu nedenle güçlü sesi olan, açık havada rahatça kullanılabilen ve özellikle de yürüyüşlerde taşınabilen çalgılardaki gelişmelerde, askeri müziğin katkıları oldukça önemlidir.

Kültürden kültüre geçen çalgılar yeni kültüre ya aynen geçmiş veya az çok değişikliklere uğramış, her kültür gerektiğinde kendine göre çalgıyı uyarlamıştır. Aynı şekilde askeri müzik takımları da başka kültürlere bu şekilde taşınmış, yeni kültür bu takımı ve müzik biçimini yine kendi algılamasına göre yorumlamıştır. Başka kültüre geçse de değişmeyen unsurlar, askeri müziğin bu kültürde de aynı etkiyi yaratmasını sağlar. Bu unsurlar genellikle güçlü batılı ülkelerin bandolarının tarzında gerçekleşir. Askeri müzik takımlarına önceleri büyük savaş davullarının, sonra çeşitli boruların, daha sonra da örneğin saksafonun girmesi, güçlü ritmik yapının, kahramanlık havası yaratan destansı ezgilerin varlığının bozulmaması, o ulusa özgü karakteristik havayı ve kültürünü yansıtması bu tür unsurlardandır. Karnavalımsı bir hava da yaratan resmi törenlerin, ulusal birliktelik ve ortak duygulanmalar yaratması için, oldukça gösterişli gerçekleşmesine gayret edilir. Askeri bandonun temsil ettiği değerler, bütün yurttaşlar için gurur ve heyecan verici olmalıdır, müziksel temsil aynı zamanda ulusal ve doktrinsel temsil de olabilir.

Askeri müziğin kod açılımı kolaydır. Dinleyince, onu daha önce deneyimlemiş olan insanlar tarafından, bunun bir askeri müzik olduğu hemen anlaşılır. Kullanılan çalgılar hemen tanınır, bilinir, beyinde belli bir imaj oluşturur. Boru ve Trampet takımlarının tınısını ve buna bağlı olarak enstrümanlarını tanımak son derece kolaydır. Ritim, ton, ezgi ya da tınının (timbre) belirli kalıplarının, bu kalıplara kültürel olarak alışmış ya da böylesine bir ön hazırlığı olmayan gösterimi gerçekleştiren kişi ve dinleyicilerde psikolojik tepkilere neden olabildiği ileri sürülmüştür. Bir yandan ton vurgusu ve devinimi, bir yandan da sinirsel gerilim ve itici güç arasında kurgulanır. Bu nedenle müzik, titreşim aracılığıyla son derece duygulandırıcı olabilir. Yalnız olarak bir odada müzik dinlerken bile, kişi kendisiyle diyalog içindedir ve duygulanmalar bu nedenle gerçekleşir.

Diğer müzik türlerinde bu duygu yoğunluklarının ifade edilmesi (dil) genellikle herhangi bir sıkıntı yaratmazken, askeri müzik bu tür duygulanmalar arasında belirli bir ayırım yapar. Başarısızlık, umutsuzluk, kötümserlik gibi duyguların ifadesi ya yer bulmaz, ya da yer yer değişime uğrar, kaynağı tam olarak kestirilemeyen, aslında toplumun otokontrolünde gerçekleşen bir sansürden geçer. Buna rağmen ölüm, öldürme, yok etme, pişman etme, korkutma, sindirme gibi duygu ve eylemlerin övülmesi, askeri müziğin ya da *askerce müziğin* belirgin

özelliklerinden biri oluverir. Bunu *askerin* var olma sebeplerinin müziğe bilinçli bir şekilde yansıtılması olarak görmek de mümkündür.

### 2.1.3. Sosyal Yapı ve Askeri Müziğin Biçimlenmesi

Müzik sosyolojisinde öne çıkan “sosyal formasyon yollarının araştırılması müziksel yapılarda kristalize olur” düşüncesi, “ bir toplumun sosyal ilişkileri ve üretilen sanat arasında her zaman ilişki vardır” şeklinde ifadesini bulur. Ballantine gibi yazarlar, “müziksel mikrokozmos sosyal makrokozmosu kopya eder” şeklinde bir ifade kullanırlar (aktaran: Roberts 2000: 2). Birçok çalışmada müziksel yapının sosyal yapının aynası olduğu düşüncesine odaklanılmıştır. Askeri müzik takımlarının, ordunun ve toplumdaki siyasal - kültürel yapının bir göstergesi olduğu hakkındaki ortak kanaat, bu görüşü destekleyici konumdadır.

Şarkı icrasındaki özelliklerin sosyal yapının görünümleri ile ilgili olduğunu, halk şarkılarındaki farklı biçemlerin coğrafi dağılımının insan göçü ve kültürel gelişme modellerini yansıttığını savunan ve “Cantometric” yöntemini geliştiren Alan Lomax’ın izinden giden Cerulo, ulusal marşlardaki müzik tasarımının, en temelden süslendirilmiş olanlara kadar, notalar arasındaki ilişkiler bakımından ölçülenmesini kapsayan, ezgisel hareket de içeren dört boyutta müziksel sentaks (söz dizimi) analizini kullandı. Marşların belirli bir ulusun sosyal ve tarihsel faktörlerini yansıttığı sonucuna vardı (aktaran, Roberts 2000: 2). Bizdeki Mehter marşları, Cezayir marşı, 10. Yıl marşı, 50.Yıl marşı, Atatürk marşları, Kıbrıs marşı, İzci marşları, Denizciler marşı, okul marşları vb.nin her birisi, ayrı birer sosyal ve tarihsel faktörleri, toplumun tamamının ya da bir bölümünün o an içinde bulunduğu ya da hedeflediği durumu yansıtmaktadır.

Bir ulusun özellikle kritik dönemeçlerden geçtiği anlarda, milliyetçilik ve milli birlik duygularının en üst seviyeye çıktığı bilinen bir olgudur. Bu dönemlerde kendi kültürüne daha çok sarılma, bunu yaşam biçimi haline getirme, milliyetçilik bir derece daha ileri giderek budunmerkezci (*ethnocentrism*) hale rahatça dönüşebilir, marşlar ve askeri müzik bu dönemlerde daha fazla popüler hale gelir. Bu nedenle marşlar zaman zaman şovenistçe duyguları da ifade etmekte kullanılabilir.

Ancak marşlarla özdeşleşen askeri müzikte, bu tür duygu ifadeleri dolaylı yoldan politikacılar ve doğrudan ordunun kontrolündedir ve gerektiğinde sansürlenir. Askeri müziği sivillerin yapması durumunda da siyasi iradeye hâkim grup tarafından bu sansür uygulanabilmektedir. Örneğin, Türkiye’de eskiden olduğu gibi açık bir şekilde Yunan ya da Rus (Moskof) karşıtı aşırı milliyetçi söylemlere, sözlü marşlara artık özellikle resmi törenlerde, hatta ordu içerisinde günlük eğitimlerde, iş şarkılarında bile pek fazla rastlanılmamaktadır (bir iki istisna olsa bile). Avrupa Birliği’ne aday Türkiye’de bu uygulamaya giderek daha da dikkat edileceği değerlendirilmektedir. Anayasal yurttaşlık, Avrupa vatandaşlığı, küreselleşme gibi kavramların tartışılması ile görünen *farklılığın hoşgörü ile karşılanması* ve *hukukun üstünlüğü* gibi bazı ilkeler, dilsel söylemlere ve ötekiyle diyalog kurmaya önemli etkiler yapmıştır.

Devlet, vatandaşları üzerinde yasal güç kullanma hakkına sahip bir örgüt iken, yurttaş olmayanlar ve başka devletlerle olan çatışmalarında, öncelikle uluslar arası hukuk ve diyalogun yollarını arar. Çatışmanın kaçınılmazlığında ise, kendi askeri, ekonomik ve sosyal gücü, becerisi ve belleğindeki bilgi birikimi ile hareket eder. Vatandaşlarının hayatını ve diğer özkaynaklarını riske atan devlet, dolayısıyla bir miktar askerinin, yurttaşının kaybedilmesini de göze alır. Uzmanlaşma ve branşlaşma, lojistik ve teknolojik seviye, Amerika Birleşik Devletleri’ne 1991 Körfez Savaşı gibi bazı savaşlarda başarı kazandırmasına rağmen, gerek Somali ve Afganistan’da, gerekse Irak’ta gerilla tipi hareketlere karşı zayıf gibi görünmüştür. Ekonomik gücün getirdiği olanaklarla birlikte savaş /savunma teknolojisinde de gelişmeler doğru orantılı olarak artmaktadır. Bununla birlikte, Türk Silahlı Kuvvetleri’nin güneydoğuda bir iç savaşa doğru giden çatışmaları engellemesinde, devletin ekonomik olanaklarıyla birlikte, muhariplerin sayısındaki çokluğun getirdiği etkinlik, ortaklık ve birliktelik duygusu ile bu muhariplerdeki askeri kültür çok önemli etken olmuştur. Teknoloji ne seviyeye gelirse gelsin, savaşlarda insan faktörünün her zaman en önemli unsur olmaya devam edeceği görülmektedir. Teknolojinin varlığı veya bilimsel alanlarda üstünlük, savaşların olmayacağı ya da savaşlarda mutlak üstünlüğün kazanılacağı anlamına gelmez. İnsan ve onun toplumsal davranışları, her zaman belirleyici olmaya devam edecektir. En büyük silahın insan olduğu unutulmamalıdır.

Savaşan insanları ölüme sürükleyebilen askeri kültür ve bu kültürün oluşmasındaki kültürlenme / kültürleşme / kültürleme süreci içerisinde askeri müzik de önemli yer tutmaktadır. Çünkü kişiler, askerlik hizmeti öncesi ve sonrası da dâhil olmak üzere, askerliğin hemen her aşamasında bu müzikle bir şekilde muhatap olmak, ilişki, diyalog kurmak durumundadır. Mücadele eden insan, toplumunun onun yanında olduğunu bilir, hissedebilir, ait olduğu toplumun bu değerlerinin onun tavırlarıyla örtüştüğünü ve bundan dolayı mutluluk duyduğunu değerlendirir. Amerikalı sosyolog David Riesman'a göre topluluğun hayali ya da gerçek olması önemli değildir. Önemli olan, müziğin ortaklık ve topluluk hissi uyandırmasıdır. Bu topluluk ve ortaklık tüketim hareketi içinde yer alır, yani, müzik dinlerken, iş yaparken kimse yanımızda olmasa da, aslında diğerlerinin hayali olarak bulunduğu bir bağlam vardır ve bu bağlam içinde diğerleri ile bağlantı kurmak için girişimde bulunulur (aktaran: Storey 2000: 122 -123). “Vatanı için çarpışan” savaşçının, aslında o an orada sadece kendisi ve yakın fiziksel çevresindekiler bulunmasına rağmen, arkasında - yanında bütün bir ulusun bulunduğunu hissetmesi ve bunun ona getirdiği moral ve motivasyon, Riesman'ın teorisini haklı çıkartıcı niteliktedir.

Askeri müzik denilince akla gelen ilk unsurlardan biri ve belki de en önemlisi müziğin ritmik yapısıdır. Müzik parçasındaki vuruşların içsel örgüsü ile bunun bütün içinde algılanması ve anlamlandırılmasına göre, yürüyüş ya da iş yapma, bir değer kazanır. Müziğin ritmik yapısı ile genel olarak ezgisi, dil ile güçlenerek verilmek istenen gerçek anlamını gösterir.

Eylem ile dil arasında önemli bir ilişki söz konusudur. Dilbilgisi ile müziksel biçimin ilkeleri ortak bir temele dayanır. Bu temel iş'tir. Bir mesleğe ait olan ya da olmayan “iş şarkıları” çoğunlukla güç işlerin ıstırap ve bitkinliğini hafifletmekte kullanılır. Bu dayanışmanın çalışanların moral ve üretkenliğini artıracığına inanılır. Bir grubun benzerlik ve farklılığını eşanlı olarak inşa ederken kullandığı ve uyum sağladığı müzik, bu özellikleriyle pragmatik hale gelir. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk kurulduğu yıllardan başlayarak hemen tüm kurumsallaşmalarda kullanılan marşlar bu türden örneklerdendir. Yeni devletteki kurumların örgütlenmesinde marşın önemli bir katkısı olmuştur (Erol 2002: 181). Bu marşların bir kısmının, Osmanlı İmparatorluğu son dönemi ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla neticelenen Kurtuluş Savaşı komutanlarından bazıları tarafından yazılmış olması dikkat



çekicidir: Gazi Ahmet Muhtar Paşa'nın Türk Kavminin Marşı, Orgeneral Kazım Karabekir'in Türk Yılmaz Marşı gibi.

Özellikle toplu çalışma süreci içerisinde bireyin ve toplumun, aynı anda, aynı biçimsel yapıda iş görebilmesi gerekir. Bunu yaparken, ilk bakışta anlaşılmasa da görünen ama kültürlere göre birer anlam ifade eden, çoğunlukla kısa sözcük ya da hecelerle oluşturulan nakaratlar, askerlik hizmeti boyunca eğitimde, işte, savaşta her zaman tekrarlanıp durulan, mistik bir güç kazandırdığı düşünülen, çoğu zaman düşman unsurlara gözdağı verdiğine inanılan kahramanca ünlemelerdir.

Dünyadaki bütün ordularda olduğu gibi Türkiye'de de, askerlik hizmeti süresince, özellikle topluca koşarken ya da yürürken, askerlere ritmik yapısı basit ve sözleri kolay anlaşılabilen bazı şarkılar söylenir. Bu biçimde grubun toplu olarak benzer davranış göstermesi ve şekil disiplinin sağlanması hedeflenir. Nefes alma teknikleri, ritimsel zamanlama (timing), melodiyi doğru söyleme ve bunlara uygun ritimsel adım atma önem arz eder. Yüksek sesle söylenen bu şarkıların konusu yani dil önemlidir. Kimi zaman kahramanlıkların, fedakârlıkların, tarihi şahsiyetlerin, uluslaşma, devletleşme sürecinde önemli rolü olan kişilerin övüldüğü destansı şarkılar, marşlar söylenir; kimi zaman da popüler halk türküleri, doğayla, güzellikle ilgili neşeli şarkılar dile getirilir. Bazen de, dışarıdan bakıldığında anlamsız gelen bir takım ünlemeler, ritmi bozmayan, hatta güçlendiren el çırpmaları ve ritmik / melodik ıslıklar, ayak sesleri koşan grubun uyumunu sağlar. Genel olarak her ulusun askeri müziğinde bu tür motiflerden faydalanılmaktadır. Pek çok toplumda görüldüğü biçimiyle müzik burada *pragmatik* anlamda kullanılır. Pragmatik anlam müziğin ne yaptığı ile ilgilidir, yani müzik iş görecekle yararlar sağlamada kullanılır. Bu ise onun ifade kültüründen çok *uyum sağlama kültürü* ile ilgili olduğunu düşündürür (Kaemmer 1993: 85 – 86 ). Böylece farklı kültürlerden, farklı sosyal gruplardan gelerek bir araya gelen birçok kişi, uyum içinde benzer davranış göstermekte fazla zorlanmazlar. Ritimsel vuruşların kuvvetli zaman üzerindeki etkisine göre yürüyüş ya da iş yapma, aynı zamanda uyum sağlar.

## 2.2. Ulus – Devlette İdeoloji, Kimlik

Bireyin doğumundan ölümüne kadar bütün etkinliklerini düzenleyen devlet, yurttaş olmanın da kurallarını koyar. Kimlerin yurttaş olduğu ve olabileceği yasalarla belirlenmiştir. Çeşitli yurttaşlık tanımlarıyla birlikte Türkiye’de, 1980 öncesinde, militan yurttaşlık gibi bir yorumdan bahsedilebilmek pekâlâ mümkündür. Ancak, bütün dünyada ve özellikle Avrupa’da gelişen konjonktürle birlikte, 1980 ortalarından itibaren artık anayasal vatandaşlık, anayasal yurtseverlik gibi kavramların daha fazla tartışıldığı görülmektedir. Avrupa Birliği’nin yapısı ve hedefleri bu tarz tartışmaların odağına yerleşmiştir. Ulus devleti oluşturan yurttaşların, farklı aidiyet topluluklarından kaynaklanan karşıt eğilimlerinin, yurttaşlık kavramı çerçevesinde devletle buluşması ve birleşmesi söz konusu olmaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunda, tarihsel ve toplumsal koşulların amaç birliğinde ve ortak çıkarlarda bir araya getirdiği, geleneklerin ve etnik kökenlerin belirleyici olduğu Alman romantizmine dayalı ulus anlayışından ziyade, kökenleri ne olursa olsun, aynı ilkeler etrafında kendi rızasıyla birleşmiş, geçmişi Fransız Devrimine dayanan bir ulus anlayışı kabul görmüştür. Bu bağlamda, M. Kemal Atatürk’ün “Ne Mutlu Türküm Diyene” sözünde belirttiği gibi, ulusa aidiyeti hissetme önemlidir; “Türk olmak” değil, “Türküm demek” yurttaş olmak için gereklidir. Ulusa aidiyet rızaya ve iradeye bağlıdır. Soydaşıktan ziyade yurttaşlık önem arz eder. Mikhail M. Bakhtin’in diyaloji kavramında açıkladığı biçimde, bireyin önce kendisiyle, sonra da devletle olan diyalogu ve bunun sonucunda kontrata dayalı ulus oluşumu söz konusu olmaktadır. Bir topluluğun üyelerinin kendi etnik kimliklerini aşırı yüceltmeleri, etniklik üzerine dayanan özdeşleşme ve çatışma biçimlerinin öne çıkartılması ve sürekli kılınması ile diğer etnik grupların, etnisitelerin dışlanması ulus devlet içinde oldukça rahatsız edici olmaktadır. Bu durum, toplumda bütünleşmeyi de zaafa uğratar, böylece parçalanmaya zemin hazırlar (Gündüz 2005: 52–53). Bu nedenle, yurttaş eğitimi ayrı bir öneme sahip olur.

Müzik, insan davranışlarının bilinmezlerinden biri olarak sürekli bir şekilde merak edilip araştırılırken, kültür olarak veya bir kültür içerisinde yerleşik haliyle de ayrı bir merak ve inceleme konusudur. Bir kültür içinde müziğin incelenmesi, birçok

bakımdan o kültürü yaşatanların anlaşılmasına olanak tanıyan önemli unsurlardan biridir. Bu durum, o kültüre ait olanların aidiyetinin meşruluk gereklerini de ortaya çıkartır. Bununla birlikte, hissedilen aidiyetin, devlet yönetiminde egemen güçler tarafından da makul ve kabul görülebilmesi için, resmi söylemlere ve ideolojiye uygun olması şarttır. Devlet bu mecburiyeti hissettirmek için bütün bireylerini eğitir, kültürlenmeye çalışır, üst aidiyeti sık sık hatırlatır. Devletin var olması ve *sürekliliği* için önemlidir.

Sürekliliğin muhafazası için değişime ve gelişime ihtiyaç vardır. Değişim, mevcut durumdan başka bir duruma geçme veya başka biçim alma gibi düşünülse de, bu geçişin öncesi ve sonrası kültürel olarak önem arz eder. Neden sonuç ilişkisi bağlamında, kültürel ve sosyal antropolojide önemli bir inceleme konusudur. Gelişim ise, başka bir duruma geçme – yer / biçim değiştirmenin ötesinde, yeni bir durumun ortaya çıkması, buna uyum süreci, bilim ve teknolojiadaki olanakların farklı biçimlerde ve / veya ilk defa olarak yaygın bir şekilde kullanılması, toplumsal meşruluk görmesi gibi unsurları barındırır. Bununla birlikte, gelişimde, pozitif olma hali, değişime oranla daha fazladır. Gelişimin olumlu bir durum ya da aşama olduğu değerlendirilirken, değişimde olumluluk düşünülemez. Birey ya da toplum kendisinin geliştiğini düşünürken, başka bir bakış açısıyla ona dışarıdan, etik bakan başkaları, onun sadece değiştiğini değerlendirebilir.

Değişme, süreklilikten ayrı bir olgu değildir. Birbirini tamamlayan, bütünleyen kavramlar olarak da karşımıza çıkabilir. Öte yandan, geleneksellik kavramı da değişimle çoğu zaman iç içe geçen bir olgudur. Geleneksellik değişmeyi reddetmez ve toplumsal kabul gördüğü sürece “değişen”, geleneksellik içinde yer bulabilir. Ancak “gelişen” ya da gelişme, geleneksellik içinde her zaman yer bulamayabilir.

Darwin’in ünlü “doğal seçiliminden” tamamen farklı veya belki de az bir olasılıkla benzer bir biçimde, ailelerin bir nesilden diğer nesile iletilmesinin rastgele doğası, *sürüklenme teorisini* de gündeme getirirken, Türkiye’de bandoculuk hareketlerinin “yapay seçilim” (ya da oluşum) ile diğer nesillere geçirildiğini değerlendirmek pekâlâ mümkün gibi görünür. Ancak burada birtakım yanlışlara düşmemek gerekir. Şöyle ki; Osmanlı İmparatorluğundan başlayarak Türkiye Cumhuriyeti’ne aktarılan batılılaşma gayretleri ve bunun sembollerinden bando,

bütün bu oluşum süreci içinde artık ilk hareketler başlatıldıktan sonra kendiliğinden ve geri dönülemeyecek biçimde sürüklenmeye başlamış, bu mecrada olaylar farklı mekân ve zamanlarda gelişirken, başka askeri müzikal faaliyetler arasından sıyrılarak, günümüze kadar kuşaktan kuşağa iletim - aktarım yoluyla gelmiştir. Çeşitli müzikal karakterlerden, ülkedeki ve ulus kültürdeki koşullara en uygun olanının hayatta kalmasını sağlayan seçim, özellikle 1826'dan itibaren devlet tarafından resmi olarak yapılmıştır.

Batı müziği dışında tüm müzik biçimlerinin zaten var olduğu Osmanlıda, değişimin gerçekleştirilmesi ve böylece devletin sürekliliğinin sağlanması için gereken ne varsa bir an önce uygulanılmasına karar verilmiş, bu yönde resmi bir ideoloji benimsenerek gerçekleştirilmesine çalışılmıştır. Bu ideolojik davranış biçimi yeni Türk devletine de miras olarak geçmiştir. Türkiye Cumhuriyeti, eski devletin mirasını alıp almamakta birçok konuda kararsız iken, bu konuda hiçbir endişe taşımamış, hatta daha da ileri götürebilmenin ve bu nihai hedefi gerçekleştirebilmenin yollarını aramıştır.

### 2.2.1. Kimlik, Aidiyet, Vatandaşlık

Farklı müzik türlerinin, farklı kimliklerin oluşumu ve/veya pekiştirilmesinde herhangi bir etkisi ya da katkısı olup olmadığı, oluyorsa bunun ölçüsü çoğu zaman sorgulanır. Kimi zaman müziğin giyim-kuşamdan tutun da yaşam tarzına kadar insanı etkilediği veya tam tersi, giyim-kuşamın, yaşam felsefesinin müziği etkilediği konusunda tartışmalar sürer. Bir yere, bir topluluğa, bir kuruluşa, görünen ya da görünmeyen bir olguya bağlı olma hissi ve ihtiyacı, bireydeki "aidiyet" kavramını netleştirirken, kimliğinin de ipuçlarını ortaya çıkartır. "Ben kimim? Neden diğerlerinden farklıyım? ..." gibi sorular ve buna verilen cevaplar, kişinin doğuştan kazandıkları ile sosyal duygusal tercih olarak seçtikleri arasında yer alır. Kişinin taşımak zorunda olduğu ve olmadığı kimlikleri vardır. *Bireysel* (ehliyet, nüfus cüzdanı...), *kişisel* (Mülkiyelilik, Galatasaraylılık...) ve *ulus-kültürel* (pasaport, aile...) kimlik çeşitleri içerisinde bir kısmı birey tarafından seçilebilirken, bir kısmı doğuştan elde edilir. Benzer şekilde, *tarihi – kültürel kimlik* ile *resmi- ulusal*

*kimlik* arasında da uyum-uyuşmazlık ya da “tercih” söz konusu olabilir. Bu tercih, *değişimi* de beraberinde getirir.

Yüzyıllar boyunca insanların ve toplumların kimlikleri elbette vardı ancak, “*kimlik*” konusunun bir sorun olarak karşımıza çıkması, -özellikle 1700’lerden itibaren- “*ötekini*” merak etme, “*ötekilere karşı ben*” (Ego versus autre – Lévi-Strauss) gibi kavramların ele alınışı ile birlikte ivme kazanarak belirginleşmiştir. Bu dönemde ulus - devletlerin ortaya çıkmaya başlaması ile ırk, millet, milliyetçilik, devlet gibi kavramlar üzerinde yoğun tartışmalar da kendini göstermiştir. Ulus – devletler tam olarak 1653 West falya antlaşması ile ortaya çıkmaya başlar. Böyle bir süreç içerisinde geçerken, müzik de bundan etkilenmiş, kazanılan yeni kimliğin aşamalarını, bu aşamalarda önemli rolü olanları anlatan, yeni kurumların kimliğini belirten ve pekiştiren müzik eserleri üretilir, çalınır ve söylenir olmuştur. Bu kimlik müziğinin ve resmi ideolojinin en geniş şekilde, kısa sürede ve en güçlü biçimde kitlelere iletilmesi için uygun repertuarla donanmış, sesi gür, gösterişli, taşınabilir üfleme ve vurma çalgılar kullanılırken, *bando* ve onun müziği böylece ulus-devlet kimliği oluşumunda önemli bir yer edinmiştir. Türkiye’de de, cumhuriyetle başlayan ulus - devletleşme sürecinde bando, gözle görünür bir rol almaya devam etmiştir halen de devam etmektedir. Cumhuriyetin özellikle savaşlar, ihtilaller gibi bazı “keskin dönemlerinde” bando müziğinin ön plana çıkması elbette tesadüf değildir. Bandoların gelişimi ve değişimi bakımından da çok önemli olan bu dönüm noktalarından yeri geldikçe bahsedilecektir.

Türkiye Cumhuriyeti, “Anayasal vatandaşlık” kavramına dayalı, çağdaş bir ulus devlettir.

Ulus-devleti oluşturan iki temel bileşke, yani ulus ve devlet, kendi içerisinde, bütün unsurlarıyla birlikte ve birbiriyle tutarlı bir bütünlük sağladığı düşünülür. Ancak bu elbette teoride mükemmelliğe ulaşmış bir ulus-devlet yapısında görülürken, dünyada henüz bu seviyeye ulaşabilmiş herhangi bir ulus-devletten söz etmek zordur. Bu nedenle sürekli olarak bu ideal ulus-devlete ulaşılmaya çalışılır ve bunu yaparken de gösterilen bu çabaya *uluslaştırma*, bu süreç içerisinde kullanılan yöntemlere de *uluslaştırma araçları* denilebilir. Bando da bu araçlardan biri olarak değerlendirilebilmektedir.

Ulus, açıkça sınırları çizilmiş ve tek bir idareye tabi bir toprak parçası içinde var olan üniter bir idareye tabi, hem iç devlet aygıtı, hem de öteki devletlerin aygıtı tarafından hassasiyetle gözlenen bir ortaklaşalığı bulunan halk (Giddens 1985: 116) olarak tanımlanabilir. Ulusçuluk ise, tasavvur edilen bir topluluk içinde özdeşleşmeyi tanımlar (Pierson 2000: 33). Giddens'a göre bir siyasi düzenin mensupları arasında topluluk oluşu (communalıty) vurgulayan sembol ve inançlar dizisine bireylerin bağılılığı, asıl olarak psikolojiktir (Giddens 1985: 116).

A. D. Smith'in dediğine göre (aktaran: Pierson 2000: 101) ulus-devlet biçimi şöyledir:

“Modern dünyada siyasi topluluğun sadece bir biçimi kabul edilir ve izin verilir. Bu, bizim ulus-devlet dediğimiz biçimdir. Keşfedilmesi yeterince kolaydır. Ulus-devletlerin sınırları, sermayeleri, bayrakları, milli marşları, pasaportları, para birimleri, askeri törenleri, ulusal müzeleri, elçileri ve genellikle Birleşmiş Milletler'de bir sıraları vardır. Ayrıca ulus-devletlerin toprakları üzerinde bir hükümetleri, tek bir eğitim sistemleri, tek bir ekonomileri ve meslek sistemleri de bulunur ve genellikle bütün yurttaşları için bir yasal haklar dizisi de vardır.”

Yönettiği topluma gittikçe daha fazla nüfuz edilmesi, günümüz modern devletlerinin genel bir özelliğidir. Modern devlet yaygın olarak kendisini oluşturan topluluğu gitgide daha fazla idare eden, biçimlendiren, hatta yaratan aktif ve pro-aktif bir devlet olarak görülür. Foucault'a göre (1991), modern devletin ortaya çıkışı ile istatistiğin yükselişi (kökeninde 'state-istics' yani devlet-ölçümü) ve topluluğunu ölçme, betimleme ve çeşitli şekillerde soruşturma arzusunun büyümesi arasındaki denk düşmeye dikkat çekilmektedir (aktaran: Pierson 2000: 96).

Avrupa'da İngiliz ve Fransız toplumları 250 – 300 yıl içerisinde *ulus* olurken, Avrupa'nın diğer toplumları ise İngiltere ve Fransa gibi kendiliğinden değil, bir ulus olma çabası içerisinde, yani *ulusçuluk* (nationalism) ideolojisiyle birer ulus olmaya çalışmışlar, yapısal işlevsel değişimler sonucunda bu durum gerçekleşebilmiştir. Ancak bunun gerçekleşmesi, sürecin tamamlandığı anlamına gelmez. Öyle ki Fransa'da Beşinci Cumhuriyetin Anayasasını savunan General Charles De Gaulle, “devrimin sürdüğünü” söylemekten çekinmemiştir (Güvenç 1996: 13). Türkiye'de de bu süreç (uluslaşma-uluslaştırma) 1920'lerden hatta 1930'lardan sonra kendini

göstermiştir ve devam etmektedir. *Uluslaşma* süreci içerisinde, birtakım yeni kavramlarla karşılaşılması karşısında, bunları karşılayabilecek kelimeler üzerinde tartışmalar da ortaya çıkmıştır. Bu dönemde çoğu zaman kelimeleri ya da terimleri Türkleştirme gayreti içine girildiği de görülür. Toplumun geniş bir bölümü tarafından kabul görebilen bu davranış biçimine karşı çıkanların ikna edilmesi ise kolay olmamıştır. Konuyla ilgili tartışmalar zaman zaman hararetli bir şekilde devam etmektedir.

### 2.2.2. Kimliğin ve Ulusun İnşa Edilmesi

Türkiye’de çok partili döneme geçiş aşamalarından itibaren, ülkeyi yöneten kişilerin mesleklerinde dikkat çekici benzerlikler görülür. Bu bürokratların genel olarak *mühendis* olması, ideoloji inşa etme çabasının tezahürü olarak da değerlendirilebilir. Milliyet Gazetesinde yayınlanan bir röportajda, Cumhuriyetin kuruluşunun ilk yıllarında İstanbul Teknik Üniversitesi’nde okuyarak 1945’de mühendis olmuş ve Türkiye’nin birçok yerinde, birçok kurumda çalışmış on kişilik bir grup tanıtılırken, “*İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki mahrumiyet döneminde kimi kamuda, kimi özel sektörde, kimisi de üniversitede öğretim üyesi olarak çalışarak ülkenin kalkınmasında önemli rol almış, kendi deyimleriyle kazma kürek ile Türkiye’yi inşa etmiş inşaat mühendisleri ve mimarlar onlar*” denilmektedir (Gürleyen 2009: 5 Nisan, Milliyet Gazetesi). Röportaj yapılan kişilerden biri şunları söylemektedir: *Türkiye’de medeniyetin gerektirdiği demiryollarını, barajları, limanları, binaları, aklınıza ne geliyorsa bizler yaptık. Bugün mühendisler sayesinde rahat yaşıyor.*” Toplum mühendisliği, cumhuriyetin kuruluşundan itibaren toplumsal bilinç aşılması gayretlerinin bir ürünü olarak ortaya çıkarken, farklı yapıların kurulmasında da mühendislik organizasyonuna ihtiyaç hissedilir gibidir. Müzik yoluyla toplumsal bilinç oluşturma çabasında, marşlar kullanılarak bir sosyal bilinç inşa edilmeye çalışılmıştır. Hemen her kurum, meslek grubu ve organizasyona marş üretilmiştir. Bunun yanı sıra, yeni harflerin topluma bir an önce ve kolayca öğretilmesi için Alfabe (Harfler) Marşı yazılmıştır (bkz: Nota Örnekleri 3). Batı

notasyonu ile yazılan bu marşta hem Arap hem de Latin alfabelerini bir arada görmek mümkündür.

Türkiye Cumhuriyeti'nde esas olan yurttaş – bireydir. Birey, dilediği dinin gereklerini yerine getirebilir, dilediği dili konuşabilir, ancak resmi dil Türkçedir. Eğitim dili Türkçedir ve millidir. Ülke içindeki pek çok dilin serbestçe konuşulması için herhangi yasal bir engel olmamasına karşın, diğer ulus devletlerde de olduğu gibi, resmi dil olarak merkezde bulunan ve diğerlerini çekim gücüyle etkileyen baskın dil, Türkçedir. M. M. Bakhtin'in de belirttiği biçimiyle (1998: 294 – 295 – 296) birçok dillikten bahsetmek mümkün iken, ulus devleti pekiştirme çabalarında diğer dillerin önemi biraz daha artar. Çünkü merkezden uzaklaşma eğilimindeki bu diller, merkezde bulunan milli dil ile gerçekte bir bütündür, bu şekilde özel bir anlam içerir. Merkezkaç etkisiyle uzaklaşma temayülünde olanlar yalnızca baskın dilin dışındaki diller değildir. Resmi yazışma ve eğitim dilinde bile kendi içerisinde bu türden bir merkezden uzaklaşma gayreti görülür.

Devletin empoze ettiği bir dil kullanma biçimi vardır. Toplumda herkes Türkçe konuşup yazırsa bile, meslek gruplarının kendi jargonları bulunur, bu gruptaki bir kişi kendi mesleki terimleriyle işini yapar, alışveriş yaparken pazar esnafının diliyle konuşur, yaşlılarla farklı, gençlerle farklı biçimlerde sohbet eder. Okulda ve devlet dairesinde farklı, köy meydanında ve sokakta farklı konuşur, ibadet dili başkadır, hatta kendi kendisiyle bile farklı biçimlerde konuşur. Böylece çok dilli bir yaşam sürer. Ancak devlet, kontrolündeki eğitim kurumları, resmi kurumlar, denetimi altındaki kitle iletişim araçları, basın ve yayın vasıtaları ile, yurttaşına belli bir dili ve onu kullanma biçimini teşvik eder. *İkame bir kutsallaştırma önerilir. Kutsal olan vatandır, vatan düşür, düşün ve aşkınlığın biçimidir. Bütün Türkiye'yi bir kişiye dönüştüren bir anadır. Bu yöndeki düşünsel ve duygusal donanımlar, kültürel ve siyasal yaşamın bütün alanlarına sinmiştir. İstiklal Marşımız da vatan duygusunun oluşumu ve gelişimine katkı sunar* (Gündüz 2005: 49).

Bir meslek grubunun ve o meslek grubunun yaptığı iş'le ilgili olarak toplumun tamamını ve onun kültürel kimliğinin oluşumunu etkileyen *bando* kavramında kendini gösteren askeri müziğin, *pragmatik* kullanım olarak geniş bir yelpazesi bulunur. Yöredeki insana daha yakın bulunan yerel bandolar ve onların repertuarlarındaki değişme ve gelişmeler, kullanım ve işlev bakımından ayrı birer



pragmatik anlam ifade eder. Kültürleme- kültürlenme- kültürleşme olguları kesintisiz bir devinim içerisindeyken, kültürel kimlik, uygun deneyimler, ilişkiler, semboller ve fikirler doğrultusunda sürekli ve yeniden yapılanmaktadır. Bir kültürel kimliğin tanımlanmasında kullanılan sembol ve fikirlerin kendini tekrar etmesi, bunların anlamlarının her zaman aynı olacağını veya her zaman aynı kalacağını veya pratiklerinin içinde değişmeyeceğini ifade etmez. Tarih boyunca olduğu gibi, kültürler içerisindeki her türlü hareketlenmeler, değişim ve farklılaşmalar, toplumun işbölümlerinden biri olan askeri müzik alanına da doğrudan yansıtacak, teknoloji ve sosyoekonomik oluşumdaki değişimlerin, marşları, şarkıları etkilemesi devam edecektir. Bireysel, Kişisel ve Ulusal-Kültürel kimlik türleri içerisinde, özellikle ulus – devlet kimliği oluşturulurken, resmi ideolojinin en vurgulu biçimde söylenişi olarak bando müziği, bu oluşum sürecinde kendisine açık bir yer bulmakta zorlanmaz.

İngilizcede *devlet* anlamına gelen “state”, kelime kökeni olarak Latince *status*’ten gelir ki, bu kelime de aslında *durum*, *hal* demektir. Buna karşın, Jean-Pierre Brancourt, 1976 yılında Archives de la Philosophie du Droit adlı bir dergide yayınlanan bir makalesinde, state’in türediği düşünülen “etat” sözcüğünün Avrupa’da “şu ya da bu sosyal kümeyi belirtmek için” sıkça kullanıldığını ifade ederken (Akal 2000: 178), sözcükte *sınıf* anlamının bulunduğunu belirtmiştir. Bununla birlikte, Carl Scmithh ve David Easton, hem bir hiyerarşik yapıdan bahsetmekte, hem de *toplumun tümü için doğrudan ya da dolaylı etkileri olan emri veren siyasi güç* olarak devleti tanımlamaktadırlar (aktaran: Kınılı 2006: 24 – 25). Hukuksal ve siyasal özellikleri bir yana, sınırları belirli coğrafya parçası içinde aynı ya da benzer amaçlarla bir araya gelmiş, aralarında bazı ortak özellikler olan insan toplulukları devletin içini ve özünü oluşturur. Aralarında bulunan ortak özellikler konusundaki tartışmalar, çoğu zaman devlet, ulus, ulus-devlet gibi kavramları da tartışmaya açar. Kimi zaman birleştirici en önemli unsur *dil* olurken, bazen de farklı dillerden insanların da son derece birleşik gibi görüldüğü olmaktadır. Bu durumda *amaç birliğinin* etrafında kenetlenme olduğu anlaşılmaktadır. Sonuçta devlet ve onu oluşturan bireyler, ideal gelecekleri konusunda ortak kararlarını vermeye çalışırlar. Genellikle belli bir etnik grup öne çıkartılarak diğerleri üzerinde baskın hale gelirken, etnikler ulus olunca devletler de kurulmaya başlanmıştır.

Özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren, bir devletin oluşumu için başka devletlerin onayı veya etkisinin de olduğu görülmüştür. Hatta yabancı devletlerin etkisinde kurulan bu devletlerde, yeni devletin yapısına uygun *ısmarlama uluslar* da yaratılmıştır. Orta Doğu coğrafyasındaki bazı devletlerin durumu bu ısmarlama uluslara uygun görülmektedir. Kimi zaman da, tarih sahnesinden çekilen devletlerin yerini yenileri alırken, devlet kurucuları tarafından, yeni veya yeniden bir ulus yaratılması çabasına girildiği olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti de bunun örneklerinden biridir.

Devletin içinde bulunan *vatandaşlık* hukuki bir kavram iken, *millet* siyasetidir. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki *kulluk* kavramının yerini, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nde artık vatandaşlık almıştır. Vatandaşlık kavramına göre, etnik ve dini referanslar olmaksızın, anayasal çerçeve içinde kimliklerin oluşumu önemlidir. 1924, 1961 ve 1982 anayasalarında Türk tanımı ve vatandaşlık üzerindeki tanımlamalar, Türk vatandaşı olmanın gereklerinden bahseder.

Devlet kavramıyla ilgili tartışmalar bir yana, devletin yöneticileri tarafından ortak ideallere uygun olarak tespit edilmiş ideolojilerin, toplum hayatını etkilemesi de önemli bir olgudur. Bu ideolojiler, asıl olarak başka devlet ve uluslarla ilgili ilişkileri belirleyen önemli bir unsur olurken, devleti oluşturan ulusun hem kendisine, hem de başka uluslara bakışını önemli derecede etkiler. Öyle ki, toplum yaşantısının düzeni, insanların başka etnisitelerle olan ilişkileri, vatandaşlık ve milliyetçilik kavramları, ortak gelecekle ilgili duygulanmaları bu ideolojiler çerçevesinde genel bir şekil alır. Devlet, milleti ve coğrafyası üzerinde yasal güç kullanma hakkına sahip olarak, ortak kültür, değerler ve simgeler yaratır, böylece yönetimi altında bulunanları tek'leştirmeye, türdeşleştirmeye çalışırken, bu özelliğiyle bir ulus devlet oluşturur. Devlet *değiştirmeye* çalışırken, millet de *değişime* maruz kalır. Bu değiştirme / değişimle birlikte, ulus devlet yapısının *sürekliliği* sağlanmaya çalışılır.

Ulus devlet yapısı içinde bulunanların aralarında *uzlaşmaları* ve *razı olma* idealdir. İtalyan Antonio Gramsci'den aktaran Pierson'a göre devlet eyleminin karakteristik biçimi "zorlamayla gelen rıza"dır (Pierson 2000: 52). Buna örnek olarak zorunlu askerlik hizmeti uygulamasını gösterebiliriz. Devletlerin anayasalarının birçoğunda, en sert ve öldürücü cezalar devletin kendisinin bütünlüğüne meydan okuyanlara, yani vatana ihanet suçunu gerçekleştirenlere ayrılmıştır. Ancak devlet

otoritesinin çok az bir ihlali bile sonunda hapis cezasıyla sonuçlanabilir. Örneğin, sürücü belgelerini polise göstermemek. Göreceğimiz gibi devletlerin uygulaması, genellikle sağlanmış ‘rızanın zorlamayla desteklenmesinden oluşan bir karışımdır’ (Pierson 2000: 27).

Türdeş olma konusunda vatandaşların istekli olması ya da olmaması durumuna göre, devletin onlara bakışı ve yaklaşma biçimi önem kazanır. Demokrasi, günümüz toplumlarında çok kuvvetli bir ideolojidir (Pierson 2000: 50). Birey / yurttaş resmi ideolojinin farkında olmayabilir. Yurttaşın, devletin hangi durumlarda nasıl bir doktrin geliştirdiği ile ilgili herhangi bir fikri de bulunmayabilir, genellikle bu durum onun günlük yaşantısını fazla etkilemez. Kimi zaman devletle ve yöneticilerle aksi yönde düşündüğü de olur. Bu durumda bireyin devletle arasındaki iletişim ve uzlaşma ayrı bir önem kazanır. İletişim, sürekli bir devinim halindedir ve kültürleşmelerle birlikte toplumun tamamını kapsar. Bununla birlikte, kimi zaman da devletin, iletişimin daha ötesine geçmesi gerekir, bazen bu onun için hayati önem de taşıyabilir. *İletmenin* yeterli olmadığı, karşılıklı *diyalogun* gerektiği anlarda, diyalogu başlatanın devlet olması beklenir, çünkü güç ondadır, egemen olan odur. Diyalog karşılıklı görüşme, konuşma, tanıma, tartışma ve anlaşmayı sağlamaya yöneliktir. Bu bakımdan, iletişimden daha nitelikli ve karşılıklı yoruma daha açıktır. Uyum sağlamayı ve bu yolda çalışmaya razı olmayı beraberinde getirir.

### 2.2.3. Askeri Bandonun İdeolojide Kullanımı

Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin temel hedefleri belirlenmişti: Batılılaşmak, Avrupalılaşmak, modernleşmek, çağdaşlaşmak, daha doğrusu çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkmak. Aslında bu terimlerin her biri diğerine benzemekle beraber farklı kavramları da içinde barındırmaktadır. Genel anlamda batılılaşmak kavramını ideolojide kabul eden, bu nihai hedefi Osmanlıdan devralan ve bu uğurda yoğun faaliyet gösteren yeni devlet, toplum ve devlet yaşamında birçok devrime imza atmaktaydı. Çağdaşlaşma ve ilerleme iyi bir şeydi, batılılaşırken ilerlenecek ve çağdaş olunacak, hatta onun da üzerine çıkılacaktı. İlerlemenin, çağdaşlaşmanın simgesi batı müziği idi ve Atatürk, Montesquieu’nün “Bir ulusun

musikideki durumuna önem verilmezse, o ulusu ilerletmeye olanak yoktur” sözünü doğru bulduğunu, 1925’deki bir konuşmasında belirtmişti (Akaş 1998:121).

Cumhuriyetin resmi ideologlarından biri olan ve Atatürk’ü düşünceleriyle oldukça etkileyen Ziya Gökalp, tıpkı daha önceleri Necip Kazım Yazıksız’ın da belirttiği gibi, ulusal bir müzik yaratılması ve bu nedenle de Halk Müziği ile Batı Müziğinden yararlanılması gerektiğinden bahsediyordu. Arap ve Doğu medeniyetinden etkilenmiş olan ve Türkün hissiyatına tercüman olmaktan uzak kalan bu “uyuşuk doğu - Arap” müziğinin yerine, “dinamik Avrupalı” konuyor ve Türkler de bu ikincisiyle özdeşleştiriliyordu (Akaş 1998: 121). Müzik bir devlet politikası haline gelirken, toplumun kültürel sorularına ideolojik yanıtlar aranmaya başlanmıştı. Müziğin nasıl yapılacağını ya da nasıl bir müzik yapılacağını devlet belirlemeye çalışıyordu.

Halk müziğini batı müziği kurallarına göre yeniden düzenlemek, böylece hem ulusal hem de batılı bir müzik sistemine sahip olmak ve bu şekilde çağdaşlaşmak fikri, cumhuriyetin özellikle ilk 15 – 20 yıllık döneminde oldukça popülerdi.

“Muasır medeniyetler seviyesini hedef alan Cumhuriyetin yeni bir kültürel (ulusal) kimlik oluşturmak için kullandığı ‘Türklük’ yani hars ile hedeflenen uygarlık düzeyinin kullandığı teknik, yani çoksesselik, yeni ulusal musikisinin formülünü oluşturuyor. Başka bir deyişle Osmanlı’nın her türlü kültürel mirasından yüz çevrildiği için eski devletin kalıtı olarak değerlendirilen Geleneksel Türk Sanat Musikisi, yeni devletin Batının tekniği ile sentezini gerçekleştirmek istediği ulusal kültürel gereç olarak görülüyor. Dolayısıyla Osmanlı öncesi Türklük geçmişine dayandırılan dil ve tarih tezlerinde olduğu gibi, ulusun çağdaş uygarlık düzeyine ulaşması gereken müziğinin, Batının çokselli örgü tekniği ile yerel ezgilerin sentezi ile oluşturulması öngörülüyor” (Erol 2001: 5).

1925’den itibaren, müzik devriminin gerçekleştirilebilmesi amacıyla, yurt dışına öğrenciler gönderilmeye başlandı, bunlar sanatçı ve öğretmen olarak geri döndüklerinde çağdaş Türk müziğinin nasıl olacağını bütün yurttaşlara öğreteceklerdi. O yıllarda Anadolu’da halk müziğini araştırmaya, derleyip toplamaya yönelik gezilere başlandı. Bu defa da bu müziklerin notaya alınmasında sorunlar çıktı, halk müziğinin batı notasyonuna uydurulması oldukça uğraştırıyordu, hatta kimi zaman nerdeyse imkânsızdı. Öte yandan 1917 yılında İstanbul’da Darülelhan

adıyla bir konservatuvar kurulmuştu; 1926'da Darülelhan, İstanbul Belediye Konservatuari'na dönüştürüldü, "Doğu musikisi" bölümü kapatıldı. Kentlerde ve kasabalarda çeşitli korolar, bandolar kurulmaya başlandı, buralardaki öğretmenler genellikle askeri bando camiasından olan kişilerdi, çünkü zaten batı enstrümanlarını çalabilen başka kimse henüz bulunamıyordu, varsa da özellikle İstanbul dışında çok azdı. 1925 – 1926 öğretim yılından itibaren başlamak üzere, Ankara'da Musiki Muallim Mektebi açıldı. 1932'de Halkevlerinde mandolin takımları oluşturuldu. Atatürk'ün Meclis'deki bir konuşmasından sonra, 2 Kasım 1934'de İçişleri Bakanı Şükrü Kaya'nın bir genelgesiyle, radyo programlarında alaturka musikinin çalınması yasaklandı, bu yasak iki yıl kadar sürdü. 24 Kasım 1934 yılında Milli Eğitim Bakanlığında yapılan kongrede, Ankara Devlet Konservatuari'nin kurulmasına, batıdan uzmanlar getirilerek ulusal müzik için onlardan yararlanılmasına karar verildi. Carl Ebert, Paul Hindemith, Béla Bartok Türkiye'ye gelerek incelemeler yaptılar, idari bazı görevler aldılar.

İran Şahı'nın Aralık 1934'de Ankara'ya gelmesi, yeni Türk devletinin batılı imajının gösterilmesi için bir fırsat olarak görünmüştü. Ayrıca 27 Aralık (Atatürk'ün Ankara'ya gelişi) için de kutlamalar yapılması planlanıyordu. Bu nedenle Avrupa'ya eğitim için gönderilen ve yurda dönen genç Türk bestecilerinden opera yazmaları istendi. *Özsoy* adlı bir opera Adnan Saygun tarafından bestelenmesine karşın, Riyaseti Cumhur Orkestrasının şefi Osman Zeki Üngör'ün orkestrayı vermemesi üzerine karma bir orkestra tarafından seslendirildi. Ancak bu opera pek de istenilen başarıyı sağlayamadı. Daha sonra Osman Zeki Üngör görevden alındı ve yerine Adnan Saygun atandı. Necil Kazım Akses'in *Bayönder* ve Adnan Saygun'un *Taşbebek* adlı operaları, Atatürk tarafından beğenilmedi, Ulvi Cemal Erkin ise 27 Aralık kutlamaları için verilen bir perdelik opera siparişini reddetti. Atatürk, birkaç gün sonra Burhan Belge'ye, Ulus gazetesinde görüşlerini yazdırttı: "Bu işin gereksiz ve amatörce olduğunu, gençlerden birtakım ilerici arayışlar değil, Türk ruhuna seslenecek yeni bir ulusal küğ beklendiğini, yapılan denemeye bu konuda yararlı olabilecek biçimde yetişmediklerinin anlaşıldığını, küğ devriminin zaman istediğini, böyle birtakım gösterişlerle değil, sabırlı ve sürekli çalışmayla başarıya ulaşılacağını" belirtti (Akaş 1998: 124).

Paul Hindemith 1935 yılında resmen davet edilerek geldiği Türkiye’de incelemeler yaptıktan sonra, Ankara’da Konservatuar kurulması, Riyaset - i Cumhur Orkestrası’nın ıslahı, çalgıların yenilenme zorunluluğu ve çoksesli müziğin halka benimsetilmesi için yapılması gerekenler konularında raporlar yazdı. 5 Kasım 1936’da Hindemith’den sonra Türkiye’ye gelen Béla Bartok ise, Hindemith’in söylediklerinin bir kısmını Macaristan’da başarıyla zaten uygulamıştı ve dahası Macar müziğinde karşılaştığı bazı özelliklerin Türk müziği ile çok benzeştiğini, bu iki ulusun müzikleri arasında binlerce yıllık bağlar olduğunu düşünüyordu. Türk tarih tezi için beklenmedik bir destek gelmişti (Akaş 1998: 126,127)! Bartok, Adnan Saygun ile birlikte Adana ve başka bölgelere giderek, halk müziği incelemeleri yaptı, bunların bir kısmını kayıt altına aldı. Hüseyin Saadettin Arel, Salih Murat Uzdilek ve Kemal İlerici gibi kişiler, Türk müziğine uygun armoni sistemleri üzerine çalıştılar. Atatürk’ten sonra Cumhurbaşkanı seçilen İsmet İnönü de, 1930’ların resmi müzik politikasından ayrılmadı, Ankara’daki Klasik Batı Müziği konserlerini sıkı bir şekilde takip etti, dolayısıyla devletin diğer üst düzey yöneticileri de bu müziğe oldukça değer verdiler.

Askeri bandolar, bu yeni ideolojik yapılanma içinde aktif olarak rol aldılar. Yalnızca büyük şehirlerde gelişmeye başlayan batı tarzı çoksesli müzik yapma edimi, askeri bandolarla birlikte bütün yurt sathına ulaşabilmiştir. Bununla birlikte, asıl görevi askerlik mesleğine yönelik olan ve resmi devlet törenleri ile bazı özel günlerde halka açık konserler veren askeri bandolar, halkın kulağına aşinalık yaratabilecek müzik olayları gerçekleştiriyorlardı. Batı tarzı çoksesli müzik yapma, yöresel müzikleri batı çalgılarıyla çalma gibi nitelikleri içinde barındıran bandolar, big band ve pop müziğinin ülkede tanınmasında da öncü rolleri üstlenmişlerdir.

Devlet, askerleri, orduyu ve askeri bandoyu, hedeflediği “müzik devrimini” gerçekleştirebilmek için neden kullanır? Böyle önemli bir sosyal kültürel olayda ordunun nasıl bir rolü olabilir? Ulusal müziğin ve ona uygun yurttaşların oluşturulmasında askeri bandonun nasıl bir kullanım biçiminden söz edilebilir? Bu sorulara cevap bulabilmek için konuyu biraz daha açmakta yarar görülmektedir.

Devleti oluşturan uluslar, belirli bir coğrafi bölge üzerinde kurumsallaşır kültürleşmeleri, diğer uluslarla ilişkilerinin düzenlenmesi ve varlıklarının devamı için, çeşitli yapılar kurarlar. Devletin ve devlet kültürünün sürekliliği nedeniyle

kurduğu en yaşamsal yapılardan biri de ordusudur. Hemen hemen bütün devletlerde, adına ordu ya da benzeri isimler verilen bir silahlı güç mutlaka vardır. Bu silahlandırılmış mesleki güce ait olmak üzere oluşturulan belirgin bir müzik yapı, sistem ve onların tınısı da vardır. Askeri kuvvet, devletin gücüdür, bu güç yalnızca maddi değil, manevi - moral gücü de ihtiva eder. Devletin varlığını sürdürebilmesi amacıyla, ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel güçlerinin silahlandırılmış görüntüsüdür. Bu nedenle de devlet veya asker ya da ordu birbirinden ayrı düşünülemez. Devletin resmi ideolojisini en belirgin ve etkin biçimde yaşayan kurum ordusudur. Devlet, sivil ve asker her kurumu, bireyi ve coğrafyayı kapsar. Askeri bir uygulama, gerçekte devletin bir uygulamasıdır, ondan alınmış yetki ve sorumluluk ile hareket edilir. Bu bakımdan, askeri törenlerin parlak ve gösterişli geçmesi, devletin kendisini dost ve düşmana göstermesi bakımından önemli bir fırsattır. Ordu, böyle törenleri bir tür denetleme olarak da görür.

Asker imajının toplumda iyi bir yer edinmesi için, devletler tarafından özel gayret gösterilir. Vatandaşların ordusuyla onur duyması ve ona güvenmesi temel hedeftir. Asker kişinin toplumdan tamamen uzaklaşması, sorunlarla ilgilenmemesi ve yabancılaşması büyük bir tehlike olarak değerlendirilir. Bu nedenle halkın sosyal veya kültürel her tabakasıyla iyi ilişkiler geliştirmesi için özel bir çaba harcanır. Vatandaş da ordusundan rejime, devlete, ülkeye ve millete bağlılık, dayanıklılık, sevgi, yiğitlik, cesaret, iyi ahlak gibi nitelikler bekler.

Bu araştırmada oluşabilecek farklı anlamlandırmalara karşı, bazı kavramları tanımlamak gerekebilir. Şimdi ya da gelecekteki her türlü tehlikelere karşı, kendi üyeleri arasından oluşturulan ya da yönetilen, kanunlarla şekli ve sınırları çerçevelendirilmiş, kurumsallaştırılarak disipline edilmiş, özel bir kıyafeti ve savaşma yetisi olan silahlı gücüne *Ordu* (İngilizce: Army, Military, Host, Forces. Almanca: Armee, Heer, Militar. Fransızca: Armée, Phalange, La troupe, Forces. İtalyanca: Esercito, Armata...) ya da (Türkiye’de olduğu gibi, güçlerinin genel birleşimi olarak) *Silahlı Kuvvetler* demek mümkündür. Bu disiplin içerisinde görev alan kişilere *Asker*, onların görev yaptıkları dönem içerisindeki faaliyetlere de *Askerlik* veya *Askerlik Hizmeti* denilebilir. Bu hizmet bir meslek olarak profesyonel şekilde icra edilebileceği gibi, vatandaşlara, belirli bir süre için devlet tarafından zorunlu kılınan bir görev / hizmet de olabilir. Genellikle hem bir meslek hem de bir

vatandaşlık görevi olarak birlikte uygulanması, pek çok devlet tarafından kabul görür. Milletlerin birbirlerine karşı askeri üstünlük kurma ve/veya başta dışarıdan gelenler olmak üzere, gelecek her türlü tehlikeyi yok etme nedeniyle yapılan ya da yapılabileceği değerlendirilen savaşların yönetimini ve bununla ilgili stratejik, taktik ve lojistik ilkeleri inceleyen bilim dalına da *Askerlik Bilimi* denilmektedir.

Birçok meslekte olduğu gibi, askerlik mesleğinde de müziksel davranışların önemi ve kimi zaman belirleyiciliği, yönlendiriciliği vardır. Askerlik bilimi içerisinde ilişkilendirilen müziğe *Askeri Müzik* denir. Bu müzikte üretim ve tüketim, yalnızca camia içindeki kişiler tarafından yapılmaz, ancak genel olarak askerlik mesleğine ya da hizmetine dâhil olan kişiler tarafından yoğun biçimde değerlendirilir. Askeri müziği tek başına “*askerin müziği*” veya “*askerin yaptığı müzik*” ya da “*askerce duygu ve düşüncelerle yapılan müzik*” olarak tanımlamak, birçok bakımdan onu yanlış anlamlandırmamıza neden olabilir. Askeri müzik kavramı ile özellikle askeri çevre/camia tarafından üretilen ve tüketilen bir müzik olayından bahsedilmektedir. Askeri müzik kendisini en çok *Bando Müziği*nde gösterir. Bando, çalgı grubu içerisinde yer alan enstrümanların taşınabilirliği, sesinin (volüm) güçlü olması ve ritim vurgusunun öne çıkması gibi nedenlerden dolayı, bu meslek grubu için olmazsa olmazlardan (hallmark) biridir ve bu haliyle de askeri müzikle bando müziği özdeşleştirilir. Bandoda kendine özgü bir oturtum (orkestrasyon) bulunur ve çalgılar buna uygun olarak yer alırken, bu oturtumdan ortaya çıkan tını bileşimi özel bir tür olarak karşımıza çıkar. Böylece düzenlenen tınısal yapı diğer müziksel üsluplardan, bu temel özelliği nedeniyle ayırt edilir. Ayırt edici başka özellikler de vardır, bu özelliklerden ileriki bölümlerde yeri geldikçe bahsedilecektir.

Türkiye Cumhuriyeti’nde ulus oluşturma çabaları, Atatürk’ün “Ne Mutlu Türküm Diyene” sözünde belirttiği bir bakış açısında gerçekleşir. Bu cümle, *Türk olmayı* değil, *Türküm demeyi* kabul eden, yani kontrata, sözleşmeye dayalı bir ulus anlayışını getirmiştir. Aydınlanma, modernleşme ve çağdaşlaşma hatta daha ilerisi, çağdaş uygarlık seviyesinin de üzerine çıkma amaçlı, sözleşmeye dayalı ulusal kimliğin oluşturulup güçlendirilmesi ve devamlılığı için, yurttaşlara eğitim vermek gerekir. Okullar, Cumhuriyet ideolojisinin kabulü ve yaygınlaşması için en önemli kurumlardır. Başöğretmen de M. Kemal Atatürk’tür. Okulun temel amacı yurttaşın



eğitilmesi, aydınlatılmasıdır. Öğretmen ve okul aydın yurttaşlar yetiştirmekle yükümlüdür, aynı zamanda okul, aydınlanma ve pozitif bilimlerin insanı özgür kıldığı düşüncesinin de gerçekleşme mekânıdır. Burada, kulluk ve azınlık durumundan bireyliğe ve yurttaşlığa geçilir. Okulun böyle bir temel amacı varken, bu amaca ulaşmada karşılaşılan güçlükler, devletin kurulmasında önyak olan orduyu biraz daha fazla endişelendirir. Bu nedenle ordu okulu destekler, Toplumsal Gelişime Destek kampanyaları, çoğunlukla okul bahçesinde gerçekleşir.

Bando müziğinin temel iki amacı vardır:

a) Askerlerin düzenli ve gösterişli şekilde yürümelerini sağlamak, ayrıca bu meslek grubundakilerin hizmetle ilgili iletişimlerinde yardımcı olmak.

b) Devletin ideolojisine uygun davranışlar göstermek, egemen yapıyla halk arasında bağlantının kurulmasına katkıda bulunmak.

Önceden de bahsedildiği üzere, Türkiye’de bando yalnızca “askerlik mesleğinin bir gereği ve onun dışında kullanılamaz bir orkestra” değildir. Kimi zaman diğer (sivil) kişi veya kurumlar tarafından, bir takım organizasyonlarda birlik ve beraberliği sağlamak, dayanışmayı güçlendirmek, askerlerin katılmadığı bazı törenlerin uygulanmasını sağlamak için bando kurulur. Bazen de ilgi çekmek, kalabalık halk kitleleriyle kısa yoldan etkili iletişim kurmak amacıyla (İzmir Çiğli’deki Kipa Alışveriş Merkezi Bandosu gibi) askeri bando benzeri müzik gruplarının kurulduğu da görülmektedir. Bu grubun devamlılığının sağlanması ve kalitesinin artması için kurumsallaştırıldığı da olur; Belediye ve Okul Bandoları, Polis Bandosu, Belediye Armoni Mızıkaları örneklerinde olduğu gibi. Sivil bandolardan farklı olarak, tamamen askerlik mesleği ve disiplini içerisinde icra yapan ve vurmali (gön tınlar) üflemeli (yel tınlar) çalgılardan oluşan topluluğa genel olarak *Askeri Bando* denilmektedir.

Bando kelimesi, oda müziği gruplarından daha büyük müzik grupları için kullanılan genel bir terimdir. Bando, Latince “*Bandum*” kelimesinden türemiştir ve:

i) Bayrak

ii) Pankart

iii) Çok iyi, mükemmel anlamlarını taşır (İng.: banner) (The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music, 1988: 54).

Dikdörtgen bir pankart şeklindeki bayrak altında toplanan askerleri ifade etmesi ve asker müzisyenler tarafından tartışmasız kabullenilmesi bakımından, adlandırmanın kavrama oldukça uygun olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, bando terimine farklı ortam ve kültürlerde farklı anlamlar verildiği de görülmektedir. 18. yüzyıla kadar İngiltere’de tek anlama sahip iken, bir süre sonra anlamlandırmalar artmış, günümüzde *brass band*, *wind band*, *horn band* ve *steel band* gibi çeşitlere sahip olmuştur. Askerler dışında kullanımında da, farklı ortam ve kültürler için farklılıklar baş göstermektedir: *Dance band*, *jazz band*, *rehearsal band*, *stage band* gibi. Amerika’da, 1850’lerde *marching band* adıyla, üflemeli ve vurmali çalgıların çoğunun içinde bulunduğu büyük asker bandoları kurulmuştur. Marching Band’lar, aynı zamanda bu geniş kadrosuyla senfoni orkestralarıyla boy ölçüşür duruma geldiler, içlerinde yalnızca yaylı çalgılar bulunmuyordu. Bu dönemde özellikle Gilmore’s Band (1859) ve John Philip Sousa’nın yönetimindeki (1880 – 1892) Amerikan Deniz Bando, senfoni tarzı bandoların önderleri konumuna gelmişlerdi.

Bando, neredeyse tüm toplumlarda benzer biçimlerde ve aşağı yukarı benzer amaçlarla kullanılır. Genel maksadı mesajın, resmi ideolojinin müzik yoluyla en açık biçimde ötekilere iletilmesidir. *Ötekiler*, yalnızca kendinden olmayanlar değildirler, aynı zamanda devlet ve ülke içinde ya da dışında resmi ideolojiyi benimseyen – benimsemeyen herkeştir; devlet yöneticilerinin hedeflediği kitledir. Hedefteki grubun durumuna göre bando farklı biçimlerde kullanılabilir. Bu durumda bandonun kullanım şekli ve maksadı ayrı bir önem taşır. Bando bu şekil ve maksada uygun davranışlar sergilemek mecburiyetindedir. Bunu gerçekleştirirken de, başlangıçtaki kuruluş amacını aşar, yani ilk mesleki maksat olan düzenli yürüyüş sağlanması, şekil birliği artık daha gerilerde kalır. Kendini duruma uyarlamak zorunda olan bando, böylece kendi içinden çıkan üç farklı anlamda davranış gösterir:

- a) Pragmatik anlamda,
- b) Simgesel anlamda,
- c) Estetik anlamda.

Farklı kullanımların güçlendirici ve birleştirici yanları, egemen güç olan devletin beklentilerine uygundur.

### **a) Bandonun pragmatik anlamda davranışları:**

Bir çok toplumda görüldüğü biçimiyle müzik çoğu kez *pragmatik* anlamda kullanılmaktadır. Pragmatik anlam müziğin ne yaptığı ile ilgilidir, yani müzik iş görecekt yararlar sağlamada kullanılır. Bu ise onun ifade kültüründen çok uyum sağlama kültürü ile ilgili olduğunu düşündürür (Kaemmer 1993: 85–86). Grup, kendini ifade etmekten daha çok, kendileriyle ve ötekilerle ya da başka benzer gruplarla uyumu sağlamaya çalışır.

Devlet ideolojisini yansıtan askeri müzik ve genel olarak müzik, didaktik olarak kullanıldığında ideolojilerin kuşaktan kuşağa aktarımında özel bir anlam taşır. İletişimi güçlendirme yoluyla da çoğu zaman grup kimliği oluşturma ve sürdürmenin bir şeklini alır. Bir grubun kimliği hem onu öteki gruplardan ayıran sınırların belirtisini, hem de grup içindeki dayanışmanın güçlendirilmesini içerir. Bireyin kimliği hem zorunluluktan, yani doğuştan getirdikleri / kazandıklarıyla, hem de daha sonraları geliştirdiği aidiyet duygusuyla oluşur. Aidiyet birliği içindekilerin bir araya geldikleri durumlarda, zorunluluk ve duygulanmaların neticesi olarak dayanışma ve gruplaşma gerçekleşir. Müzik etkinliğinin öne sürülen toplumsal etkileri çoğunlukla (güçlendirilmiş grup kimliği gibi) insanların aynı etkileri birlikte hissetmesiyle söz konusu olur. Askeri müzikteki hedeflerden birisi, belki de en önemlisi budur. Toplum içerisindeki iş bölümü, grup kimliğini ve genişleyerek daha sonra ulusal kimliği güçlendiren, milletçe birlikteliğin varlığını gösteren, destekleyen, anlamlandıran unsurlardandır.

Müziğin grup kimliğine yönelik pragmatik kullanımı yüzyıllardan beri süren bir olgudur. 13. yüzyılın sonlarında yaşayan Johannes de Grocheo, *chant de geste*'in “yaşlılara, işçilere ve aşağı sınıftakilere, işlerini bırakıp dinlendikleri sırada çalınmasını, böylece bu şarkılardaki yoksulluk öykülerini dinleyerek kendi durumlarını mutlu sayacaklarını, böylece devletin sağlamca sürüp gidebilmesinin bu şarkılarla olabileceğini” öne sürüyor. Bu çeşit düşünceler, Eflatun ve Konfüçyüs'ün kuramlarında da görülebilmektedir (Sachs 1965: 58).

Askeri müzikte, başlangıçtan beri simgelerin ve milliyetçiliğin önemli olmasına karşın, müzik gitgide politik olarak daha fazla önem kazanmaya başladı. Endüstri devrimi Avrupalıları tüm dünyada ham madde ve pazar arayışına

sürükleyince, yavaş yavaş müzik ve müzik biçemleriyle ilgili kendi görüşlerini de başka yerler yaydılar. Avrupa'nın yayılması çoğunlukla ve öncelikle askeri alanda oldu ve müzik, insanları Avrupa ordularının görkemi ve gücüyle etkilemede kullanıldı. Sömürgelerde ordular ve polis birimleri örgütlenince, askeri bakımdan güçlü Avrupa modeline dayalı bandolar da kurulmaya başlandı. Pakistan, Hindistan ve bazı Afrika ülkelerinde örneklerinde olduğu gibi.

Tarih boyunca ekonomi ve askeri bakımlardan güçlü devletler, diğer devletlere örnek olmuş, gücün kaynağı olarak değerlendirilen alanlarda benzetme, yani taklit etme, genel bir uygulama olarak kabul görmüştür. Zamanının üstün güçlerinden olan Osmanlı İmparatorluğundaki *Mehteran takımı*nın benzerlerinin birçok ülkede kurulması; Amerikan tarzı senfonik üflemeli bandoların 20. yüzyıldan itibaren bütün dünyada yaygınlaşması; çok daha önceki yüzyıllara gidersek, Makedon kralı Büyük İskender'in fillere bindirilmiş vurma çalgılar ve borulardan oluşan dev müzik takımının Roma ve Mısır'a etkileri buna birer örnektir. Kimi zaman da birebir taklit etmenin yerini *etkilenme* alır. Oldukça askercil bir tavır içerisinde olan ve üflemeli çalgıları geniş bir biçimde kullanan Romalılarda ordunun önünden yürüyen *Bardlar* (Barditler) ve *Scaldeler*, kendilerinden sonra gelen birçok devletin çalgı takımlarını etkilemişlerdir. Devlet katında itibar görebilmek için, geleneğinde hiç olmadığı halde, batı tarzı koro benzeri Türk Sanat ve Türk Halk Müziği korolarının kıyafetleri ve müzisyenlerin konser mekânında dizilim şekli de, bu etkilenmeye bir örnek teşkil edebilir.

Üretim ve tüketim ekonomileri, bütün uluslarda bir arz – talep unsurudur ve müzik ekonomisinde de tüketicinin isteğine uygun üretim, her dönemde gerçekleşmektedir. Soyluların ve askerlerin kahramanlıklarını övmek, onlar için şiirler, şarkılar yazmak her zaman yeterli olmamış, orduların benzer hareketleri istenen anda yapabilmeleri, birliktelik ruhunu oluşturabilmeleri, moral seviyelerinin yüksek tutulması ve düşmanın sindirilmesi için de müzik yapabilmenin, bunları müzikle yapabilmenin çareleri sürekli aranır olmuştur.

Devletlerin tecrübeleri göstermiştir ki, anlaşmazlıkların beklendiği şekilde hukuksal ve siyasal olarak çözümlenememesiyle birlikte, henüz savaş başlamadan önce, yazılı olan ve olmayan bir takım aşamalardan geçilir. Bu aşamaların büyük bir bölümünü psikolojik faaliyetler kapsar ve bu bağlamda hedefteki topluluğu

ürkütme, püskürtme, duygusal olarak yıkmaya çalışmak, kendi topluluğuna da moral vermek her zaman popüler olan bir istektir ve bunun müzikle yapılmaya çalışılması da pragmatik yöntemlerden biri olarak karşımıza çıkar.

Dünyadaki bütün askeri müzik topluluklarında temel amaç müzik yapmaktan ziyade, müziğin ne amaçla yapıldığı, yani hangi işlevi gördüğü, hangi gereksinimi karşıladığı, kısaca pragmatik kullanımı olmuştur. Tarih boyunca kurumsal olarak devlet nezdinde kurulan müzik toplulukları – ki bunlar özellikle askeri müzik örgütleridir - seslendirdikleri marş, toplanma ve hücum borusu gibi savaş şarkılarıyla yalnızca savaşçıları savaştan yana harekete geçirmeye değil, onlara cesaret ve şevk aşlamaya da yarar. “Osmanlı Devleti ile yaşıt bir kurum olan Mehterhanenin, devlet eliyle kaldırıldığı 1826’ya kadar gördüğü temel işlevlerinden biri budur. Başlangıçta devlet katında “etik” yönü ağır basan Mehterhanenin zamanla savaşa yüreklendirmeden, namaz saatlerinin duyurulmasına, resmi törenler ve padişahın uzak gezilerinden Cuma selamlıklarına kadar nevbet vurarak çok işlevli bir kurum haline getirilmesi, tam anlamıyla pragmatik bir anlayışla gerçekleştirilmiştir” (Erol 1996: 30).

Bandolar ve onların yaptığı müzik, temel olarak açık hava etkinliklerine yöneliktir. Bu nedenle güçlü sesi olan, açık havada rahatça kullanılabilen ve özellikle yürürken de çalınabilen taşınabilen çalgılardaki gelişmelerde, askeri müziğin katkıları oldukça önemlidir. Kültürden kültüre geçen çalgılar yeni kültüre ya aynen geçmiş veya az çok değişikliklere uğramıştır. Her kültür gerektiğinde kendine göre çalgıyı uyarlamış ve gerekli gördüğü değişiklikleri / düzeltmeleri yapmıştır. Aynı şekilde askeri müzik takımları da başka kültürlerle bu şekilde taşınmış, yeni kültür de bu takımı ve müzik biçimini yine kendi algılamasına göre yorumlamıştır. Askeri müzik takımlarına önceleri büyük savaş davullarının, sonra çeşitli boruların, daha sonra da örneğin saksafonun girmesi, buna karşın güçlü ritmik yapının, kahramanlık havası yaratan destansı ezgilerin varlığının bozulmaması, o ulusa özgü karakteristik havayı, kültürünü ve gelişmişliğini yansıtmaları bu tür unsurlardandır.

Osmanlının son zamanlarında devlet, sahip olduğu müzik örgütü yoluyla Batılı olduğunu dış dünyaya gösterebilme şansını, 1893’deki Chicago sergisine gönderdiği Muzika-yı Hümayun’a, Hamidiye Marşı’nı bir milli marş gibi çalmalarını emrederek kullanmıştı. Batılı pek çok ülke ile karşılaşacak olan devlet bandosunun,

onların karşısına onların imajı ile onlardan biri gibi Osmanlı Devleti'ni temsil etmesi heyecan verici idi (Erol 1998: 15).

Türkiye'de, tam olarak II. Dünya Savaşı sonrasında gerçekleşmeye başlayan çok partili dönemle birlikte, toplumsal bilinç aşılması vazifesi, mühendislik kültüründen gelen yöneticiler tarafından uygulanmaya başlandı. İdeoloji inşa etme çabaları, mühendislik kültürünü cazip haline getirmeye başlayınca, bu kültür devlet yönetiminde daha etkili hale geldi. Müzik yoluyla toplumsal bilinç oluşturmak için marşlar kullanılarak bu sosyal bilincin inşa edilmesine çalışıldı. Marşlardan yalnızca yürüyüşlerde değil, pedagojide de yararlandı ve halka yeni alfabeyi öğretmek için Harfler Marşı yazıldı (bkz.: Nota Örnekleri 3). Bu pragmatik kullanım farklı konularda devam etti. Günümüzde bu çabaların hala sürdüğünü görmek pek de şaşırtıcı değildir.

Askeri müziğin kod açılımı kolaydır, dinleyince, onu daha önce deneyimlemiş olan insanlar tarafından, bunun bir askeri müzik olduğu hemen anlaşılır. Kullanılan çalgılar hemen aşağı yukarı tanınır, bilinir. Boru ve trampet takımlarının tınısını ve buna bağlı olarak enstrümanlarını tanımak son derece kolaydır. Bu çalgıların insanları etkilemesi, kolayca istenilen duygulanmalara kapılmaları, müziği üretenlerin ve onları destekleyenlerin beklediği bir sonuçtur. Ritim, ton, ezgi ya da tınının (timbre) belirli kalıplarının, bu kalıplara kültürel olarak alışmış ya da böylesine bir ön hazırlığı olmayan kişi ve dinleyicilerde psikolojik tepkilere neden olabildiği ileri sürülmüştür. Bir yandan ton vurgusu ve devinimi, bir yandan da sinirsel gerilim ve itici güç arasında kurgulandığı için müzik, titreşim aracılığıyla son derece duygulanıcı olabilir. Diğer müzik türlerinde bu duygu yoğunluklarının ifade edilmesi genellikle herhangi bir sıkıntı yaratmazken, askeri müzik bu tür duygulanmalar arasında belirli bir ayırım yapar. Başarısızlık, umutsuzluk, kötümserlik gibi duyguların ifadesi ya yer bulmaz, ya da yer yer değişime uğrarken, kaynağı tam olarak kestirilemeyen, gerçekte toplumun otokontrolünde gerçekleşen bir sansürden geçer. Buna rağmen ölüm, öldürme, yok etme, haykırma, korkutma, sindirme gibi duygu ve eylemlerin övülmesi, askeri müziğin ya da *askerce müziğin* belirgin özelliklerinden biri oluverir. Bunu, *askerin* var olma sebeplerinin bir bölümünün müziğe bilinçli bir şekilde yansıtılması olarak görmek de mümkündür.

## **b) Bandonun simgesel anlamda davranışları:**

Bir ulusun özellikle kritik dönemeçlerden geçtiği anlarda, milliyetçilik ve milli birlik duygularının en üst seviyeye çıktığı bilinen bir olgudur. Bu dönemlerde kendi kültürüne daha çok sarılma, bunu yaşam biçimi haline getirme, milliyetçilik bir derece daha ileri giderek budun merkezci (*ethnocentrism*) hale rahatça dönüşebilir, marşlar ve askeri müzik bu dönemlerde daha fazla popüler hale gelir. Bu nedenle marşlar bazen şovenistçe duyguları da ifade etmekte kullanılabilir. Ancak marşlarla özdeşleşen askeri müzikte, bu tür duygu ifadeleri dolaylı yoldan politikacılar ve doğrudan ordunun kontrolündedir ve gerektiğinde sansürlenir. Askeri müziği sivillerin yapması durumunda da siyasal iradeye hâkim grup tarafından bu sansür uygulanabilmektedir. Örneğin, Türkiye’de eskiden olduğu gibi açık bir şekilde Yunan ya da Rus (Moskof) karşıtı aşırı milliyetçi söylemlere, sözlü marşlara artık özellikle resmi törenlerde, hatta ordu içerisindeki günlük iş şarkılarında dahi rastlanılmamaktadır. Avrupa Birliği’ne aday Türkiye’de bu gibi uygulamalara giderek daha da dikkat edileceği değerlendirilmektedir.

Mehter marşları, Cezayir Marşı, 10. Yıl Marşı, 50.Yıl Marşı, Atatürk marşları, Kıbrıs Marşı, İzci marşları, Denizciler Marşı, Necip Uran Marşı, okul marşı gibi marşların her birisi ayrı birer sosyal ve tarihsel faktörleri de betimler. Bu şekilde, toplumun tamamının ya da bir bölümünün o an içinde bulunduğu veya hedeflediği, idealdeki durumu yansıtabilmektedir.

Uzmanlaşma, lojistik ve teknolojik seviye Amerika Birleşik Devletleri’ne, 1991 Körfez Savaşı gibi bazı savaşlarda başarı kazandırmasına rağmen, gerek Somali’de, gerekse Afganistan ve Irak’ta gerilla tipi hareketlere karşı zayıf görünmüştür. Oysa Türk Silahlı Kuvvetleri’nin, ülkenin güneydoğusunda bir iç savaşa doğru giden çatışmaları engelleme çabalarında, muharıplerin duygusal etkinliği ve bu muharıplerdeki askeri kültür çok önemli etken olmuştur. Teknoloji ne seviyeye gelirse gelsin, savaşlarda insan faktörü her zaman en önemli unsur olmaya devam edeceği görülmektedir. Teknolojik üstünlük, savaşların olmayacağı ya da savaşlarda mutlak üstünlüğün kazanılacağı anlamına gelmez. Savaşın insanları ölüme sürükleyebilen askeri kültürde ve bu kültürün oluşması / pekişmesi süreci içerisinde askeri müzik önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle Türkiye’de bireyler, -

askerlik hizmeti öncesi ve sonrası da dâhil olmak üzere - askerliğin hemen her aşamasında bu müzikle oldukça yoğun bir şekilde muhatap olmak, ilişki kurmak durumundadır.

Değerler uğruna mücadele eden insan, kendi toplumunun onun yanında olduğunu hisseder, ait olduğu toplumun bu değerlerinin onun tavırlarıyla örtüştüğünü ve bundan dolayı mutluluk duyduğunu değerlendirir. Önemli olan, müziğin ortaklık ve topluluk hissi uyandırmasıdır. Kişi, bu topluluk ve ortaklık tüketim hareketi içinde yer alır. Müzik dinlerken, iş yaparken kimse fiziksel olarak olmasa bile, diğerlerinin hayali olarak orada bulunduğu bir bağlam vardır ve bu bağlam içinde diğerleri ile bağlantı kurmak için girişimde bulunulur” (Storey 2000: 122 -123).

*Kültürleme, kültürlenme ve kültürleşme* kavramlarının, askeri müzik olgusu içerisinde de önemli olduğu tartışılmazdır. *Kültürleme*, toplumların kendisini oluşturan bireylere belli bir kültürü aktarma, kazandırma, toplumun istediği insanı eğitip yaratma ve onu denetim altında tutarak, kültürel birlik ve beraberliği sağlama, bu yolla da toplumsal barış ve huzuru sağlama sürecidir. Türkiye’de devlet politikasının batı tarzı müziği yayma gayretleri bir kültürleme çabasıdır. Kültürleme okul öncesinde ailede başlayıp okul dönemi sonunda hızını alırken, *kültürlenme* (*culturation*), değişik aile, eğitim, okul, meslek, bölge (alt kültür) çevrelerinden kalkıp belli yer ve zamanlarda bir araya gelen, birbirini etkileyen akran grupları arasındaki kültür etkileşimidir. En çarpıcı örnekleri yeni yerleşmelerde, yeni endüstri ve iş yerlerinde, Muzika-yı Hümayun gibi yeni eğitim kurumlarında gençlik hareketlerinde, siyasal partilerde, sanat akımlarında görülen kültürlenme, kültür değişim sürecinin ana kaynağıdır. *Kültürleşme* (*acculturation*), bir kültür zenginleşmesidir, etkileşimdir. Kültürleşme süresince iki ya da daha çok kültür, karşılıklı etkileşim sonucu değişime uğrar ve yeni sentezler, dinamik bileşkeler yaratırlar. “Bu anlamda kültürleşme, toplumun kendi içinde gerçekleşen kültürlenme sürecinin dış dünyaya, yabancı dil ve kültürlerle açılmasıdır” (Güvenç 1997: 85 – 87).

Askeri müzik kültürü de, diğer kültürlerle birbirini etkileyen bir süreç içinde bulunur ve bu son derece doğal bir durumdur. Kendi ulusunun alt kültürleriyle, komşu kültürlerle, başka meslek grupları ve başka milletlerin askeri bazen de sivil disiplinleriyle etkileşim ve iletişim içindedir. Kültür değişimi söz konusu olduğunda,



bunun gerçekleşebilmesi için kuşak (nesil) değişimi de gerekir, ancak bu durumun dış etkenler tarafından zorlanması durumunda, kabul ya da ret arasında kalan toplum, farklı bir kültürel değişim veya kültürel başkalaşma gösterebilir. Kimi zaman da kültür değişimi beklenenden daha fazla zaman alabilir. Zaman zaman, bu değişim geçmişle bağı koparma olarak algılanabileceğinden, tam aksi davranışların da sergilenebildiği olur. Bandolarda Mehterin tınısını aramak, o ulvi hislerin bugünkü askeri bandoların tınısında yakalanamadığını düşünmek böyledir; ulusal zevkler, karakterler, motifler taşıyabilen marşlar yazabilmek endişesi de bunun bir göstergesidir.

Her ulusta, kendi kültürüne özgü ordu, askerlik, askerlik hizmeti, askeri müzik gibi kavram, tanım ve anlamlar olur. Savaşma, vuruşma hissi başka bir şey ifade edebilir, ya da silah arkadaşlığı ile meslektaşlık farklı uluslarda farklı anlamlar içerebilir. Askerlik hizmeti ve bu hizmetin yapıldığı mekânın Türk ulusu için önemli bir yeri ve ayrı bir manası bulunur. “Türk toplumu *asker ocağını* kutsal sayar. Bunu yaparken doğal olarak, o ocağın vazgeçilmez bir ögesi olan *asker müziğini* de kutsar. Türk toplumunun askeri müziğe yaklaşımı işte bu kutsamada yatar” (Uçan 2003: 331). Dini motiflerle de süslenen, şehit ve gazi vasıflarıyla donatılan bu kutsal *peygamberler ocağı*, bu bakımlardan halkla diyalog kurmakta zorlanmaz.

### **c) Bandonun estetik anlamda davranışları:**

Estetik anlam olarak bandolar, batı müziğinin evrensellik ilke ve değerlerine bağlıdırlar. Bandonun tınısında, kullanılan çalgı aletlerinde, başta marş olmak üzere müziksel biçimler ve armonilemede, giysilerde, oturtumda (orkestrasyon), uygulanan farklı seremoniler gibi unsurlarda bu estetik kaygıyı sürekli olarak izleyebilmekteyiz. Bugünkü şekliyle bandonun, batı müziği kültüründen gelen temel bir geleneksel yapısı zaten vardır ve bu nedenle bile bando, içten gelen bir estetik davranış özellikleri gösterebilmektedir.

Bandolar, genel olarak repertuarlarını resmi ideolojinin gereklerine uygun biçimde oluştururlar. Bütün bandolarda ortak olan en önemli eser, ülkenin milli marşdır. Bunun dışında başka ülke milli marşları, kurum marşları, kişiye, bayrağa, sancağa, ulusa atıf marşları ve birlikte yürüyüşe uygun marşlar, hemen hemen bütün

dünya ülkelerinin özellikle askeri bandolarında ortak bir unsurdur, bir tür ortak repertuardır. Ezgi, ritim, armoni, dil farklı olmasına rağmen konularda, kullanılan enstrümanlarda ve özellikle ritmik yapıda benzerlikler, bütün dünyada genel bir bando kavramı ve tınısı üzerine mutabakat yaratmaktadır. Farklı ülkelerdeki bando davranışlarının bazen birbirine çok benzediği görülen bir gerçektir. Bunda devletlerin coğrafi koordinatlarının ve bunun getirdiği jeo-stratejik durumun da belirleyiciliği olabilmesine karşın, asıl olarak ulusların birbiriyle münasebetlerindeki sıklık, ortak tarih, yakınlık ve dolayısıyla kültürleşme önem arz eder. Batı ülkelerinin bandolarıyla Orta Doğu ülkelerinin bandoları ya da Güney Asya ülkelerinin bandoları arasında kullanım şekli ve ortak dünya bando repertuarı dışında repertuar bakımından farklılıklar görülür. Gene bu şekilde, birbirine yakın kültür ve coğrafyadaki devletlerin arasında, daha sonra da her devletin kendi içindeki bandoların estetik anlamda kullanımı az da olsa mutlaka farklılıklar gösterir.

Bando, bağlı bulunduğu kuruma ve onun yapısına göre repertuarını geliştirir ve seslendirir. Kurum kültürü repertuarın oluşumu ve seslendirilmesinde en önemli unsurdur. Hava Kuvvetlerine bağlı bir bandonun repertuarı diğerlerine göre farklıdır. Kara Kuvvetlerine bağlı bandonun ise daha farklı bir bando repertuarı ve oturtumu söz konusudur. Gemiciler ya da Donanma Marşı denizciler için özel bir anlam ifade ederken, Mekanize Tugay Marşı onlar için sadece bir marş olarak algılanabilir.

Günümüzde bütün devletlerin sahip olması neredeyse bir zorunluluk olan askeri müzik grubunun özelliklerini, egemen yapı tarafından kullanılma biçimlerini ve kabiliyetlerini daha iyi anlayabilmek için, bugünkü şeklini alma sürecini incelemek gerekir.

Devlet yapısının korunması için bütün ülkelerde, birden fazla koruyucu güç bulunur ve bunlardan en önemlisi de o devletin resmi silahlı gücü olan ordudur (army). Devlet – toplum ilişkisi her zaman önemli olmasına rağmen, günümüzde daha da incelemeye değer bir görünüm almıştır. Bürokratlar dâhil devlet yöneticileri, polis gücü ve ordu dışında kalanlar genel olarak siviller ya da sivil toplum olarak değerlendirilir. Farklı sivil toplum tanımlamaları da olmasına karşın, Keane sivil toplumu şöyle tanımlar:

“Mensupları asıl olarak devlet – dış faaliyetler bütünüyle – ekonomik ve kültürel üretim, ev hayatı ve gönüllü örgütler – uğraşan ve bu şekilde devlet

kurumları üzerine her tür baskı veya denetim uygulayarak kendi kimliğini koruyan ve dönüştüren kurumlar kümesidir” (aktaran: Pierson 2000: 113).

Sivil toplumu da oluşturan yurttaşlık ve yurttaş olmak, bir siyasi topluluğun üyesi olmaktır ve günümüz dünyasında bu tip bir yurttaşlık ulus devlet içinde mümkündür. Modern ulus devletin kurucu bir ilkesi olarak yurttaşlık ile ulus olmak arasındaki bağ, ulusal egemenlik öğretisiyle bütünleşir. Yurttaşlık konvansiyonel olarak atfedilen bir niteliktir; genellikle bize doğuştan verilen bir statüdür. Yurttaşlığın bir statü değil, ‘bir uygulama ya da faaliyet olduğu ve zihnin davranışıyla desteklendiği’ konusunda Oldfield’inkiler gibi düşünceler de vardır (aktaran: Pierson 2000: 238). Hükümetler, yurttaşlarını şimdi ve gelecekte refah içinde yaşayabilmeleri için hem zorlar, hem de destekler. Globalleşmeyle birlikte öneminin azalacağı yönünde görüşler de bulunmasına rağmen, ulus devletler kimliklerini korumakta ve *süreklilik* için, *değişime* artan bir değer verilmektedir. Globalleşmeyle birlikte daha da hızlı gelişen teknoloji, devletin yurttaşları hakkındaki en mahrem bilgilere bile anında erişmesi imkânını sağlarken, bireylerin, yurttaşların devletle karşılaşma biçimini de önemli derecede etkiler.

Türkiye’de Silahlı Kuvvetler, mümkün olabildiğince çok sayıda insana ulaşmaya, onlarla iletişim kurmaya çalışır. Bu nedenle tüm olanaklarını neredeyse seferber ederken, kullanabileceği bütün malzemeleri azami derecede kullanmaya çalıştığı gözlemlenmektedir. Bu araçların hemen hepsi kurumda kendisinde hazır bulunanlardandır. Bazen başka kurum ve kuruluşların sahip olduğu ziraat, tarım ve hayvancılık, yol yapım, bina onarım, ulaşım gibi araçları da kullanabilir. Bando, ordunun kendi bünyesinde bulunan en önemli kullanım araçlarından birisidir.

Halkla diyalog ve iletişim amacıyla gerçekleştirilen Toplumsal Gelişime Destek faaliyetlerinde bando genellikle tek başına kullanılmaz, hareket alanı sınırlıdır. Buralarda bandonun tek başına kullanıldığı nadiren görülür. Genellikle kentlerdeki ilköğretim okullarına konser vermek için yalnız olarak gidebilir. Bir bütün olarak gerçekleştirilen Toplumsal Gelişime Destek gibi aktivitelerde, bando haricinde araçlar da kullanılır. Bunlar, doktor ve hemşirelerle sağlık taraması, diş kontrolü, toplu sünnet ve evlendirme kampanyaları, fakir öğrencilerin velisi olmak üzere asker kişilerle gönüllü veli sistemi, veteriner hizmeti, köy evi, cami ve okul gibi yerlerin boyası, bakım ve onarımları, köy kahvesinde köylülerle sohbet

toplantıları, giyecek ve yiyecek yardımları, ziraat görevlileri gibi araçlardır. Yapılan organizasyonlarda, komutan ile diğer asker ve resmi görevli kişilerin mümkün oldukça aileleriyle birlikte buralara gitmeleri sağlanır. Askerlerin de bir aile, çocuk sahibi yani herkes gibi sıradan insanlar oldukları yönünde mesaj verilir. Bulunulan mekânda, aile kavramı öne çıkartılırken, ailenin kutsallığına ve bunun duygusal boyutuna askerlerin de o topluluktaki herkes gibi katıldığı gösterilmiş olunur.

*Toplumsal Gelişime Destek Faaliyeti* adı altındaki genel organizasyonlarda, gece - gündüz, köy – şehir, okul – işyeri diye bir zaman ve mekân sınırlaması çoğunlukla söz konusu olmamakla birlikte, bu faaliyetlerin yoğunluğunun ilköğretim okullarında, köy ve kasaba gibi nispeten daha küçük yerleşim bölgelerinde olması dikkat çekicidir. Bunun nedeni ile ilgili olarak araştırmacının yaptığı gözlemlerde, küçük çocukların daha kolay yönlendirilebildiğine yönelik genel bir kanaatin bulunmasının görülmesi normal bir sonuçtu. İlköğretim okullarındaki bu tür faaliyetler için “ağaç yaşken eğilir” atasözü, gerek faaliyetlerde görev alan birçok asker kişiden, gerekse okullardaki idareci ve öğretmenlerden dinleniyordu. 8 yıllık ilköğretimin mecburi olduğu Türkiye’de neredeyse bütün çocukların yani gelecekte önemli toplumsal roller üstlenebilecek vatandaşların bu yönlerden eğitilmesi, beklenen davranışları sergileyebilmeleri ve iyi birer vatandaş olmaları için küçük yaşlarda doğru biçimde yönlendirilmesine, yani *yaşken eğilmelerinin* sağlanmasına çalışılmaktadır. Resmi ideolojiye bağlı olarak devletin bu konularda görevli ve yetkili kurum ve kuruluşları tarafından gerçekleştirilen bu görev, ordu tarafından da benzeri şekillerle desteklenmektedir. Zaten okul, ideolojilerde en önemli kurumdur, ideolojilerin halka öğretildiği mekândır.

Aydınlanma ve pozitif bilimlerin insanı özgür kıldığı düşüncesinin de gerçekleşme mekânı olan okul, yurttaşlığın kurallarının açıkça ilan edildiği yerdir. Ordu okulu destekler, çünkü ideolojilerin kuşaktan kuşağa aktarılması en bariz burada gerçekleşir. Bu nedenle de ordu okulla ilişkilendirilen hemen her şeyi gözetmek, korumak ister. Bu nedenle, Cumhuriyetin ilk kuruluş yıllarından hemen sonraki dönemlerde açılan Köy Enstitüleri de ordunun yakın ilgisine mazhar olmaktaydı. 1990’lardan itibaren ise, Toplumsal Gelişime Destek kampanyalarının genellikle köy okulları çevresinde gerçekleşmesi elbette tesadüf değildir.

Köy ve kasabalar, *devlet babanın yardım elinin* fazla uzanamadığı, şehirlerdeki birçok olanağın bulunmadığı, merkezi idarenin çeşitli denetim ve kontrollerinden çoğunlukla uzak ve kendi başına gibi görünen küçük yerleşim bölgeleridir. Aynı zamanda, ülkedeki nüfusun önemli bir bölümü buralarda yaşar. Bu nedenle devletin orada, yurttaşların yanlarında olduğunun mesajının verilmesi gerekir. Asıl görevli olan diğer resmi kurumların yeterince gitmediği değerlendirilen bu bölgelere, ordu önemli bir güçle giderek, gereken imkânları sağlamaya çalışır. Bunu yaparken de yerel halkla olan diyalogunu güçlendirmek en önemli beklentisidir.

Toplumsal Gelişime Destek Faaliyetleri Yıllık Dökümü (1996–2004):

S. NO.	FAALİYET (ADET)	1996-1999	2000	2001	2002	2003	2004	TOPLAM
1	Uygulama Yapılan Köy	32.833	28.358	20.079	13.436	8.300	4.693	107.699
2	Giyecek Yardımı	811.572	100.378	97.532	30.272	11.388	18.574	1.069.716
3	Muayene Edilen Vatandaş	2.053.492	767.109	328.578	125.576	108.027	136.115	3.518.897
4	İlaç Yardımı	200.242	157.028	133.005	66.596	22.560	45.162	624.502
5	Diş Taraması/ Diş Çekimi	75.105	44.275	20.640	16.615	31.587	7.853	196.073
6	Aşı Uygulaması	1.700.638	1.255.771	407.141	72.867	32.927	112.449	3.581.793
7	Sünnet Kampanyası	8.969	4.013	4.068	3.417	1.921	377	22.765
8	Resmi Nikah Kampanyası	1.709	1.423	7.738	1.033	551	324	12.778
9	Veterinerlik Hizmeti	4.239.060	4.710.118	388.369	119.416	68.886	43.503	9.569.352
10	Okullara Yardım	11.571	6.077	2.443	4.288	3.559	1.245	29.183
11	Köy Yolu Bakım ve Onarımı (Km.)	15.384	6.164	1.395,5	659	1.133	1.111	26.296,5
12	Elektrik ve Su Şebekesi Bakım ve Onarımı (Km.)	14.072	20.087	5.490	2.677	1.423	243	43.992
13	Nakdi Yardım (Milyar TL.)	961,7	983,8	496,8	714,1	557,6	1.065	4.779
Mal ve Hizmet Toplamı (Milyar TL.)		7.272,2	4.300	4.134	3.290	2.277	4.776	26.039,2

Tablo 1: Kara Kuvvetleri Komutanlığınca, askeri bando dışında, Toplumsal Gelişime Destek Faaliyetlerinde kullanılan diğer araçlar ve 1996 – 2004 yılları arasındaki maliyet.

(<http://www.kkk.tsk.mil.tr/GenelKonular/ToplumsalGelisim>'den alınmıştır)

### III. BÖLÜM

#### 3. DEVLETİN ULUSLA DİYALOĞU

Bu araştırmanın neticelendiği 2009 yılından geriye doğru yaklaşık olarak son 25 yıllık zaman dilimi, Türk Askeri Bando hareketleri bakımından önemli olduğu kadar, Türkiye Cumhuriyeti'nin ülke içerisinde terör faaliyetleriyle uğraşması bakımından da oldukça dikkat çekicidir. Bu dönemi, coğrafi sınırların dışından bağımsız olarak, yalnızca ülke içi olaylarla değerlendirmek elbette olanaksızdır. Bununla birlikte, çevre ülkelerdeki gelişmeler neticesinde Türkiye'de ordunun halkla zorunlu bir iletişim kurmak zorunda kaldığı gibi bir değerlendirme de yanlış olacaktır.

Jeopolitik bakımdan çok önemli ve belki de en fazla da bu özelliği nedeniyle hassas stratejik coğrafi koordinatlar arasında bulunan Türkiye, yakın ve orta - uzak çevresindeki olup bitenlerden dolayı doğrudan etki altındadır. 1985'den itibaren, Türkiye'nin tam üyesi olmak istediği Avrupa Birliği içinde, kurumların güçlerinde ve nüfuzunda belirgin bir büyümenin yaşandığı da görülebilmektedir. Tek Avrupa Yasası 1986'da imzalandı. Ekonomik ve parasal birlikteliğin hayalden öteye geçtiği ve uygulamaya başlandığı görüldü. 1992 Maastrich Anlaşması, yeniden isimlendirilen Avrupa Birliğinin yetki alanlarını arttırdı. Ortak bir savunma politikası yönünde hareketler beklentisi yarattı. Birliğe tam üye olan devletlerin sayısı arttı. Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla, bazı ulus – devletlerin sınırları değişti, yeni ulus – devletler ortaya çıktı. Almanya'ların birleşmesi, Yugoslavya, Çekoslovakya gibi bazı devletlerin parçalanması, Kosova, Sırbistan, Makedonya, Bosna Hersek gibi sorunları halen devam eden kimi devletlerin sahneye çıktığı görüldü. Orta doğu bölgesinde ise Irak'ın işgali, İsrail – Filistin sorunu, Türkiye'nin çok yakından izlediği ve Türk halkının duygusal bakımdan oldukça etkilendiği önemli olaylar olarak göze çarpar.

Bu olayların devam ettiği yıllarda, bilim ve teknoloji alanında da oldukça hızlı gelişmeler yaşanmaktadır. Özellikle de televizyon, basın yayın araçları, cep telefonu vb kitle iletişim araçlarında baş döndürücü yenilikler gözlenmekte, iletişimde mesafe ve süre kısalmaktadır. Ordunun, sınırlarının ötesinde ve içinde bütün bu olup bitenlerle birlikte, halkla iletişimi güçlendirmek amacıyla dikkat çekici

bazı faaliyetlere başvurduğu görülür. Bu uygulamaları gerçekleştirirken de genellikle, elinde hazır bulunan bir takım araçları kullanmaktadır. Bu araçlardan biri de bandodur ve ordunun hedefine ulaşabilmesi için ona etkin bir rol ve vazife yüklenecektir.

Özellikle 1950’li yıllardan itibaren Türkiye’de dans, jazz, big band türü müzik çalma ve söyleme akımı başlamış, askeri bando da bu akıma öncülük eden kurum olmuştur. Bunun birkaç nedeni olmakla birlikte, bu müzik biçimlerinde kullanılan çalgıların bando geleneğinde zaten mevcut olması ve ordunun birçok yeniliğe çabuk uyum gösterme becerisi gösterebilmesi, daha akla yatkın gerekçeler olarak sayılabilir. Bununla birlikte, zamanın konjonktürünün buna uygunluğunu ve bu tür müzik üsluplarının medya desteğiyle dünyada yaygınlaşmasını diğer önemli nedenler arasında gösterebiliriz. 2. Dünya Savaşı sona ermiş (1945), artık savaşın yaralarını sarmak, çok çalışmak, dinlenmek ve şarkı söylemek zamanı gelmiştir.

### **3.1. Mikhail Mikhailovich BAKHTIN ve Bazı Önemli Kavramları**

Evrensel ile yerel arasında, Bakhtin’in diyaloji kavramıyla açıkladığı biçimde, ordunun halkla diyalog gayretleri için bazı tanımlamalar yapabiliriz. Cumhuriyetin kuruluşundan sonraki kimi ayaklanmalarda, 1960, 1971 ve 1980 yıllarındaki askeri ihtilallere neden olan olaylar ile Kore (1952) ve Kıbrıs (1974) savaşlarında bile bu konularda önemli herhangi bir endişeye kapılmayan ordunun, 1985’lerden sonra, çok seslilik gibi temalardan vazgeçme / taviz verme eğilimine girdiği, köylerde ve okullarda yapılan karnavalvari organizasyonlarda bu düşüncesini uygulamaya koyduğu, bunun da “Diyaloji” ve “Karnavalesk” kavramlarıyla ilişkili olduğu görülmektedir.

Karnavalda ya da “Ordu Millet Elele” gibi kampanyalarda, bu tür bir araya gelmelerde, müziksel anlamda inşa edilen evrensel ideallerin / modern ülkülerin ihlalinin gerçekleşmesi ve bu eylemin ordu içinde eksen değişikliğini çerçevesi “Diyaloji” kavramı ile açıklanabilir. Karnavalımsı bir havada geçen bu kampanyalarda, bando geleneği dışında özellikle yerel çalgıların ve ezgilerin kullanılması, halk dansının işin içine girmesi, halay çekilmesi, şive lehçe



farklılıklarının kabullenilmesi *diyaloji* ile ilişkilidir. O halde Bakhtin'i ve onun bazı kavramlarını dikkatlice incelemek gerekecektir. Diyaloji ve Karnavalesk dışındaki kavramlar, Bakhtin'i ve onun dünyaya bakış açısını göstermeye yardımcı olduğu gibi, asıl olarak, belirtilen kavramların içini tam olarak doldurmaya yarayan, alt yapılarını hazırlayan ve bir bütün oluşturan kavramlardır. Bununla birlikte, bu diğer kavramların kendine özgü ve tek tek ele alındığında da oldukça özel anlamlar ihtiva ettiğini unutmamak gerekir.

M. M. Bakhtin, 1900'lü yılların başlarında Rusya'da doğmuş, 1975 yılına kadar Sovyetler Birliği içinde muhalif bir edebiyat kuramcısı, dil felsefecisi olarak yaşamıştır. "Ben ve öteki", ya da bu terimlerin kavramsallaştırılması anlamında kullandığı *diyalog*, Bakhtin'in bütün kuramlarının temelinde yer alır. "Ben ve öteki" dışında, "ben ve içindeki ben" de diyalog terimine maruz kalır. Kişi, kendisiyle konuşurken de bir tür diyalog içindedir.

Diyalog, iki aktörün (bireyin, grubun, topluluğun vb.) birbiriyle ilişkilerini kuran, güçlendiren, onların birbirlerini etkileyebilme olanağını, karşılıklı olarak tercih ettikleri ve bu çerçevede etkileşime girdikleri bir iletişim biçimidir. Bu özellikleri nedeniyle aynı zamanda anlama ve anlamlandırmayı da beraberinde getirir. Bir düşüncenin, nesnenin, ya da bir olgunun, sonuç olarak beyinde bir iz bırakabilmesi için, bir anlam ihtiva etmesi gerekir. Ortak anlamlandırma için de diyalog ile birbirini tanıma, anlama ve anlatma büyük önem kazanır.

Kavramlarını açıklayabilmek için, bir edebiyatçı olması nedeniyle özellikle romanı ve edebiyattaki diğer edebi biçimleri kullanması son derece doğaldır. Bakhtin'e göre roman yalnızca bir söylem değil, aynı zamanda söylemin temsilidir. Söylemin içinde var olan, söylemin ilkin tek bir dil içinde yer alan başkalarının sözceleri arasında, ikinci olarak da tek bir ulusal dil içinde barınan farklı toplumsal diller arasında, son olarak da aynı kültür, yani aynı toplumsal - ideolojik kavramsallaştırma ufku içinde bulunan farklı ulusal diller arasındaki diyalojik yönelişleri tarafından belirlenen olgulardır (Bakhtin 1998: 275).

Bakhtin, söylemin yani dilin diyalojik olarak anlamlandırılabilmesi için, yeni terim ve kavramlar ortaya atmıştır. Bu terimlerin önemli bir kısmını kendisi icat etmiş, bir kısmını ise başka disiplinlerden alarak farklı biçimlerde kullanmıştır. Heteroglossia, polyglassia gibi kendine has terimlerin yanı sıra, müzikten de

orkestralama, kanonlaşma gibi terimler almıştır. Bunların Bakhtin'deki anlamları ve kullanılış biçimleri genel olarak şu şekildedir:

Heteroglossia, belli bir ulusal dil içinde var olan biçemlerin ve söz türlerinin katmanlaşması ve çatışmaya girmesidir. Bunu, yani heteroglossiayı, birbirinden farklı müzik geleneklerine hiyerarşik olarak değer atfedilmesi ve belli müzik üsluplarının ötekileştirilmesinden doğan çatışma olarak değerlendirebiliriz. Klasik Batı Müziğine üstün bir değer biçilmesi, Arabesk gibi kimi müzik türlerinin ise ötekileştirilmesi gibi. “Romansız Söylemin Tarih Öncesinden” adlı yazısında Bakhtin, heteroglossianın tarihsel bir evrim geçirmesi anlamına da gelen aşamaları özetlemektedir. Antik Yunan toplumunda, herkes tarafından paylaşılan bir dil ve ideolojik bütünlük, yani monoglossia söz konusudur. Bu monoglossia halk müziğinde kendini gösterir. Roma İmparatorluğu ve Orta Çağ, tek bir toplumda farklı doğal dillerin, esas olarak Latinceyle halk dillerinin birlikte var olduğu, bir dilin kendini başka bir dilin gözleriyle gördüğü bir polyglossia ortamı yaratır. Burada da polyglossia farklı yörelerin yerel ezgilerinde ya da popüler müziklerinde kendini göstermekte, çok kültürlülükten bahsedilebilmektedir. Rönesans sonrası modern toplumda ise doğal, ulusal dil düzeyinde bütünleşme, türler ve biçimler düzeyinde ayrışma, yani heteroglossia gerçekleşir (Bakhtin 1998: 63, 66, 67).

Polyglossia, tek bir kültürel sistem içerisinde etkileşimde bulunan iki veya daha fazla ulusal dilin eşzamanlı mevcudiyetidir. Bir kültür içinde hem hiyerarşik bakımdan yukarılarda bulunan Klasik Batı Müziği gibi müzikler, hem de Arabesk veya benzeri ötekileştirilmiş diğer popüler müzik gelenekleri aynı anda bulunur. Kültürel bilinç etkin bir biçimde polyglot (çok dilli) olan bir dünyada yaşar. Dünya hepten ve tersine çevrilemez bir biçimde çok dilli olur. Yan yana var olan ama birbirlerine karşı kapalı ve kör olan ulusal diller dönemi son bulur. Diller birbirine ışık tutar: Sonuçta bir kendini kendisini ancak başka bir dilin ışığında görebilir. Türkçenin dünya dilleri ve komşu diller arasındaki yerini anlayabilmek için, Arapça, Almanca, Farsça, İngilizce, Çince, Gürcüce, Ermenice gibi yakın – uzak dilleri de tanımak gerekir. Daha da doğru bir örnek olarak, aynı topraklarda ve kader birliği içinde bulunan Kürtçe, Rumca gibi dilleri verebiliriz. Kürt etnik kimlikli Türkiye Cumhuriyeti yurttaşı bir ailenin Türkçeye ve Türk kimliğine bakışı, yaşadığı, resmi işlerini gördüğü ve konuştuğu dilde kendini ele verir.

Diyalojide şöyle bir hiyerarşik düzeyeleşmeden söz edilebilir: Her söz edimi, en basit günlük konuşma bile, temelde diyalojiktir; insan varlığının ve dilin “çoksesli” niteliğinin dışı vurumudur. Sözcükler yalnızca geçmiş kullanımlarla ve olanaklı kıldıkları, kışkırttıkları gelecek kullanımlarla ilişki içinde anlamlı olabilir. Her birine, başka zamanlarda, başka dönemlerde kendilerini kullanmış olan sesler tümüyle nüfuz etmiş durumdadır, sözden nesneye doğru doğrudan bir yol yoktur. Bir anlam yüklendiği zaman nesne biçim kazanır. **Diyalog** içindeki kişi, bir strateji belirler. Bakhtin’in biçemleştirme dediği strateji, yabancı bir söylemi ödünç alıp kendisinininkinden farklı bir amaca hizmet etmesini sağlamaktır. **Strateji**, belli bir söylem ya da biçem ödünç alınıp tümüyle uyumsuz ve kendisinininkinin tam tersi bir amaca yönelik olarak kullanıldığında ortaya çıkar. Örneğin, ilköğretim okulu öğrencisi bir çocuğun, müsamere günü için annesi tarafından hazırlanması, en güzel kıyafetlerini giyerek müsamerenin yapılacağı salona gelmesi, içeriğini tam olarak anlamasa bile ailesinin ezberlettiği Atatürk konulu bir şiiri takılmadan okumaya çalışması, bu arada onu izleyen seyircilerin gözyaşlarına boğulması ve müsamere sonunda iyi okuduğu için ailesi tarafından ödüllendirilmeyi beklemesi gibi. Bir başka örnek olarak da Klasik Batı Müziğinin yurt genelinde yayılması için çalıştığını ifade eden bir askeri bandonun, senfoni orkestralarındaki gibi giyinerek konsere çıkması, konserde “tek sesli” diye tabir edilen bir halk ezgisi ya da pop müziği parçasını çalması, ya da köydeki bir konserde klasik batı müziği ile konsere başlayıp yerel bir “tek sesli” parça ile bitirilmesi. Tek sesli terimi ile kastedilenin, bütün çalgıların belli bir eseri hep birlikte ve aynı anda, aynı biçimde, aynı ezgi üzerinden seslendirmesi olarak tasvir edildiğini belirtmek gerekir.

Bakhtin’in Rabelais ve Dünyası adlı eseri, karnavalı anlatır. **Karnavalda, resmi kültüre karşıt olarak konumlanan bir halk kültürünün, kahkahayı, doğanın ve kolektif yaşamın ritimlerini, beden direncini ve işlevlerini, dile ve edebiyata taşınması** söz konusudur. “Gülmenin Tarihinde Rabelais” adlı bölümde Rabelais, bir yandan devrimci bir altüst oluş döneminin yazarıdır, bir yandan da karnavalın yaşayan bir gelenek olduğu orta çağ ile bağlarını tümüyle koparmamış bir dünyada yaşamaktadır (Bakhtin 2001: 89). Her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepe taklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, aşağılama, kabalıkla ihlal, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutlanması

biçiminde kendini dışa vuran bir halk bilincidir karnaval meydanı. Gülme bile, eleştirinin, alayın, kural dışılık ve kutlamanın bedensel bir refleks olarak dışa vurumu olduğu ölçüde bu bağlamda düşünülebilir. Toplumsal Gelişime Destek Faaliyeti gibi etkinliklerin bu bağlamda birebir karnavala benzediğini söylemek elbette doğru değildir. Ancak, resmi konumun bir derece alt edilmesi, az da olsa resmîyetin azalması, gülmenin, kural dışılığın ve rahatlamamanın kutlamayla birleşimi, karnavalesk bir bayram havası yaratır.

Karnaval yalnızca egemen sınıfların izin verdiği sınırlar içinde gerçekleşen, rahatlama sağlayıp düzenin sürekliliğini koruyan bir tören değildir. Eğlence ve kutlama gülmeye birleşir. Özellikle gülme biçiminde barındırdığı direniş ve başkaldırı gücü, yüksek kültürle aşağı kültür arasındaki sınırlarda çeşitli gedikler açarak farklı alanlara sızar. Toplumsal bir kurum olan karnaval, grotesk gerçekçilik olarak edebiyata taşınır. Karnavalın zamanı da mekânı kadar özeldir. Değişim, ölüp yeniden doğma, zamanın yok edici ve yaratıcı gücü, karnavalın zamana ilişkin ana temalarıdır. Türkiye’de ordunun köye yönelik olarak uyguladığı kampanyalar da, zamanlama bakımından önemli özellikler gösterir. Bu tür organizasyonların genel olarak kış ayları dışında, terör olaylarının artış gösterdiği dönemlerde gerçekleşmesi dikkate değerdir.

Bakhtin’in ifade ettiği ve batı toplumunun kültüründe var olduğu biçimde bir karnaval edimi Türkiye’de yoktur. Ancak, karnavalımsı bir atmosferde gerçekleştirilen faaliyetler, birçok bakımdan karnaval edimiyle benzerlikler gösterir. Ordu Millet Elele, Toplumsal Gelişime Destek gibi yardım faaliyetleri, toplumda rahatlama sağlayıp ve bunu amaçlayan bir faaliyet değildir. Yapılan faaliyetlerde kimliğin pekiştirilmesi, devletin gücünün gösterilmesi, bazı temel ihtiyaçların karşılanması gibi hedefler göze çarpar.

Bakhtin’in edebiyatçı kimliği ile açıklamaya çalıştığı biçimde, roman, kendisini çevreleyen diğer kültürel ve toplumsal dillerle etkileşimden kaçamaz, temsil ettiği geçmişi de ancak kendisiyle zamandaş olan diller ve gerçekliklerle temas halindeyken betimleyebilir, onlar aracılığıyla anlamlandırabilir. Böylece zaman, aşağı yukarı farklı anların bulunduğu bir mekân olur.

Romanda kahramanlarla anlatıcının sözleri, düşlerle gerçek olaylar, trajediyle gülme birbiri içine geçerek karnavalı oluşturur. Kapı eşikleri, pazar meydanları, hatta

konuk odaları kolayca karnaval meydanlarına dönüşür (Bakhtin 2001: 27). Ordu Millet Elele gibi kampanyalarda, köye destek uygulamalarında ana mekân köy meydanı ya da okulun bahçesi iken, gerçek mekân aslında köyün tamamıdır. Köyde her yer bayraklarla, pankartlarla süslenir, herkes en güzel kıyafetlerini giyerek köy meydanı ya da okul bahçesine gelir, gelemeyenlerin bir kısmı evinin önünden, penceresinden bakar. Bütün bunlar birer karnavalımsı etkinliklerdir. Ancak bu karnavalımsı etkinlikler bir strateji ürünü olduğu ve süreklilik arz ettiği için artık diyalog kurmanın bir yolu, hatta diyalogun bizzat kendisi olmaktadır.

#### **a. Kronotop (Zaman-Uzam) Kavramı:**

Bakhtin, edebiyatta **kronotop** adıyla bir kavram kullanmaktadır. Bu kavramın ardında yatan düşünce, **toplumsal yaşam içinde tarihsel özgüllük taşıyan farklı zaman ve mekân düzenlemelerinin bulunduğu**dur. Tıpkı hiçbir nesnenin çıplak olarak kendisi içinde var olamayışı, hiçbir dilin her türlü kullanıma açık olmayışı gibi, zaman ve mekâna ilişkin deneyimler de ham algılardan oluşmaz. Örneğin zamanın göreliliği duygusu ya da kamusal mekânlarla özel mekânlar arasında yapılan ayırım, belirli toplumsal gelişmeler sonucunda oluşup, çeşitli kültürel olgular aracılığıyla gündelik yaşamın içine sindirilir. Toplum içindeki farklı sınıflara mensup bireylerin mekân içindeki hareket özgürlükleri eşit olmadığı gibi, kültürel belleklerinin sınırları farklı olan toplumsal kesimlerin bilinç yoluyla zaman üzerinde kurabilecekleri egemenlik derecesi de eşit değildir. Kronotop, zamanla mekân arasında çeşitli toplumsal deneyimler aracılığıyla farklı biçimlerde kurulan içsel bağların edebiyattaki özgül görünümünün adıdır (Bakhtin 2001: 28–29).

Ordu Millet Elele, Toplumsal Gelişime Destek Faaliyeti gibi etkinliklerde, ordu mensubu yüksek rütbeli kişi ile oradaki en düşük rütbeli ordu mensubunun hareket özgürlüğü, köy muhtarı ile sıradan köylü erkeğin, yaşlı köylü kadın ile genç köylü kızın hareket özgürlükleri bu faaliyet esnasında tamamen farklıdır. Bu kişilerin tarihsel yorumlamaları da farklıdır; kimine göre devlet, yaşlandığı için hayatın sonlarına doğru, kimine göre gençlik zamanında, kimine göre terörün arttığı zamanlarda, bir başkasına göre ise örneğin muhtarlık seçimlerinin yaklaştığı bir anda faaliyet gerçekleşmektedir. Aynı şekilde, faaliyetin mekânı olan köy okulunun

bahçesi hem kamusal alan, hem köy meydanı, hem karnaval mekânı, hem de düğün bayram yeridir.

Bakhtin'e göre romanda, Tanrının ve anlatıcının aynı anda her yerde oluşuyla, bireylerin ve roman kahramanlarının somut, sınırlı kronotopları arasında diyalojik bir ilişki söz konusudur. Bir imge deposu olarak dil de, esasen zaman – uzamsaldır (kronotop).

### **b. Yol Kronotopu:**

Ordunun yerel halkla diyalog kurma çabalarında, karnaval mekânında, belki de en belirgin çarpışma yeri olan bu mekânda, fikirler, farklı diller, kimlikler karşılaşır. Burası bütün yolların kesiştiği bir mekândır. Bir yandan zamanın akışının mekân içinde bir temsili olma işlevini gören yol, bir yandan da farklı toplumsal kesimlerin, farklı dillerin karşılaştığı, toplumsal ve tarihsel heterojenliği açığa çıkaran, karnavalımsı bir mekândır. Bu işlev, farklı tür ve dönemlerde farklı derecelerde gerçekleşir. Ama yolcunun kendi ülkesinin veya olağan yaşam biçiminin geçici olarak dışında kalmış olması, yol kronotopunda her zaman önemli bir yer tutar ve Bakhtin'in ilk yazılarında vurgulanan “dışsallık” ilkesine bağlanır (Bakhtin 2001: 30).

Karşılaşma kronotopunda zamansallık ögesi ağır basar ve ayırt edici özelliği duygu ve değerlerin yüksek yoğunluğudur. Karşılaşma ile bağlantılı yol kronotopunda ise, daha geniş kapsamlı ama daha düşük dereceli bir duygu ve değerlendirme yoğunluğu karakterize olur. Yol, rastlantısal karşılaşmalar için iyi bir yerdir. Yolda tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, çağların temsilcileri olan çok değişik insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişir. Yolda insanların yazgılarını ve yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal diziler, bir yandan toplumsal mesafelerin kaybolmasıyla giderek daha karmaşık ve daha somut bir hal alırken, aynı zamanda birbirleriyle farklı şekilde birleşirler. Yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası, hem de olayların sonuçlandığı yerdir. Zaman adeta uzamla kaynaşarak uzamın içine akar ve yolu şekillendirir (Bakhtin 2001: 317). Yol, egzotik yabancı bir dünyadan değil, bildik bir alandan geçen bir yoldur, açığa çıkarılıp betimlenen, kişinin kendi ülkesinin toplumsal-tarihsel heterojenliğidir.

Köy meydanında ya da okul bahçesinde yapılan Ordu Millet Elele gibi kampanyalarda, yöre halkının kadın erkek, büyük küçük demeden herkesin etkinlik mekânına gelmesi, burada ulus devlet kimliği pekiştirilmesi amaçlı bir ordu ve devlet faaliyetinin gerçekleşmesi, köylülerin yardım almaları, dertlerine çare aramaları, çocukların orduyla, bandoyla tanışmaları belli bir zaman ve mekânda kesişir.

Bakhtin, müzikten bazı terimleri kullanırken, bunlara yeni anlamlar da yükler. Roman, söz tiplerinin (raznorecie) toplumsal çeşitliliği aracılığıyla ve böylesi koşullar altında serpilerek farklı bireysel sesler aracılığıyla temaların tümünü, kendisinde betimlenen ve ifade edilen konuların ve fikirlerin tümünü orkestralar. Farklı enstrümanlardan çıkan farklı sesler, orkestrada birlikte tınlarken, belli bir mantık ve uyum dizgesi içinde bulunurlar.

### **c. Orkestralama:**

M. M. Bakhtin, kendi oluşturduğu bazı terimlerin yanı sıra, başta müzik olmak üzere diğer disiplinlerden de zaman zaman terimler alarak kullanmıştır. Bakhtin'in müzik terminolojisinden ödünç aldığı en ünlü terim “polifonik” romandır, ama bunu başarma aracı orkestralama değildir. Bakhtin'e göre müzik, “roman bir dönemin yaşamının ansiklopedisidir” tanımında içerildiği şekliyle, görme ediminden, Bakhtin'in “roman dönemin tüm toplumsal seslerinin azami ölçüde eksiksiz kaydır” diyerek yaptığı yeniden tanımlamayla, işitme edimine geçme metaforudur. Bakhtin'e göre bu, çok önemli bir değişikliktir. Sözsözsel / işitsel sanatlarda bir iletişim edimine tekillik kazandıran, bu edimin “armonik sesleri”dir. Bir müzik parçasının partiyonu olarak kavranan roman içinde, tek bir yatay mesaj (melodi) birçok şekilde dikey olarak armonileştirilebilir ve kendi sabit ses perdelerine sahip olan bu partiyonların her biri de, notaların farklı enstrümanlar arasında dağıtılmasıyla başkalaştırılabilir. Orkestralamanın olanakları, metnin herhangi bir parçasına (segment) neredeyse sonsuz bir değişkenlik kazandırır (Bakhtin 1998: 430–431).

Roman incelemesi yapan araştırmacıların bazen hata yaptıklarını değerlendiren Bakhtin, aslında sadece edebiyat alanında değil, diğer alanlarda da benzer hataların yapılabildiğinden bahseder. Bütünden yola çıkarak sonunda küçük parçalara ulaşmanın yanlış olacağını, nihayetinde bambaşka bir sonuca varılabileceğini ya da araştırılan şeyin farkına varmadan değişebileceğini belirtir.

Ona göre, geleneksel araştırmacılar bir tür olarak romanın temel ayırt edici özelliğini es geçerler; bu özelliğın yerine başka bir inceleme nesnesini koyup, romansı biçem yerine aslında tamamen farklı bir şeyi analiz ederler. Senfonik ve orkestralanmış bir temayı piyanoya uyarlarlar (Bakhtin 2001: 39).

Müzikten alınan terimlerden biri olan *kanonlaşma*, her edebi biçimin kendi tür yapısını katılaştırma ve mevcut normları değişime direnen bir model haline getirme eğilimidir. Kanonlaşma, heteroglossiayı bulanıklaştıran, yani saf ve yapmacıksız, tek-sesli bir okumayı kolaylaştıran, olanaklı kılan bir süreçtir (Bakhtin 2001:168). Kanonun birbirini takip eden, eşlik eden, bazen farklı bölgeler gitmeye çalışan, yatay ve dikey olarak diğerini tamamlayan ezgisel armonisel yapıdaki katı kurallar bütünü, Bakhtin'i etkilemiştir.

Heteroglossia, epik ve romanda kullanılan dillerin farklılığını ve çeşitliliğini betimlemek için Bakhtin tarafından uydurulan bir terimdir. Bakhtin, yazarın tutumlarını ve fikirlerini yansıtmak için kullanılan dil ile kurmaca veya epikteki tekil karakterler tarafından kullanılan dili birbirinden ayırmaktadır. Bu biçimde birçok dillilik, romanın bütünü için olduğu kadar, toplumdaki baskın üniter dil içinde de söz konusudur.

Üniter dil, dilsel bütünleştirme ve merkezileştirmeye yönelik tarihsel süreçlerin teorik anlatımını, dilin merkezci güçlerinin anlatımını oluşturur. Üniter bir dil verili bir şey değildir, esas olarak daima varlığı ileri sürülen bir şeydir ve dilsel yaşamın her uğrağında, heteroglossianın gerçeklerinin karşısına çıkarılır. Ama aynı zamanda, bu heteroglossiayı alt etmeye yarayan, ona özgül sınırlar dayatan, belli bir azami anlaşılma derecesini garantileyen, göreceli olsa da, egemen gündelik ve edebi dilin, gerçek bir bütünlük olarak berraklaşan bir güç olarak gerçek mevcudiyetini hatırlatır. Böylece üniter dil, varlığını her an hissettirir.

Genel bir üniter dil, bir dilsel normlar sistemidir. Bunlar dilsel yaşamın üretici güçleridir, dilin heteroglossiasını alt etme mücadelesi veren güçlerdir. Heteroglot bir ulusal dil içerisinde resmi olarak kabul edilen edebi bir dilin sağlam, değişmez, kalıcı dilsel çekirdeğini yaratarak ya da zaten şekillenmiş bir dili büyüyen heteroglossianın baskısından koruyarak dilsel-ideolojik düşünceyi birleştiren ve merkezileştiren güçlerdir. Üniter bir dil, toplumsal-politik ve kültürel merkezileştirme süreçleriyle yaşamsal bir bağlantı içinde gelişen güçleri, yani somut



dilsel ve ideolojik birleştirme, merkezileştirme doğrultusunda işlerlik gösteren güçleri dile getirir.

Dil canlı ve gelişmekte olduğu sürece katmanlaşma ve heteroglossia da genişleyip derinleşir. Merkezci güçlerin yanı sıra, dilin merkezkaç kuvvetleri de işlevlerini kesintisiz yerine getirir, dilsel-ideolojik merkezileştirme ve birleştirmenin yanı sıra, merkezsizleştirme ve ayırma süreçleri de kesintisiz bir şekilde işlemektedir. Merkezci güçleri ve eğilimleriyle her sözcük üniter dile katılır, aynı zamanda katmanlaştırıcı merkezkaç güçleriyle, toplumsal ve tarihsel heteroglossiayı taşır.

Bir sözcüğün içinde bulunduğu, yaşayıp şekillendiği ortam, dil olarak anonim ve toplumsal olan ama aynı zamanda tekil bir sözcük olarak özgül bir içerikle yüklü ve vurgu kazandırılmış, diyalojikleştirilmiş heteroglossiadır.

Diyalog nasıl gerçekleşir? Bakhtin, bu soruyu cevaplarırken, diyalogun, daha söz ağızdan çıkarken şekillenmeye başladığını ve ağızdan çıktıktan sonra da hemen kavramlaşıp şekillendiğini, cevabın o an hazırlandığını açıklar. Sözcük bir diyalogda, diyalogun içinde canlı bir yanıt olarak doğar, sözcük zaten nesnede olan yabancı bir sözcükle girdiği diyalojik etkileşimde şekillenir. Bir sözcük kendi nesnesine ilişkin bir kavramı diyalojik yoldan oluşturur. Her sözcük bir yanıtla yöneliktir. Karşılıklı konuşma içinde sözcük doğrudan doğruya, pervasızca gelecekteki bir yanıt-sözcüğe yönelir: Bir yanıtı kışkırtır, öndeler ve kendisini yanıtın doğrultusuna göre yapılandırır. Kendisini önceden söylenen sözlerin oluşturduğu bir atmosferde şekillendiren sözcük, aynı zamanda, henüz söylenmemiş olmakla birlikte söylenmesine ihtiyaç duyulan ve aslına bakılırsa öncelediği bir sözcük tarafından belirlenir. Herhangi canlı bir diyalogda olup biten budur (Bakhtin 2001: 56).

Sözcük, anlama için gerekli olan zemini yaratır, aktif ve bağıntılı bir anlama için gerekli zemini hazırlar. Anlama yalnızca yanıtta gerçekleşir. Anlama ve yanıt diyalektik olarak kaynaşmıştır ve birbirlerini karşılıklı olarak koşullandırır, biri olmadan öbürü olmaz. Herhangi bir gerçek diyalogda, konuşucunun kendi sözcülerinden ve konuşulana ait yabancı sözcülerden müteşekkil bir bütün olarak diyalogun bağlamında yapılır ve kavramsallaşır. Yanıt, Bakhtin'e göre (2001: 58), heteroglot bir bütünün organik parçasıdır.

Bakhtin, dilin asla üniter olmadığını belirtir. Dil ancak, kendisini dolduran somut, ideolojik anlayışlardan ve tüm yaşayan dillerin özelliği olan kesintisiz tarihsel

oluş sürecinden yalıtılmış soyut bir dilbilgisel normatif biçimler sistemi olarak üniterdir, başka biçimde değil.

Dilsel-ideolojik yaşamın herhangi belirli bir tarihsel durağında, her toplumsal düzeyde her neslin kendi dili vardır. Zaman zaman yaşlıların ya da gençlerin dilinin anlaşılmasından doğan serzeniş bu nedenledir. Her yaş grubu da sonuçta, toplumsal düzeye, akademik kuruma ve diğer katmanlaşma etkenlerine bağlı olarak farklılaşan kendi diline, kendi sözcük dağarcığına, kendi belirli vurgulama sistemine sahiptir; askeri okul dili, özel lise öğrencisinin dili, ticaret meslek okulu dili tamamen farklı dillerdir. Bu, konuşuldukları toplumsal çevre ne denli dar olursa olsun, toplumsal tiplemeci dillerin ortaya çıkardığı bir durumdur. Hatta bir aile jargonunun, bir dilin toplumsal sınırlarını tanımlaması bile olanaklıdır (Bakhtin 2001: 68).

Bir dilin doğup büyüdüğü, olgunlaşırken geliştiği belirli bir çevre vardır. Bu çevre kişilerin hem kendisi hem de birbirleriyle diyalojik bir ilişki içine girmesiyle çerçevelenir. Bu çevre yalnızca dilsel ve fiziki olarak konuşulan görüşülen çevreden ibaret de değildir. Bakhtin, bu durumun son derece doğal olduğunu anlatır. Okuma – yazması olmayan, herhangi bir şehir merkezinden kilometrelerce uzaktaki bir köylü, saf ve yapmacıksız bir biçimde devinimsiz ve kendisi için sarsılmaz bir gündelik dünyaya gömülür, ama yine de, farklı dil sistemlerinde yaşar: Bir dilde Tanrı'ya dua eder, başka bir dilde türkü söyler, bir üçüncüsünde ailesiyle konuşur ve bir kâtip aracılığıyla yerel otoritelere dilekçe yazdığında ise, yine bir dördüncü dilde, resmi okuma-yazma dilinde konuşmaya çalışır. Bunları müzik türlerine de uyarlayabiliriz: Kişi, Geleneksel Türk Sanat Müziği ile geçmişi yâd eder, Klasik Batı Müziği ile seçkin ve elit görünür, arabesk ile rakı içer, Halk Müziği ile ağlar, Marş ile aidiyet pekiştirir.

Tüm bunlar farklı dillerdir. Ama bu diller, köylünün dilsel bilincinde diyalojik olarak koordine edilmemişlerdir; köylü henüz, bir dile ve bu dile karşılık gelen dünyaya başka bir dilin gözüyle bakamaz. Köylünün ya da sıradan herhangi bir insanın bilincinde, dillerin kritik bir karşılıklı canlanmasının oluşmaya başlamasıyla, bu dillerin yalnızca farklı diller olmakla kalmayıp, bu dillerden kopartılamaz olan ideolojik sistemlerin ve dünya görüşlerinin birbirleriyle çatıştıkları, hiçbir şekilde barış ve huzur içinde yaşayamadıkları belirginlik kazanınca, bu dillerin ihlal edilemezlik ve önbelirlenmişlik nitelikleri de son bulur ve insanın bu diller

arasındaki konumunu seçme gereksinimi ortaya çıkar (Bakhtin 2001: 74). Her ne kadar farklı dillerle konuşsa da, köylü, sonunda kendisinin benimseyip yaşadığı dili seçerken, bu seçimiyle kimliğini de ele vermiş olur.

Epik, iyi tanımlanmış ve gerçek olarak bize intikal etmiş bir türdür. Epiğin dünyası ulusal kahramanlık geçmiştir: Ulusal tarihteki başlangıçların ve zirve dönemlerin dünyasıdır, babaların ve aile kurucuların dünyasıdır, ilklerin ve en iyilerin dünyasıdır. Buradaki önemli nokta, geçmişin epiğin içeriğini oluşturması değildir. Bir tür olarak epiğin biçimsel olarak kurucu özelliği daha çok, temsili bir dünyanın geçmişe aktarılması ve bu dünyanın geçmişe katılma derecesidir (Bakhtin 2001: 177). Epik, kendi dönemine dair bir şiir değildir. Örneğin: “Sevgili kardeşim, büyük hükümdar Alparslan, şimdi senin de yaşadığım bu topraklarda at sürmüştü.” Burada, anlatan / hitap eden ve dinleyen vatandaş aynı hiyerarşik düzleme yerleşirken, kahraman (büyük hükümdar Alparslan) epik mesafeyle ayrılmış, son derece erişilmez bir zaman-değer düzleminde bulunur. Aralarındaki uzam, ulusal gelenekle kaplıdır. Benzer şekilde, kişi şimdiki zamana da çok uzaktan bakıyormuş gibi bakabilir, geçmişle aşina tarzda ilişki kurabilir.

Patriyarkal bir toplumsal yapıda, yönetici sınıf belirli bir anlamda “babaların” dünyasına aittir ve dolayısıyla öbür sınıflardan epik bir mesafeyle ayrılır. Mutlak geçmiş, özgül bir biçimde değerlendirici ve hiyerarşik bir kategoridir. Epik dünya görüşünde başlangıç, ilk, kurucu, ata, daha önce vuku bulmuş olan vb. sırf zamansal kategoriler değildir, aynı zamanda *kıymetlendirilmiş* zamansal kategorilerdir... Geçmişteki her şey iyidir: Gerçekten de iyi olan şeylerin tümü veya başka bir deyişle “ilk şeyler”, yalnızca bu geçmişte meydana gelir. Epik mutlak geçmiş, keza tüm sonraki zamanlar için iyi olan her şeyin de tek kaynağı ve başlangıcıdır (Bakhtin 2001:179). Epik geçmiş veya mutlak geçmiş, yalnızca ulusal gelenek biçiminde muhafaza edilip sergilenebilir. Epik tamamen bu geleneğe dayanır. Milli bayramların, ilk günkü heyecan içinde hala benzer biçimlerde kutlanması ulusal bir gelenektir. Geçmişteki ilk şey, kutlamayı başlatan şey, olay, iyi bir olaydır, ya da iyi sonuçları ortaya çıkmıştır.

Mutlak geçmişin, tam ve sınırlı anlamında zaman sözcüğü ile karıştırılmaması gerekir. Daha çok, zamansal olarak kıymetlendirilmiş hiyerarşik bir kategoridir.

Epik geçmiş insanları ve olayları sanatta özel bir algılama biçimidir. Genelde sanatsal algılama ve tasavvur edimi neredeyse tamamen bu biçimin gölgesi altında kalır. Burada, sanatsal temsil *sub specie aeternitatis* temsildir. Yani kişi sanatsal dille yalnızca hatırlanmaya değer bir şeyi, sonradan geleceklerin belleğinde korunması gereken bir şeyi anıtlştırabilir ve aslında bundan başka bir seçeneği de yoktur. Daha sonraki kuşaklar için bir imge yaratılır ve bu imge onların yüce ve uzak ufuklarına yansıtılır (Bakhtin 2001:183). Geçmişin idealleştirilmesi, resmi bir havaya sahiptir. Böylece devlet ortak bir geçmiş oluştururken, hem milletçe birliğin hem de ideal yurttaşın mesajlarını halkına iletir.

### **c) Gülme:**

İnsanın en doğal fiziksel ihtiyaçlarından olan gülme, hem diyalojinin hem de karnavalın en kayda değer özelliklerindedir. Bakhtin'in *spoudogeloios*, yani "ciddi ciddi gülümseyen" veya "yarı ciddi – yarı komik" dediği alan da gülmedir. Mesafenin yok edilme sürecinde türlerin komiklik kökeni önem taşır: Folklordan (popüler gülmeden) türerler. Epiği yıkan ve genelde de herhangi bir hiyerarşik mesafeyi yıkan gülmedir. Bir konu mesafelendirilmiş bir imge olarak resmedildiğinde komik olmaz, komik olabilmesi için yakınlaştırılması gerekir. Bizi güldüren her şey yakınımızdadır, komik yaratılığın tümü azami bir yakınlık muntikasında işlerlik gösterir. Gülme, bir nesneyi yakınlaştırma konusunda, kişinin onun etrafını teklifsizce samimi bir şekilde yoklayabileceği bir güce sahiptir. Bir konuyu samimi bir temas nesnesine dönüştürüp, böylece bu nesnenin tamamen serbestçe incelenmesine zemin hazırlayarak, bir nesnenin, bilinmeyen bir dünyanın karşısında duyulan korku ve saygının kökünü kazır. Gülme ve popüler konuşma aracılığıyla dünyanın aşına kılınması mümkün olur (Bakhtin 2001:188). Tanışıklık ve bilinme arttıkça korku ve endişe de azalır.

Yarı ciddi – yarı komik türler, *karnavalesk folklor* ile birleşmişlerdir. Hepsi de az ya da çok dünyaya dair özgül bir karnaval duygusuyla yüklüdür ve bir kısmı da sözlü karnavalesk-folklorik türlerin doğrudan edebi çeşitlemeleridir. Köy ve kasabalarda, halkın bayram kutlamalarında, panayırarda ya da düğünlerde, karnavalvari bir atmosferde gerçekleştirilen eğlencelerde folklor işin içine iyice karışır. Gülmeler, taşlamalar, yarışmalar diyalojik olarak mekânda dolaşır. Bu durum

edebiyata da yansırken, komik ya da komiği andıran eğlenceli türlerin dışında ciddi türler, Bakhtin'in deyimiyle monolojiktir, yani bütünlüklü ve değişmez bir söylem evreni varsayar. Türk Halk Müziğindeki taşlamalar, âşıkların, ozanların atışmaları bu türdendir. Yarı ciddi – yarı komik türler ise, tersine diyalojiktir; böyle bir bütünlüğün olanaklılığını ve deneyimlenmesini yadsırlar. Yarı ciddi – yarı komik türler, entelektüel ortodoksiye karşı üstü kapalı ya da açık bir meydan okumadır, yalnızca felsefi niteliğine değil, yapısı ve diline de yansıyan bir meydan okumadır (Bakhtin 2001: 217).

Karnavalesk biçim, yarı ciddi – yarı komiğin alanında aranmalıdır. *Spoudogeloios* yani yarı ciddi – yarı komiğin alanına ait iki tür belirleyici vardır: *Sokratik diyalog* ve *Menippos yergisi*.

**Sokratik diyalog:** Temelde Sokrates'e ait "hakikatin diyalojik doğası" ve hakikate dair insan düşüncesinin diyalojik doğası düşüncesi yatar. Hakikati aramaya yönelik diyalojik araçlar, hazır mamül bir hakikate sahipmiş havası takınan resmi monolizmin karşısına ve ayrıca bir şey bildiklerini düşünen, yani belirli hakikatlere sahip olduklarını düşünen insanların özgüvenlerinin karşısına dikilir. Hakikat tek kişinin beyninin içinde doğmadığı gibi burada bulunamaz da, hakikati ortaklaşa arayan insanlar arasında, bu insanların diyalojik etkileşimleri sürecinde doğar yalnızca. Sokratik diyalogun kahramanları ideologlardır. Baş ideolog Sokrates'in kendisidir, ama Sokrates'in konuşmaya girdiği herkes de birer ideologdur (Bakhtin 2001: 222).

**Menippos Yergisi:** İlk kez M.Ö. birinci yy. da Romalı Varro tarafından bu tür kullanılmış olsa da, adını M.Ö. üçüncü yy. da yaşamış olan Gadaralı Menippos'tan almıştır. Bu türde, Sokratik diyalogla bağlantılı bir çok tür gelişmiştir: Taşlama, kendi kendine konuşma, sempozyum, tanrıların ve kahramanların mucizevi eylemlerine yönelik öykülemeler... Komedi ve gülme daha fazladır, kimi zaman gülme izleri bir imgenin veya söylemin arkasında saklı kalır. Aynı zamanda güncel ve revaçta olan konulara karşı ilgi fazladır. Dönemin ideolojisini yansıtır (Bakhtin 2001:234). Parodi, Menippos yergisinin temel öğelerindendir.

Karnaval batı kültüründe, ritüel tarzında bağdaştırmacı bir debdebeli gösteridir. Sahneye çıkılmaksızın, icracılarla izleyiciler arasında bir ayırım yapılmaksızın yapılan bir törendir. Bu edime herkes katılır. Karnavalesk yaşam

alışılmışın dışındadır. İnsanlar arasında tüm mesafeler askıya alınır, bu an için özel bir kategori devreye girer: İnsanlar arasında özgür ve içli dışlı, teklifsiz, samimi, sıcak bir temas. Hiyerarşik yapı, bu yapıyla ilgili korkutup sindirme, eşitsizlik unutulmaya çalışılır.

Türkiye’de ise, yapılması üst tabaka devlet görevlilerince planlanan bu karnavalvari gösteri için ön hazırlıklar yapılırken, karnaval boyunca hürmet ve saygı gösterisinin makul bir çerçeveye çekilmesi, samimiyet gösterisinin ve sıcak ilişkinin artması hedeflenir. Karnavala davet eden devlet, ordu hiyerarşik konumunun unutulmasını çok da istemez, tam tersi bu durumun hatırlanması, karnavalda, gösteriler esnasında diğer toplumsal tabakaların kendisini tanımasını ama ondan korkmamasını, sınırlı bir özgürlük yaşanmasını ister. İnsan doğasının, toplum yaşantısının gizli yönlerinin açığa vurulup ifade edilmesi, bunu yaparken toplumsal saygı kurallarının dışına çıkılmaması ve hiyerarşik tabaka ile içli dışlı olunması beklenir.

İnsanların gülmesi daha da doğrusu gülümsemesi hedektir. Gülümseme ve gülme, samimiyet, memnuniyet ve meşruluk göstergesi olarak kabul edilir. Bu tip bir karnavalda veya etkinlikte, gösteride, insanların askeri bando eşliğinde halay çekmesi, halk dansına katılması ve bu edim esnasında gülmesine ilişkin ritüel edim, karnavala özgü dünya görüşünün de özünü teşkil eder. Ciddi biçimleriyle müsaade edilmeyen pek çok şeye, gülme biçimiyle müsaade edilebilir. Bu çeşit bir karnaval, değişimin ve değişikliklerin, yenilenme duygusunun, genel olarak da yok ediciliğin, orduya ve devlete karşı duyguların bir karnavalıdır. Karnaval soyut bir düşünce değil, ritüel edimin somut olarak bedensel zevkler çağrıştıran biçimlerinde ister deneyimlenerek, ister oynanarak ifade edilen canlı bir dünya anlayışıdır (Bakhtin 2001: 240).

Karnaval edimlerinin ana arenası meydan ve meydana bağlanan sokaklardır. Ev’de bu arenaya dâhildir. Ancak asıl arena meydandır. Karnaval tüm insanlara aittir, evrenseldir, samimi temasına herkes katılmalıdır. Karnaval meydanı kendisini derinleştiren ve genişleten fazladan bir simgesel tını kazanır. Gelişimlerinin tüm dönemlerinde karnaval eğlenceleri bir bütün olarak kültürün gelişimi üzerinde büyük bir etki yaratmışlardır. Boğa güreşi, üzüm toplama şenliği gibi milli şenliklerin çoğu, açıkça dışa vurulan bir karnavalımsı nitelik barındırır.

Zaman burada, özel karnaval zamanında geçen bir gündür, adeta tarihsel zamandan dışlanmış gibidir. Zaman kendi özel karnaval yasalarına göre akar. Karnaval imgesi kumar kağıtlarına benzer; aynı imgede üstün ve altın birbirinin yerini alacak biçimde resmedilmesine benzer şekilde, oluşun her iki kutbunu da, bir antitez her iki ögesini de kuşatmaya ve kendinde birleştirmeye çalışır: Ölüm – yaşam, genç – yaşlı, tavan – taban, övgü – sövgü, onaylama – yadsıma, trajik – komik vb. Bunu şöyle de ifade edebiliriz: Zıtlar birleşir, birbirlerine bakar, birbirlerinde yansır, birbirlerini tanır ve anlarlar (Bakhtin 2001:312). Bu, diyalogu başlatan, hazırlayan ve sonuçlandırmaya yardımcı olan önemli tespitlerden biridir.

Kopuk ve uzak olan her şey, tek bir uzamsal ve zamansal “noktada” buluşmak zorundadır. Bunun için gerekli olansa, karnaval özgürlüğü ve karnavalın sanatsal uzam ve zaman duygusudur. Karnavallaşma, büyük diyalogun açık yapısının yaratımını mümkün kıldı ve insanlar arasında toplumsal etkileşimin, eskiden öncelikle daima tek ve bileşik bir monolojik bilincin sürdürülmesine izin verdi (Bakhtin 2001:313).

Alan araştırması yaparken, özellikle de katılarak gözlemde, Bakhtin’in merkezin içine ya da dışına doğru olmak üzere iki şekilde tanımladığı bir olguyla karşılaşmak oldukça mümkündür. Antropoloji ve Etnomüzikolojide alan araştırması yapan araştırmacı, farklı etkilenmeler altında kalarak bilimselliğini ve güvenilirliğini kaybetme riski ile karşı karşıya kalabilir. Araştırmacı, Bakhtin’in merkezin içine ya da merkezin dışına doğru olmak üzere iki yönlü olarak belirttiği bir yol ayırımına gelme ihtimali yüksektir. Bu durumda araştırmacının bilimsel disiplini ve deneyimleri önem arz eder.

Araştırmacı, yetişmiş olduğu kültürün doğal bir etkisi altındadır. Giyim kuşamıyla, yemek zevkiyle, estetik beğenileriyle ve daha pek çok açıdan kültürünün izlerini taşır ve yaşar. Bununla birlikte, araştırdığı alandaki mahalli kültürün etkisi de çoğu zaman hissettirmeden onu sarıverir. Bu etkilenme ilk anda da olabilir daha sonra da. Bir başka önemli etkilenme de, araştırmacının incelemelerini sunduğu bilimsel disiplinin ve epistemik cemaatin kültürü üzerine gerçekleşir. Araştırmacı, bu üç önemli etkilenme arasında gider gelir, bazen biri, bazen diğeri araştırmacıyı kendine çeker. Merkezde, incelenen kültür yer alırken, diğerleri onu bu merkezden uzaklaştırmaya çalışır. Elde edilen ya da edilmesi muhtemel veriler, araştıranın bağlı

bulunduğu disiplinin ve bu disipline bağlı diğer kişilerin yani meslek erbabının yöntem, kavram ve ortak kabulüne uygun biçimde elde edilmeli ve işlenmelidir.

“... Yine, Bakhtin’ce söylersek, bağımsız üç çekim merkezine sahip üç kültür arasında aracı (mediator) konumdaki antropolog, alandayken incelediği kültürün merkezci etkisi ile kendi kültürünün ve bilimsel cemaatin kültürünün merkezkaç gücü arasında kalır. ... Ancak kültürel açıdan öteki ile ilgilenmenin gereğinin, ötekinin kavramlarının taşıdığı önemi açıklamada görece yetersizdir. Araştırmacı "bizim modelimiz" ve "onların modeli" arasındaki sınırdaki oluşun arayüzü nasıl ifade edeceğine yönelik araçlarla donatılmamıştır. Bu araçları keşfetmek alandaki antropologun kendisine bırakılmıştır. Bu nedenle de antropolog pek çok malumatı elemek, birçoğunu da bastırarak durumunda kalabilir, çünkü bilimsel disiplini oluşturan cemaatin sözcük dağarcığı ve kavramsal çerçeveleri bu arayüzde elde edilen bilgi deneyimleri yansıtmada yeterli olmayabilir” (Pala 2004: 127).

Böylece merkezdeki kuvvet (kültür) ile onu dışarı çekmeye çalışan merkezkaç kuvvetler arasında sürekli bir mücadele söz konusu olurken, belli bir disipline ve onun yöntemlerine uygun hareket etmek durumunda olan araştırmacı, özel bir gayret göstermek zorunda kalır.

### **3.1.1. Diyalog ve Strateji**

İletişim, başkalarıyla karşılıklı ilişkilerde anlamlandırma / anlamlaştırmadır. Bu bağlamda yazı, işaret, kitle iletişim araçları, resim, müzik vs. ile gerçekleştirilen bir tür temastır. Fiziksel özelliği yanı sıra, öteki denilen kişi ve kültürlerle karşılıklı uygulanması gereken bir olgu olarak, güçlendirilmesi ve devamlılığı için tedbirler almak gerekir. İletişimin sosyolojik ve psikolojik boyutları vardır.

Türkiye’de, Silahlı Kuvvetlerin yani ordunun, genel bir halk deyiimiyle askeriyenin bir kurum olarak başka kurumlarla ve halkla iletişimi, 1980 sonrasında ayrı bir öneme ve anlama sahip olmuştur. 12 Eylül 1980 ihtilali sonrasında başta ülke içinde olmak üzere bütün dünyada gelişen önemli olaylarla birlikte, 1984’den itibaren ülkenin Doğu ve Güney Doğu bölgelerinde gelişen önemli olaylar, orduyu, kendisini daha fazla anlatma, kendi dışındakileri daha fazla anlama ve tanıma



ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. Bilgi ve iletişim teknolojilerindeki bilimsel gelişmeler, bazı ülkelerin coğrafi sınırlarındaki değişiklikler, uluslararası kimi organizasyon, kurum ve kuruluşların yapısındaki önemli değişimler, propagandanın, reklâmın, tanıtımın, güç gösterisinin öneminin gittikçe artması, iletişimin önemini bütün kurum ve organizasyonlar için iyice ortaya koymuştur. Bununla birlikte, Türkiye içerisinde terör olaylarının baş göstermesi, bunların önlenmesinde ortaya çıkan güçlükler, rejime tehdit olarak değerlendirilebilecek bazı siyasi parti ve kuruluşların geniş taraftar kitlesi bulabilmesi, ordu bakımından, iletişimin çok önemli olduğu kanısını daha da güçlendirmiştir.

Neredeyse bütün ülkelerde ordu, ülke coğrafyasının ve genel olarak da ülkedeki rejimin silahlı koruyucusu konumundadır. Rejim ve ideoloji koruyuculuğu bütün yurttaşların ortak sorumluluğuna verilmiş iken, güç ve onu yasal biçimde kullanma yetkisi elinde olan ordunun bu bakımdan sorumluluğunun bir miktar daha fazla olması normal bir davranış olarak değerlendirilir. Türkiye Cumhuriyeti'nde de bu durum, gerek 1982'de yapılan anayasada, gerekse daha önceki anayasalarda belirtilmektedir. Devletin varlığı ve devamlılığı için silahlı bir güce her zaman ihtiyaç hissedilirken, bu özellikleriyle de ordu devletle özdeşleştirilir.

Devlet yalnızca ordusuyla değil, demokratik ülkelerde demokrasinin bir gereği olarak yasama, yürütme ve yargı erkleriyle birlikte yaşamını ve rejimini güvence altına alır. Bunlardan herhangi birindeki zafiyet, diğerlerini bir şekilde harekete geçirirken, orduyu da doğal olarak endişelendirir.

1980'li yıllar, bütün dünyada önemli gelişmelere ve büyük değişikliklere sahne olmuştur. Soğuk Savaş yıllarının geride kalması, Doğu Bloğunun çözülmesi, Almanya'ların birleşmesi gibi önemli olaylar, bu dönem içinde gerçekleşmiştir. Türkiye'de, özellikle 1985 sonrasında, yurttan ve dünyadaki siyasi ve ekonomik gelişmeler neticesinde, Türk Silahlı Kuvvetleri genel bir strateji tespit etmiş, halkla olan diyalogunu daha fazla güçlendirme yönünde faaliyetlerde bulunmaya özen göstermiştir. Bu çalışmalar sonucunda da, belirtilen amaca uygun davranışlar sergilenmiş, stratejiye uygun taktikler kullanılmaya ve geliştirilmeye başlanmıştır.

Türk Silahlı Kuvvetlerinin, Cumhuriyet'i *koruma* ve *kollama* görevinin kendisine anayasada verildiği düşüncesiyle, barış zamanlarında da bu görevi yürütmesi amacıyla buna uygun davranışlar geliştirmeye gayret ettiği görülmektedir.

Bu düşünce, kimi zaman bazı kişi ve kuruluşlar tarafından eleştirilebilmektedir. Özellikle jeo-stratejik ve rejime yönelik kaygılar nedeniyle kendisini daha iyi anlatmak, karşı tarafları da daha iyi anlamak için ordu, halkla daha iyi bir diyalogun yollarını aramaya başlamıştır. Bu nedenle de değişik taktikler denemekte, birçok iletişim aracını ayrı ayrı ya da birlikte kullanmaktadır. Kanunlarla kendisine verilen yetki ile özel bilgi ve haber toplama mekanizmalarından yararlanarak, bunları tecrübeleri ile birleştirmekte ve sık sık değerlendirmeler yapmaktadır.

Bu faaliyetlerin Silahlı Kuvvetler içerisindeki genel adlandırılması bazen *bilinçlendirme*, bazen de son yıllardaki tanımlamasıyla *Toplumsal Gelişime Destek Faaliyetleridir*. Bu faaliyetler, özellikle 1990'lı yılların başlarından itibaren büyük artış göstermiştir. Ordu Millet Elele, Mehmetçik Kirvem Olsun, Köye Destek Uygulaması, Köy Kahvesi Sohbetleri, Ağaçlandırma kampanyaları ile okullara yapılan yardımlar bu türden aktivitelerdir.

Halkla olan iletişimi güçlendirmede, devlete ve böylece orduya zarar verici davranışları olan kişi ve unsurlara karşı, gerek onları gerekse diğer kişileri, devleti seven, saygı duyan yurttaşlar haline getirme çabası bulunur. Sözleşmeye dayalı yurttaş oluşturmada, herkesin sorumluluğunu taşıması beklenir. Bu bakımlardan herhangi bir sorunu olmadığı değerlendirilen vatandaşlara da, ayrıca moral verilmesi gerekmektedir. Ayrıca, ülke içinde göç yoluyla pek çok etnik kimlik sık sık yer değiştirebilmektedir. Böylece bu faaliyetler yurdun tamamını kapsar. Bu şekilde kültür, ordu bakımından en önemli çalışma ve araştırma alanlarından biri olur.

Kültür, politik olarak ele alınırken, Stuart Hall'ün de açıkladığı gibi, bu kültürel çalışmalarda ideolojik bir mücadeleden söz edilmesi mümkündür. Hall'e göre: *Kültür bir ittifak ve direnç arenasıdır. Kısmen de olsa egemenliğin (hegemonyanın) ortaya çıktığı ve güvence altına alındığı yerdir* (Hall 1997: 17–20). M. Bakhtin'in öğrencisi Valentin Volosinov da benzer şekilde düşünmektedir. Kültürel konu ve uygulamalar "çok aksanlıdır" (multiaccentual); yani farklı bağlamlarda farklı politikaları amaçlayan farklı insanlar tarafından farklı aksanlarla telaffuz edilebilirler. Demek ki anlam toplumsal bir üretdir ve dünya anlam üzerine kurulmalıdır. Bir konu, uygulama veya olay anlamın ortaya çıktığı ana kaynak değil, bir anlamın telaffuz edildiği mekândır. Ne var ki aynı anlam, uygulama ve olaya farklı anlamlar yüklenebildiği için her anlam aynı zamanda potansiyel bir

çatışma sahasıdır. Bu yüzden, kültürel çalışmalar için kültür alanı, hem ideolojik mücadelenin yapıldığı, hem birleşme ve direnişlerin olduğu, hem de hegemonyanın kazanılıp kaybedildiği geniş bir alandır.

Bütün kültür tartışmalarının sonunda mutlaka kimlik kavramı da işin içine girer. Kültür ve kimlik birbirini farklı biçimlerde tamamlarken, eşitlik dereceleri sorgulanır:

“Stuart Hall'a (1992) göre, kimlik bir gelenek meselesi olmaktan çok, bir çeviri meselesidir; zira kimlik kavramı ancak ilişkiyel bir ağ içinde işgal edilen konum itibarıyla düşünülebilir, belirli bir öz olarak değil. Yani, kültür eşittir kimlik denklemi -Terry Eagleton'un (2000) deyişiyile kimlik olarak kültür- hiçbir şekilde kabul edilemez. Böyle bir denklem, kültürün nihayette gelenekler ile meşrulaştırılan tarihestü özsel bir içerik olarak tanımlanmasına dayanmaktadır. Buna tezatla, Bakthin'in hatırlattığı gibi;

Kültür âlemi sınırlarla belirlenen fakat kendine ait bir mantığı olan uzamsal bir bütün olarak kavranmamalıdır: Tümüyle sınırların -her bir parçasının içinden, her yerinden geçen sınırların- üstünde konulanmıştır [...] Her kültürel edim, esasında sınırların üstünde cereyan eder (Bakthin, 1979: 111, Aktaran: Ribeiro, 2004).

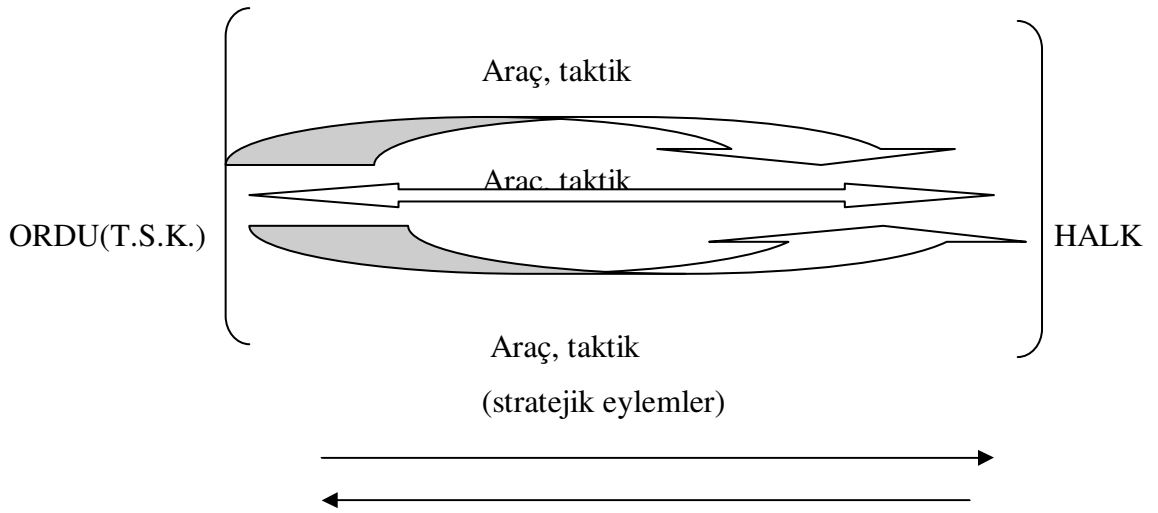
Etkileşim olan her yerde kültür ve - Bakthin'in tanımıyla kültürel edimin katılımcı özerkliği itibarıyla - farklılık içeren bir ilişki vardır. Yani, kültür ve sınır kavramları birbirini ima eder, ama statik değil, dinamik; homojen değil, heterojen bir şekilde. Diğer yandan, kültürlerin iç heterojenliği üstünde düşünmek de, çevirinin sadece kültürlerarası değil, kültüriçi ilişkilerle ilgili olarak kavranması anlamına gelir“ (Ribeiro, 2004).

Kültürlerin çeşitliliği toplumları çerçevelemeye devam ederken, toplumun çokkültürlülüğü tartışmalı bir kavramdır:

“...Ama sonunda aynı çokkültürlülük türü Samuel Huntington'un ortaya attığı ünlü "medeniyetler çatışması" modelinin temelinde yatmaktadır. Bu model, kültürler arasında çeviri olanağı bulunmadığı varsayımına dayalıdır ve bana göre, Thomas Meyer'in "kimlik deliliği" dediği şeyin nihai biçimini temsil eder; bu deliliğin temeli, kültürün bir tür tek parçalı gövde

(monolit) olarak görülmesinde yatar. Benzer şekilde tek parça olarak görülen diğer kültürlerle ilişki kurmanın tek yolu, en iyi olasılıkla basitçe birlikte varoluş, en kötü olasılıkla da medeniyetler çatışmasıdır. Huntington'un belirttiği gibi, 'Kim olduğumuzu ancak, kim olmadığımızı ve çoğu zaman da kime karşı olduğumuzu bildiğimizde anlarız' " (Ribeiro, 2004).

Kimliğimizi başkalarının bulunduğu yere, onların kendilerini tanımlamalarına göre değerlendirmemiz, bir tür rekabete, güç kıyaslamasına ve sınıflandırmaya da neden olur. Bütün bunlar kültürlerin kendilerini nerede gördüklerine göre anlam kazanır. Yine Huntington Medeniyetler Çatışması'nda, insanların kimliklerini etnik ve dini terimlerle tanımladıkça, farklı din ve etnik yapılara mensup insanlarla kendileri arasında birbirlerine karşı bir *biz* ve *onlar* ilişkisinin var olduğundan bahsetmektedir (Huntington 2005: 29). Etnik ve dini temelli kültürel davranışların, bu kültürlerle sahip olanlarla diğerleri arasında sürekli olarak çatışma yaratacağı, en azından bu potansiyeli taşıdığından hareket edildiğinde, kültürlerin birbirine yaklaşmasının ne kadar zor olacağı görülebilmektedir. Bu bakış açısına göre şimdi değilse bile gelecekte birgün çatışma kaçınılmazdır. O halde buna hazırlıklı olmak gerekir. Bu karamsar bakış açısının, ne olursa olsun toplumları ve onların kültürlerini birbirilerine yakınlaştırmayacağı, ötekine karşı daima şüpheli yaklaşılacağı ve davranışlarda ard niyet aranacağı izlenimi doğurur. Oysa Bakhtin'de anlayış, tanıma ve hoşgörü arayışı vardır. Diyalogdan, diyalog kurmanın yollarından, karnavalın anlamından, gülmenin ve yerginin, eleştirinin insanın doğasında bulunan müthiş etkilerinden bahsedilirken, medeniyetlerin çatışmasından değil, insan davranışlarının kabullenilmesinden söz edilir.



Ulusal Strateji



\*Genel Strateji



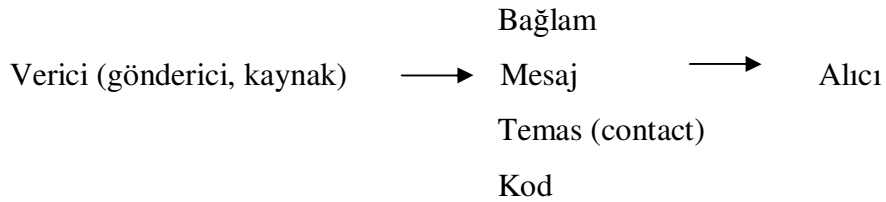
Askeri Strateji

\*Ulusal hedeflerin belirlenmesi ve buna uygun kaynakların tahsisi, Genel Stratejiyi oluşturmaktadır.

Şekil 2: Ordunun halkla iletişimi, strateji ve taktiklerin kullanımı.

### 3.1.2. İletişim ve Diyaloji

İletişim genel anlamda bir karşılıklı ilişkiler, fiziksel ve dilsel davranışlar ve onları anlamlandırmalardır. İletişimin özünde “*diyalog*” yer alır. İletişimde verici / gönderici (kaynak) ve alıcı bulunur. Verici / gönderici açısından iletişimin gerçekleşmesi, sonuçlanması için alıcıdan bir yanıt gelmelidir. Bu yanıt gelmezse iletişim gerçekleşmez. Bakhtin’e göre: “Anlama ve yanıt *diyalojik* olarak kaynaşmıştır ve birbirlerini karşılıklı olarak koşullandırır, biri olmazsa öteki de olmaz” (Bakhtin 1981: 352). Jakobson da ünlü diyagramıyla benzer tanımlamalar yapmaktadır (Nattiez 1990: 18). Buradan hareket ederek, verici / gönderici ile alıcının sürekli bir biçimde onaylama ya da reddetme, anlaşma ya da tartışma içerisinde bulduklarını görebiliriz (bkz.: şekil 3). Bakhtin bunun sonrasında, verici / gönderici ile alıcı arasında karşılaşma arenasının, dinleyicinin öznel inanç sistemi olduğunu belirterek : “Dolayısıyla bu diyalojizm, bazen safça itaat eden bazen de kışkırtıcı biçimde polemik olan daha öznel, psikolojik ve çoğunlukla da tesadüfi bir nitelik taşır” (Bakhtin 1981: 353) demektedir.



Şekil 3: Jakobson’un şeması (Nattiez 1990: 18).

Diyaloji, karşılıklı etkileşimler üzerine kurulu bir anlamlaştırma düşüncesidir. Dilin özü ve niteliği diyalojik olmasıdır ve bu bakımdan diyaloji monologun tam tersidir, bunun da anlamı, anlamlar arasında karşılıklı etkileşim ve diyalog olmasıdır. Dil, konuşan ya da yazan öznenen önce var olan bir yapıdır, ancak bu yapı yine de

konuşma anında gerçeklik ya da anlam kazanır. Bu bağlamda, konuşma anı, karşılıklı etkileşim anı olarak, hangi anlamın hangi anlamı nasıl etkileyeceğinin belirlendiği andır.

Diyaloji, iki kişi arasındaki söyleşi durumu değil, esas olarak çoğul konuşan özneler arasındaki anlamlar ilişkisidir. Bu nedenle diyalogun bağlamları sınırsızdır. Buna bağlı olarak da *çok dillilik* kavramı ortaya çıkar. Dil ve anlamın açıklanmasıyla ilgili olarak Bakhtin'in *merkezcil güçler* (centripetal) ve *merkezkaç güçler* (centrifugal) diye kavramlar getirdiğini görmekteyiz (Bakhtin 1981: 272 – 273). Merkezcil güçler yaşamın akışını düzenleyip kalıplara sokarak bütünlüştiren merkez yönelimli güçlerdir. Merkezkaç güçler ise merkezileşmeden kaçan, sabitlenemeyen ve bütünselleştirilemeyen dilsel ve anlamsal unsurlardır. Çok dillilik bu merkezkaç güçlere dayandırılır. Dil ve kültür böylece sabitlenebilir bir yapı olarak anlaşılmaktan çıkar. Bu noktada, Bakhtin'in bir başka kavramı olan "*karnavalesk*" terimi yine kendini göstermektedir. Karnaval, yaşamın merkezcil bir yapıya sahip olduğu düşüncesinin yadsınması ve çok seslilik üzerine bir anlayışın öne sürülmesini mümkün kılar (Bakhtin 1981: 426 – 427).

Çok dillilik bir tür karnavalı da andırır; merkezdeki standartlaşma, kalıba sokma, tek bir biçimleştirme gayretleriyle, bu kalıplara uymama, direnme, zaman zaman çatışma, kabul veya reddetme, varlık ile yokluk bir arada bulunur. Karnavalın o kendine özgü alaycı, gülümseten, çoğu zaman maskelenmiş anlamlarıyla renklendirilen bir curcuna, dağınıklık içinde anlamlı bir bütünlük ve sistemli bir karmaşa bulunur. Asıl odak, merkezcil olan güçler değil, merkezin dışındakilerdir. Merkez zaten bellidir, yeri, konumuyla, duruşuyla kendini genellikle belli eder. Merkezden uzaklaşmaya çalışan güçler ise, araştırmaya asıl teşkil eden dil ve anlam unsurlarının barındığı yerdir. Kültürlerin çeşitliliği de buradadır, dillerin çeşitliliği de. Bu çeşitlilik ise kimi ideolojilerde mozaik, kimilerinde mermer olarak değerlendirilir.

Sonuç olarak, askeri bandonun, dolayısıyla ordunun ve devletin, gerek davranış biçimlerinde ve gerekse kendi bünyesindeki gözle görünür değişiklikler, Bakhtin'in kavramlarıyla birçok bakımdan örtüşmektedir. Kimliğin oluşumu çabalarının (cumhuriyet öncesi hariç) yaklaşık 65 yıl kadar sürmesi, bunun sonucunda ise hala tam olarak açık şekilde güçlenmiş bir kimlik duygusunun

yaratılmadığının düşünülmesi, kimliğin iyice pekiştirilmesi gayretlerini de arttırmıştır. Bu durumda, yurttaşlarla devletin hem kendileriyle, hem de biri birileri ile diyalogları ayrı önem kazanmaktadır.

Mahaldeki bireyin kendisiyle ve kendi gibi olan aynı yöreden diğer birey – yurttaşlarla diyalogu kendi aralarında kararlaştırdıkları kimlik duygusunu açığa kavuşturmaya yardım ederken, onların devletle ve devletin (askeri bandonun) kendisiyle olan diyalogu da bu aidiyeti pekiştirmeye yöneliktir. Bu çok dilli diyalog, hepsinin belli bir mekânda ve zamanda, karnavalımsı bir ortamda karşılaşması – buluşmasıyla (yol kronotopu) iyice açığa çıkar, görünür olur. Bu özel karşılaşma zaman ve mekânında askeri bando geleneksel resmi repertuarının dışına çıkarken, askeri bandoya özgü çalgı ve müzisyenlerin arasına yerel elemanları da koymakta sakınca görmez. Bununla birlikte, kendisine “millî” kimliğini veren dil konusunda bile, belli bir hoşgörüden söz etmek mümkün olabilir.

### **3.2. Repertuarda Değişim Ve Süreklilik**

Askerlik, disiplinle özdeşleştirilen bir kavram olarak görülürken, bu disiplinin örgütlenişinin bir parçası olarak askeri bando da kendine bu olguda önemli bir yer bulur. Askerlik disiplini içerisinde müziksel icra yapan topluluk olan bandonun kurumsal yapısı, 2002 – 2004 yıllarında Türkiye’de yeniden yapılandırılmıştır. Devlet, sahip olduğu bu topluluğun, kendi ideolojisine uygun davranışlar geliştirmesini bekler. Bu çerçevede düzenli yürüme sağlamanın dışında, askeri bandonun kimlik oluşturulması ve pekiştirilmesinde önemli bir işlev görmesini ister.

Askeri bandonun temel müzik biçimi marştır. Marşın, Fransızca yürü(mek) gibi bir anlamı olsa da, marş sözcüğünü ard arda iki defa kullanmak (marş marş), Türkiye’de koş(mak) anlamına da gelir. Her iki tanımlamada da, öne doğru fiili bir yürüme, koşma ya da hızlı yürüme gibi hareket söz konusudur. Bu sözcük, bir müzik biçiminin de adına dönüşmüş, askeri veya sivil bando ile neredeyse eşanlam ihtiva eder hale gelmiştir. Marş, bir toplumu simgelemek için de kullanılır, bu durumda adı ulusal marş olur. Askeri bandonun temel müzik yapısı marş üzerine kurulmuştur. Marşın içeriği, sözlü ya da sözsüz, çalgı eşlikli ya da çalgı eşiksiz olsun, toplumdan



topluma az çok değişiklik gösterebilir. Bununla birlikte bu müzik biçemiyle birlikte anılan askeri bando, batı ordu kültürünün bir ürünüdür ve başka kültürler bir yana, batı orduları arasında bile farklı marş yapısı, marş planı bulunabilir. Her devletin ordusunun bandosunun marşa bakışı farklılıklar gösterir. Bu bakış başta resmi devlet ideolojisi olmak üzere, ulusal ve yerel kültürle doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle de politika ile birlikte anılır. Marşlar, popüler müziklere göre günceli daha yavaş yakalar, günlük olaylardan ziyade, toplumu derinden etkileyecek olay, kişi, sistem, rejim, devlet işlerine ağırlık verirken, diğer yandan da askerlik mesleği uygulamaları ile öne çıkar.

Marşın iç ve dış olmak üzere iki yapısı bulunur: İçyapısı seslerin, çalgıların uyumu (harmonie) ve tınısı (timbre) ile ilgili iken, dış yapısı ritim (rhythm), süre (time), ezgisel yürüyüş ve genel çerçeve planı ile ilgilidir. Bu iç ve dış yapı, ulusal ve yerel kültürle birlikte, toplumdan topluma değişiklik gösterebilir. Önemli olan, burada toplumun ortak bir estetik beğeniye sahip olması ve ortak bir kanaat oluşturmasıdır.

Repertuar kültürden etkilenir. Bu etkilenmeyle birlikte, repertuarın sınırları da belirginleşirken, askeri bandonun kurucusu ve destekleyicisi olan devletin ideolojisindeki farklılaşmalar ve değişimler de repertuarı doğrudan etkiler. Ülkedeki ve dünyadaki konjunktürde oluşan duruma göre de repertuar değişim gösterirken, bu değişim aslında sürekli olarak bir devinim halindedir.

Türkiye’de genel kabul gören marş planı aşağıdaki gibidir:

<i>ff</i>	{	Introduction (Giriş)	(V. Dereceden) (4 – 8 ölçü)
		A. Tema	(Esas tondan) (16 – 32 ölçü)
		B.	(Yakın tondan) (16 – 32 ölçü)
		A. Tema	(Esas tondan) (16 – 32 ölçü)
<i>p</i>	{	Trio	
		C.	(Yakın minör tondan) (16 – 32 ölçü)
<i>ff</i>	{	Coda	(Esas tondan)
		Fine (Bitiriş)	

Bazı uluslarda, bir sistemi ya da onun bazı unsurlarını eleştirmenin yasal olarak engellendiği durumlarda, o sistemin sembollerine karşı yumuşak bir tepki geliştirilir. Sembolün aşağılanması yalnızca sistemle ilgili değil, kutsiyete saygısızlık olarak değerlendirildiği durumlarda da gerçekleşir. Böyle bir hal, kimi zaman devlet tarafından görmezden gelinir.

Gerek son 25 yıla damgasını vuran terör olayları neticesinde, gerekse başka herhangi bir nedenle şehit olduğu değerlendirilen sivil ve askerlerin cenaze törenleri kendi memleketlerinde resmi törenle gerçekleştirilir. Bu resmi cenaze törenlerinde, protokol gereği camiden çıktıktan sonra bir süre kortej eşliğinde yürünerek, uygun bir yerde yürüyüş bitirilmekte ve naaş cenaze arabasına konularak, mezarlığa / şehitliğe gönderilmektedir. Yürüyüş sırasında en önde askeri bando bulunur. Bando bu yürüyüş esnasında, Cumhuriyet döneminde resmen cenaze marşı olarak kabul

edilen ve diğerk birçok ÷lkede de bu şekilde tanınan, Schopin'in Cenaze Marşı'nı (Opus 35 Sonat, 2. Sonat) çalmaktadır.

1999 yılında Şanlıurfa'da, şehit bir asker için yapılan cenaze töreni esnasında askeri bando, cenaze namazı sonrasındaki tören yürüyüşü için bekliyordu. Namazdan sonra şehidin cenazesi cami avlusundan çıkartılarak, kortejin başına, bandonun arkasında olacak şekilde getirildi. Bando ile naaş arasında imam bulunuyordu. Askeri bando, Cenaze Marşı'nı çalarak ritme uygun şekilde yürümeye başladı, arkasından şehit ailesinin, resmi görevli ve idarecilerin, asker kişilerin ve büyük bir kalabalığın bulunduğu kortej de yavaş yavaş yürümeye başladı. Tam bu sırada kalabalıktan "Kesin şunu, bu müzik de ne?" gibi sesler yükselmeye başladı. En arka taraflarda yürüyüşe katılanlar, bandonun çalmasını istemediklerini söylüyorlardı. Tepkiler yükselmeye başlamıştı. Resmi görevlilerin, bazı sivil kişilerin ve askeri inzibatların ikazı üzerine sesler azaldı ancak tamamen bitmedi, yürüyüş boyunca arka taraftan ilahiler duyuluyordu. Cenaze 200 metre kadar sonra bir araca konulduktan sonra bandonun görevi bitti ve çalmayı bıraktı. Törene katılanlar araçlara binerek cenaze aracını takip ettiler. Bandodaki müzisyenlerden bazıları "Bu da bir şey mi, bir keresinde bize küçük küçük taşlar bile atılmıştı" derken, bazıları da bu gibi olayların başka yerlerde de zaman zaman meydana geldiğini söylüyorlardı.

Müzik bir simge olarak iş görmektedir. Bir şeyin yerine geçen başka bir şeydir. Bu nedenle bazı insanların değer yargıları / ölçekleri içinde yer bulamadığında, bu değerlerin / ölçeklerin tam karşısına konumlandırılabilir. Bazı toplumlarda genel kabul gören bir şeyin ya yanında, ya da karşısında olması durumu, çoğu zaman başka bir alternatifini kabul etmez.

Bando genel olarak Türk toplumunda *yeniliğin* ve *değişmenin* bir göstergesi ve simgesi şeklinde görülürken, bazen de *batı ikonu* olarak algılanır. Batının bu simgesel görüntüsü, özellikle dini bakımdan daha hassas kişiler / topluluklar tarafından bir çeşit misyonerlik olarak değerlendirilebildiği gibi (*gâvur müziğini* çalma ve dinletme), bu pratik, müziğin *haram* olarak kabul edildiği bazı gruplarda hiç hoş karşılanmayabilir de. Başka bir deyişle, devlet otoritesinin ideolojisine uygun olarak kabul ettiği bazı davranışlar, bir kesim tarafından razı olunur / kabul görürken, kimi zaman da toplumdaki bütün gruplar tarafından benimsenmeyebilir. Mikhail M. Bakhtin'in diyaloji kavramı, bu gidip gelmeler arasında önemli yer tutmaktadır.

Kabul ya da ret diyalogla çözümlenebilir. Benimsenmemenin nedeni olarak, bazı toplumsal grupların, batı ikonunu başka bir dine ait olarak değerlendirmeleri sonucu, bu simgeyi kendi dini - sosyal faaliyet alanında görmek istememeleri şeklinde düşünebiliriz. Bunu geleneğe bağlılık olarak da değerlendirmek mümkündür. Bu durumda devletin demokratikleşme anlayışı ve tolerans seviyesi de kendisini ele verir. Bandonun simgesel anlamda kullanımı, devletin ideolojisinin yurttaşlar tarafından da meşrulaştırılmasını ve bu şekilde bir bakıma devletin demokratikleşme aşamasını da gösterebilirken, bir başka önemli kullanım da diyaloga işaret eder.

Müziğin *günah* ya da bazı anlarda *ayıp* olarak değerlendirilmesi, kimi toplumlarda, çeşitli topluluklarda görülebilen bir durumdur. Türkiye’de genel olarak cenazenin olduğu birkaç gün boyunca gerek cenaze evinde gerekse yakın akraba ve komşularda müzik dinlemek, gülmek, televizyon seyretmek gibi davranışlar hoş görülmez. Ancak resmi bir cenaze töreninde müziğin istenmemesi durumu biraz farklıdır. Üzüntülü bir ortamda, türü biçimi ne olursa olsun, hangi çalgılarla olursa olsun, müziksel bir ses, tını duymak, belli bir kimliğe ve görüşe sahip kişileri kızdırabilmektedir. Ancak gene bu kişilerin yalnızca dini müziğe onay vermesi, bando yerine ilahilerin kullanılması, genel kabul gören bir bakışa göre, onların belli bir dini inancın alt basamaklarından, mezheplerden ve tarikatlardan birisine ve hatta bu nedenle de belli bir politik görüşe sahip oldukları izlenimini de verir.

Resmi bir cenaze töreninde, protokol ve program dışı da olsa gayri resmi kullanılması, dini müziğin, aynı anda protest müzik olarak algılanmasına da yol açabilir. Devlet görevlileri, bu durumu yalnızca *bandonun çaldığı yabancı menşeli müziğin protesto edilmesi* olarak değerlendirir ve ya dini inanca saygı nedeniyle ya da halkla diyalogu koparmamak amacıyla, bu protestoları duymazdan gelebilirler. Devlet, şimdi itiraz edenlerin okullarda eğitildiklerinde, bir süre sonra hakikati ve doğruyu bulacaklarına inanmaktadır, o zaman şu an için endişeye gerek de yoktur. M. M. Bakhtin diyaloji kavramında, bu gibi durumlarla ilgili açıklamalar yapmaktadır (bkz: Bölüm 3). Ona göre, Sokrates’e ait Sokratik diyalogda, insanlar bir araya gelip - konu ne olursa olsun – münakaşa yoluyla temas ediyor, bunun sonucunda hakikat doğuyordu. Bir konuya ilişkin söylem ve kanıları yan yana sıralama tekniği olan *Sinkrisis* ile kişinin muhatabının sözlerini meydana çıkartıp kışkırtmak, fikirleri açıklamaya zorlamak olan *Anakrisis* düşüncüyü diyalojikleştirir,

açığa çıkartır (Bakhtin 2001: 221, 222). Sokratik diyalogun fikir babası Sokrates aynı zamanda ideolojide başöğretmendi. Yeni Türk devletinde de insanlar bazılarının tanımlamasıyla *gâvur müziğini*, batıya yani Müslüman olmayan dünyaya ait müziği önce münakaşa edeceklerdir. Kendisine dini kimlik atfedilen bu müziğe belki bir müddet itiraz da edilecektir, ancak iyi bir eğitim neticesinde, devletin kabul ettiği ve benimsediği davranışı bütün vatandaşların sergileyeceğine olan inanç tamdır. Başöğretmen Atatürk ve diğer öğretmenler, fikir adamları, ideologlar önce farklı söylemlerle ortaya çıkmış, daha sonra da bu söylemlere uygun kanılarını sıralamışlar, hemen devamında ise Anakrisis düşünceyi diyalojikleştirerek, resmi ideolojiyi bu şekilde hâkim kılmaya çalışmışlardır.

Cumhuriyetin ilk 25 – 30 yılından sonraki dönemlerden itibaren zaman zaman artan, 1980 sonrasında ise daha yaygın bir şekilde artış gösterdiği gözlenen “askeri bandonun çaldığı gâvur müziğine karşı çıkış”, kimi devlet görevlilerince bile kabul edilebilecek davranış olarak görülebilmektedir. Resmi cenaze törenlerinde, asker kişilerden oluşan bandoya taşlar atılabilir ve bunlar bir yere kadar hoşgörü içerisinde karşılanabilirken, aynı kortejde ve bandonun hemen 20 metre kadar gerisinde bulunan diğer askeri şahsiyetlere karşı böyle bir davranışta bulunulamaz. Onlara karşı yapılacak böyle bir harekete anında büyük bir tepki verileceği ve yapanların kesinlikle cezalandırılacağı hemen tahmin edilebilir. Müzisyene karşı uygun görülen davranış aslında Cenaze Marşı nesnelinde batı kültürüne ve onun müziğine karşı bir davranış biçimi olarak algılanır. Devlete ve rejime karşı bir davranış biçimi olarak değerlendirilmez ya da çoğu zaman görmezden gelinir.

Resmi ideolojiye uygun olarak devletin askeri bandoya çaldırıldığı cenaze marşı, yalnızca ülkenin bazı yerlerinde değil, en büyük kentindeki en önemli resmi cenaze törenlerinde bile toplumun tamamı tarafından kabul görmekte zorlanabilmektedir. Türkiye Cumhuriyeti'nin eski cumhurbaşkanlarından Turgut Özal'ın İstanbul'da yapılan cenaze töreninde, yüzlerce metre uzayan kortej askeri bando eşliğinde Cenaze Marşı ile anıt mezara doğru giderken, bandonun üzerine halkın arasındaki bazı grupların bulunduğu yerlerden bol miktarda pet su şişesi ve bozuk para atılmış, bu gruplardan ilahiler duyulmaya başlanmıştı. Bu seslerin gürlüğü gittikçe artıyordu. İstanbul Emniyet Müdürü Necdet Menzir'in talimatıyla harekete geçen polisler tarafından şişe ve bozuk para gibi maddelerin atılması

engellenebildi. Biraz sonra da ilahi sesleri duyulmaz oldu. Ertesi gün töreni anlatan günlük gazetelerin hiç birisinin bu olaylardan bahsetmediği gibi, bol miktardaki canlı yayın kameralarından da o yöne hiç biri çevrilmedi.

Bu durum bizi, askeri bandoların vazifelerini ve görevlendirilme biçimlerini tekrar sorgulamaya itmektedir.

Türkiye’de askeri bandonun iki görevi vardır:

1. Askerlik mesleğinin gereği olan müziği yapmak,
2. Resmi ideolojiyi temsil etmek, egemen yapıyla halk arasında bağlantı kurmak.

Bu vazifeyi yaparken, askerin sivil dünyayla olan entegrasyon (uyum ve bütünleşme) isteği de göz önünde tutulur. Bu coğrafyadaki halkın bir parçası olduğunu gösterme, böylece kendini kabul ettirme amacına uygun olarak askeri bandodan, müzisyenden yararlanır.

Özellikle 1990’lardan sonra Türkiye’de doğu ve güney doğu bölgelerinden başlayarak daha sonra bütün Türkiye’ye yayılan bir dizi yardım kampanyalarının asıl maksadı, yerel halkın devlet karşısında olmamaları, onların iyi bir yurttaş olarak *kazanılması* idi. Devlet, öncelikle kendi ideolojisine uyan, *bu halkın içinden çıkan* orduya güvenen “yurttaşlar” ister. Bunun için de, ülke içerisinde bu duygunun en zayıf gibi görüldüğü yerlerden işe başlaması gayet normaldi. Yardım kampanyalarının ilk günlerindeki bir iki aceleci davranıştan sonra, kısa zamanda daha dikkatli, ustaca ve psikolojik savaş kurallarına uyacak biçimde kampanyalar düzenlenmeye başlandı.

1997 – 1998 yıllarında Şanlıurfa’nın birçok ilçe, kasaba ve köyünde “Ordu - Millet Elele, Mehmetçik Kirvem Olsun, Doğudaki Okullara Kitap Giyecek Yardımı” gibi kampanyalar yapılmıştı. Bu organizasyonda gerek yapılan yardımların yerlerine ulaşması, gerekse asıl amaç olan bölge insanıyla devletin kaynaşması (kabul görme) gibi nedenlerin maksadına etkileyici bir biçimde ulaşması için, Valilik ve Tugay Komutanlığınca önceden belirlenen yerlerde büyük organizasyonlar yapılıyor, *sağlık ekipleri, veterinerler, yardımcı dağıtıcılar ve basın mensupları* gibi ekiplerin yanı sıra 20. Zırhlı Tugay *Bandosu* da götürülüyordu. Kampanyaların başladığı ilk gün yapılan etkinlikte, yöre halkı askeri bandoyu ve oraya gelen yabancıları çekingen ve kararsız bir şekilde uzaktan seyrediyordu. Muhtar, imam, öğretmen ve birkaç erkek

gelenleri karşılayarak, hoş geldiniz diyor, oldukça konuksever ve samimi görünüyorlardı.

Bu arada bando da standart kadrosuyla marşlar ve Halit Recep Arman'ın Türk Halk Müziği No: 15 adlı düzenleme eserini çalıyordu. Her şeye rağmen köyün geri kalanları ortaya çıkmıyor, evlerin damlarının arasından ve uzaktan seyrediyorlardı. Bu çekingenliği bando şefinin fark etmesiyle, bando marşları çalmayı bıraktı ve “Caney Caney, Lorke, Urfa'nın Etrafı Dumanlı Dağlar” gibi yöre türkülerini saksafon, klarinet, bando davulu, trampet, zil gibi enstrümanlarla çalmaya başladı. Bandodaki diğer çalgılar da daha önce provası yapılmadığı halde bu parçalara ünison olarak yani herkes aynı partiyi çalarak eşlik etmeye başladılar. Kısa bir süre sonra uzaktan seyredenler, evlerden sokak aralarından çıkanlar birer ikişer meydana doğru gelmeye başladı, öyle ki, medyadakiler bandonun önünde halay çekmeye başladı. Şaşırtıcı olan asıl şey ise, o ana kadar ortalarda görünmeyen kadın ve genç kızların en yeni ve güzel yöresel kıyafetleri ile gelerek halaya katılması idi. Böylece kampanya tam bir şenlik veya düğün havasına büründü. Basın ajanslarının görevlileri de bu ortamı bol bol görüntüledi.

Daha sonraki günlerde, ülkedeki gazete ve televizyon kanallarının birçoğu bu olayın görüntülerini yayınlarken, bandodan da övgüyle bahsetti. O günden sonra bütün bu tarz uygulamalarda resmi görevliler ve yöneticilerle basın da orada bulunmasını göz önünde bulundurarak, bando önce milli marşı çalıyor, daha sonra repertuarda yer alan Türk Halk Müziği düzenlemelerinden birini seslendiriyor, hemen ardından da darbuka, davul, zil, def gibi vurma çalgıların ağırlıkta olduğu, notaya bağlı kalmaksızın ama bu defa önceden çalışılmış yöre müziklerini çalmaya başlıyordu. Halay garantiye alınmış gibiydi artık. Böylece zamanla Tugay Bandosunun repertuarının önemli bir bölümünü bu parçaların oluşturmaya başladığı görüldü.

Bu şekilde çalma tarzı ordudaki geleneksel bando anlayışına uymasa da, buradan amaca uyan bir sonuç alınmış olması, bunun gözle görülür şekilde *işe yaraması* nedeniyle, Tugay'da üst düzeyde kişiler tarafından da sürekli istenir desteklenir oldu. Ordu, yöre insanına, devlet tarafına *kazanılması gereken vatandaşlar* veya yanlış yönlere gitmesi engellenmesi gereken ya da yıllarca hükümetler tarafından ihmal edilmiş kişiler olarak bakarken, diğer yandan kendisini

*içte* ve dıştaki tehlike ve düşmanlara karşı ülkeyi *koruma* ve *kollama* yetkisine sahip olarak görmekteydi. Bu görev ona zaten Türkiye Cumhuriyeti Anayasasında da verilmişti. İçerideki *tehlikeyi* sezen Silahlı Kuvvetler, yardım yapılacak yerleri dikkatle ele alırken, bölgedeki vatandaşlara ve basın yoluyla herkese devletin gücünü de göstermek istiyordu. Bu nedenle yardım kampanyaları sırasında genellikle köyün, kasabanın, ilçenin çevresinde yeterince güvenlik önlemleri alınmıyor, kimi zaman tank ya da benzeri araçları da çevre emniyetinde kullanırken, *güçlü ordu güçlü devlet* imajı yaratmaya özen gösteriyordu.

Kampanyalarda verilen bu örtülü mesajın yanı sıra, köyün birtakım sorunlarını da çözebilmek amacıyla kalabalık bir topluluk görevlendiriliyordu. Kadın ve erkek doktor, hemşire, veteriner, ziraat teknisyeni, bazen valilikçe görevlendirilen Bayındırlık, Köy İşleri, DSİ görevlileri, köydeki okula yardım malzemeleri ile diğer eşyaları iletmek üzere gelen kişiler organizasyonda yer alır. Bu gruba bir de ses getirecek, oradaki müzik olayını üstlenecek olan askeri bando dahil edilmektedir (bkz.: Fotoğraf No 6-7-8-9-10-11).

Bandonun orada bulunmasında bir başka önemli neden daha vardır: *Dil sorunu*. Kampanyalar, ağırlıklı olarak Güney Doğu Anadolu bölgesinde gerçekleşmektedir ve bölgede genellikle konuşulan dil Arapça ya da Kürtçedir. Kimi zaman da Süryanicedir, daha doğrusu Aramicedir. Türkçe bilmeyen ya da az bilen köylüler organizasyon görevlilerinin konuşmalarını çoğunlukla tepkisiz bir biçimde izlerken, bandonun çalmaya başlamasıyla halaya hep beraber kalkılır, genellikle orada bulunan en üst düzey komutan, vali yardımcısı gibi kişilerle birlikte elele tutuşulur ve *fiziksel temas* sağlanırken, oluşan bu sempati ortamında dilin o kadar da sorun olmadığı anlaşılır. Herkes gülümsemektedir. Kuşkulu bakışlar yerini halay çeken neşeli yüzlere bırakır ve her iki taraf da böylece yakınlaşmaktan dolayı mutlu olur (ya da öyle görünür). Köyün çocukları merakla bandonun etrafını sarar ve bu ilginç aletleri incelemeye anlamaya çalışırken, bandodaki müzisyenlerden bazıları çocukların enstrümana *dokunmasına* izin verir. Askeri bir deyimle, *fiziksel teması* ve dokunmayı da sağlayan bando, böylece dil sorunun vatan evlatları arasında önemli bir engel olmadığını anlatır.

Bölge insanının gözünde çoğu zaman devlet ordu demektir. Onların devletle bağlantılarını sağlayan en önemli unsur olan orduya, gençler asker olarak gönderilir.



Kimi zaman ülke sınırlarında kaacaklılık yapanlar olur, onlar sınırdaki askerin her hareketini izlemek durumundadır. nemli adli ve toplumsal olaylarda, kız kaırmalarda, arazi nedeniyle yapılan kavgalarda polis değil jandarma yani asker gelip duruma el koyar. Böylece o bölgedeki köylü için devlet eşittir ordudur. Ondan ekinilir çünkü silahı gücü vardır. Bu ekingenlik yardım kampanyalarında da kendisini hissettirmektedir.

Türk kültüründe, devlet yöneticileri ile sosyal statü bakımından daha st konumda bulunanlara karşı özel bir saygı duyulur. Bu saygı kimi zaman mesafelidir, kimi zaman da samimi ve içten davranıŐlarla azalır. *Komutan* denilen kişinin ordudaki yetkisi bilindiğinden, bu konumdaki kişiye ayrı bir değer biçilir. Komutan, vali gibi st düzey devlet görevlileriyle konuŐmak ve samimiyet, kişiye bir tür ayrıcalık da getirebilir, devlet büyüklerine her zaman bu kadar yaklaŐılamaz. Bununla birlikte bu kişilerin zaman zaman pazarda alıŐveriŐte, düğünde halayda görülmesi, onlara bir sempati de kazandırabilir. Kimi zaman halkın bu kültürel özelliğinden dolayı, komutan bu çeşit organizasyonlara eŐi ve çocuklarıyla katılmaya çalışır, onun da aile babası olarak çoluk ocuk geçindirdiği mesajı verilir, vicdani ve dini duygulara da bir gönderme yapılır. Çünkü bölge insanının kültüründe aile kutsaldır. Çocuklarıyla, anne babalarıyla o ortamda bulunan, yardımı alan - veren herkes *yurttaştır, eşittir*. Yaşı, toplumsal statüsü ne olursa olsun herkes evlattır, vatan evladıdır. Onlar evlat olduğuna göre *baba* da *devlettir*, baba evladına kızabilir de sever de. Kötü bir Şey yaptığında cezalandırır, iyi bir Şey yaptığında ödüllendirir. Devlet hata da yapsa, halkının ona ksmesini istemez. Bu durum hem devletin gelirlerini azaltır, hem de toplumdaki muhtemel kimlik kaygılarını su yüzüne çıkartabilir.

BANDO	RESMİ REPERTUAR (RESMİ GEÇİT TÖRENLERİNDE)	ULUSAL KÜLTÜRLE İLGİLİ REPERTUAR (AÇIK HAVA KONSERLERİNDE)	YEREL – BÖLGESEL REPERTUAR (SALON KONSERLERİNDE)
S.K. ARMONİ MİZİKASI KOMUTANLIĞI (ANKARA)	Harp Okulu Marşı, Kemal Atatürk Marşı, İsmet İnönü Marşı, Selimiye Marşı, Ordu Marşı, Kara Kuvvetleri Marşı, ...	Açık hava konseri vermiyor ya da nadiren veriyor, o zaman da pop müzik eserleri ya da tanınmış film müzikleri, bazen marş.	Beethoven, W. A. Mozart, Mendelssohn, Haydn gibi bestecilerin senfonik eserleri... Türk Beşlerinin eserleri...
EGE ORDU KOMUTANLIĞI BANDOSU (İZMİR)	Harp Okulu Marşı, İzmir Marşı, İzmir Ufuklarında Marşı, Selimiye Marşı, Ordu Marşı, ...	Türk Halk Müziği No: 15 – 17, İzmir'in Kavakları (düzenleme), Ege Türküleri düzenlemeleri, Memleketim, ...	Ulvi Cemal Erkin: Köçekçeler, Tanınmış Film Müzikleri, Big Band türü eserler, 10. Yıl Marşı, Memleketim, ...
3. ORDU KOMUTANLIĞI BANDOSU (ERZİNCAN)	Harp Okulu Marşı, 3. Ordu Marşı, Erzurum Marşı, Selimiye Marşı, Gölcük Marşı, ...	Türk Halk Müziği No: 17, Sarı Gelin, Ata Barı, Erzurum - Erzincan - Elazığ türküleri düzenlemeleri, ...	Ulvi Cemal Erkin: Köçekçeler, Zülûf Dökülmüş Yüze, Türkçe Pop Müzik düzenlemeleri, 10. Yıl Marşı, Memleketim, ...
7. KOLORDU BANDOSU (DİYARBAKIR)	Harp Okulu Marşı, Selimiye Marşı, Gölcük Marşı, Erzurum Marşı, ...	Tanınmış pop müzik eseri (İtane) Diyarbakır, Urfa, Mardin türkülerinden düzenlemeler, Memleketim, ...	Köçekçeler (Ulvi C.Erkin), Memleketim, 10. Yıl Marşı, Türkçe Pop Müzik Eserleri, Memleketim, ...
ER EĞİTİM MERKEZİ BANDOSU (AMASYA)	Harp Okulu Marşı, Gölcük Marşı, Selimiye Marşı, Erzurum Marşı, ...	Orta Anadolu ve Orta Karadeniz türküleri düzenlemeleri, Türkçe pop müzik eserleri, ...	Türkçe pop müzik eserleri, Memleketim, 10.Yıl Marşı, ...
HAVA KUVVETLERİ BANDOSU (ANKARA)	Hava Harp Okulu Marşı, Hava Bando Marşı, Selimiye Marşı, ...	Tanınmış pop müzik eserleri (Türk ve yabancı), Tanınmış yerli yabancı film müzikleri, ...	Big Band türü eserler, Caz eserleri, Pop müzik eserleri, 10. Yıl Marşı, Memleketim, ...

Tablo 2: Askeri bandoların nitelikleri ve buldukları coğrafi yerlere göre repertuarları (2007 yılı itibariyle).

Türkiye’de 1985’lerden sonra gelişen olaylarla birlikte, kışla dışında asker, sivillerle daha fazla yan yana veya karşı karşıya kalırken, bazen varlığını gösterme mecburiyetine düştüğünü de hissetmiştir. Bu algılamayı etkileyen süreç, bando geleneğinde önemli değişikliğe neden olmuştur. Bandolar bu genel kaygıya uygun biçimde hareket ederken, geleneksel repertuarda görülen değişiklikler bu durumu kanıtlar niteliktedir (bkz.: Tablo 2). Özellikle açık hava konserlerinde, sivillere verilen dinletilerde, alınan tepkiye uygun yanıt verilmesi gerektiğinden, Şanlıurfa’daki yardım kampanyası örneğinde görüldüğü gibi, repertuar çabucak yenilenmektedir. 1984’den önceki yıllarda askeri bandolar böyle bir şey yapma gereğini fazla hissetmemişti, aynı şekilde devlet de bölgedeki halkın ihtiyaçlarına cevap verme ihtiyacı hissedince, bu konulara ilgisi arttı. Ordu, bandoların bu şekilde repertuar geliştirme ve değiştirmelerini destekleyici tavır aldı. 2000’li yıllarda olayların bitmesi ya da azalması, bu tür uygulamaların sona ermesi anlamına gelmezdi. Devlet ve ordu psikolojik harp unsuru olarak değerlendirdiği bu aracı, daha yaygın bir biçimde kullanmaya devam etmiştir. Terör gibi hiçbir önemli olayın olmadığı yerlerde bile bu tür kampanyalar başlamış, o bölgeden sorumlu bando da repertuarını bu yönde geliştirmiştir.

Askeri bandoların nitelikleri ve buldukları coğrafi yerlere göre örnek repertuarları Tablo -1’dedir. Bu tablo incelendiğinde üç tür repertuar görülür:

- i) Resmi repertuar
- ii) Ulusal kültürle ilgili repertuar
- iii) Yerel (bölgesel) repertuar.

Bu repertuar türlerinden, ileriki bölümlerde teferruatlı olarak bahsedilecektir. Repertuarların biriktirilmesi, dosyalanıp kategorilere ayrılması ve uzun yıllar muhafazası, çoğaltılıp ilgili yerlere dağıtılması için yapılan arşiv faaliyetleri, Silahlı Kuvvetler için çok önemlidir, kaynak burasıdır.

### 3.2.1. Askeri Bandolarda Arşiv Oluşumu:

Askeri bandolar, arşivlerini iki farklı şekilde oluştururlar:

1. Resmi yöntemle,
2. Diğer (resmi olmayan) yöntemlerle.

Resmi yöntem, ordu tarafından kuralları tespit edilerek çerçevelendirilen eser temin yöntemleri ile bu eserlerin kataloglama faaliyetleri ve eser isimlerinden oluşurken, diğer yöntem ve şekillerle oluşturulan arşiv, bandonun farklı yöntemlerle temin ettiği ve ordu tarafından açıkça bilinmeyen, üst kademelerden onay alınmamış olan eserlerden oluşur. Bu yöntemler ve eser isimleri ordu tarafından bilinse bile, bu eserlerin kataloglanması için herhangi resmi bir işlem yapılmamıştır, bu husus bandonun *inisiyatifine* bırakılır. İnisiyatif, bir kişinin, belli bir disiplin içerisinde ve burada kendisinden daha üst konumdaki diğer kişilerin yetkisindeki bazı davranışların, imkân ve kabiliyetlerin, eyleme dönüştürme yetkisinin vakit geçirilmeksizin yapılmasının gerekli olduğunu düşündüğünde, başkalarına sormadan kullanmasıdır. İnisiyatif her ne kadar bandoya verilse de, bandonun bağlı bulunduğu amirlerin istek ve beğenileri ile coğrafi kültürel ortam bu inisiyatifin şekillenmesinde ve kullanılmasında önemli rol oynar. Her şeye rağmen asıl olan resmi yöntemlerle resmi arşiv oluşturulmasıdır.

Askeri bando, konser ortamına göre kendi repertuarını belirlerken, konser öncesi hazırlık aşamasında, amirler programa ve çalınacak eser listesine bakmak isteyebilir. Bu durumda çoğu kez amirler kendi fikirlerini de belirtirken bando, programını bu doğrultuda hemen değiştirir. “Sanat müziğinden de bir şeyler çalın” şeklinde gelebilecek bir teklif - emir sonrasında bando, Türk Sanat Müziği eserlerinden ortama uygun olduğu düşünülen bazılarını seçerek konser programına koyar. İnisiyatif eser isminin tespitindedir; dış çerçeve, eser ya da eserlerin sanat müziği türünden olmasıdır, ancak eserin adını bando tespit eder, yani bu, oldukça sınırlandırılmış bir inisiyatif kullanmadır.

Özellikle köylerde ve ilk öğretim okullarında verilen konserlerde, inisiyatif kullanma biraz daha genişler. Burada ordu ve amir, müzisyene daha fazla yetki ve hareket alanı sağlar. Halkla iletişimde en güçlü bir biçimde bağ kurmak için bandoya verilen tolerans artar. Bu durumda bir iki eser dışında bando inisiyatif kullanır, hangi

eserin ne kadar süreyle seslendirileceğine genellikle kendisi karar verir. Amir konumundaki kişiler burada sonuca bakarlar ve bandonun inisiyatifini doğru bir biçimde kullanıp kullanmadığı konusunda bir kanaate varırlar. Kanaat olumluysa, uygulama diğer konser ve organizasyonlarda da devam eder, olumsuzsa bandoya tanınan tolerans azalır, inisiyatif kullanımı sınırlandırılır ya da engellenebilir.

Bando doğal olarak, kendisine sağlanan bu tolerans ortamını amaca uygun ve doğru bir şekilde kullanarak, organizasyonlarda üzerine düşen vazifeyi başarıyla yerine getirmek ister. Bu nedenle konserin amacı, hangi ortamda ve ne şekilde, kimlere, hangi eserlerle, ne kadar süreyle konser verileceği iyi analiz edilir. Resmi arşiv dışındaki olanaklar da değerlendirilmek durumundadır. Gerekirse bu olanaklar yani diğer yöntemlerle elde edilen repertuardaki eserler de programa alınır, provalar hazırlıklar yapılır. Bando içerisine ayrıca ilave edilebilecek enstrümanlar ve bunların çalıcısı müzisyenler varsa, onlarla ilgili detaylar üzerinde titizlikle durulması elzemdir.

Dağar, *açık havada* ayakta, durarak ya da yürüyerek ve *kapalı mekânda* sahnede oturarak olmak üzere iki şekilde seslendirilir. Genel olarak açık havadaki bando icrasının *gösteri*, kapalı mekândaki icranın ise *konser* olduğu değerlendirilir. Açık havada olmasına karşın oturularak çalınacaksa, bu da konserdir. Şehir merkezinde ya da askeri birliğin içinde Cuma ve Pazar günleri yapılan bayrak törenlerinden yaklaşık bir saat kadar önce tören alanına gelen bandonun, bulunduğu yerde bu süre içerisinde marşlar çalması konser, törenin bütünü ise gösteri olarak değerlendirilebilir. Benzer bir biçimde, bandonun katıldığı bütün organizasyonlar bir gösteri, bandonun bu gösteri sırasında çalması da konser olarak düşünülebilmesine rağmen, bandonun uyguladığı bütün faaliyetlerin aslında bir gösteri olduğu, görevini yaparken göze ve kulağa hoş gelecek bir izlenim bırakmasının önemli olduğu elbette unutulmamalıdır. Ordunun bir birimi olarak askeri bandonun temel felsefesinin *düzenli yürüyüşü sağlama* olması dışında, askeri bir unsur olduğu ve genel olarak *dosta güven düşmana korku* vermesinin yöneticilerce beklendiği aşikârdır.

Çoğu zaman özellikle kapalı mekânlarda verilen konserlerde, ses ve ışık düzeninden de yararlanır. Konserlerde, gösteriye nazaran çalgı aletlerinin çeşitliliği artarken, yürürken çalınamayacak ve taşınamayacak olan enstrümanlar ve elektrikli /

elektronik enstrümanlar da konser esnasında bandoda yer alabilmektedirler. Bunların hangi konserlerde ne şekilde kullanılacağı, konserin ortamına bağlıdır.

### **i) Resmi Yöntemle Arşiv Oluşumu:**

Bir meslek örgütü olarak iş gereği oluşturulan yürüyüş, tören ve konser marşları, günlük hizmet işaretlerinin müziksel uygulaması, moral ve motivasyonun sağlanması amacıyla kullanılacak olan diğer müzik türlerinden popüler örnekler, askeri bando arşivinde yer alır. Tımsal - teknolojiksel gelişimin dışında ayrıca dilsel olarak marşların isimleri ve konuları da, ülkenin içinde bulunduğu siyasi duruma, askeri birlikleri ve ülkeyi etkilediği düşünülen önemli olay ve kişilere, mesleki hedeflere ve ülkede oluşan *çağ/zaman ruhuna* göre değişim gösterir.

1900'lere kadar geçen zaman diliminde bandonun kendisini özellikle devlet yöneticisi olan Padişaha kabul ettirme çabası içinde olduğu görülürken, kısa bir süre sonra bando, önce Osmanlı devletini, daha sonra da yeni kurulan Cumhuriyet'i batılı ülkelerden biri gibi gösterme çabalarında önemli bir araç olarak kullanılmıştır. Cumhuriyetin ilan edilmesinin ardından, müzik alanında da devrim yapılması gerektiği düşüncesiyle, batı müziği kültürünün ülkede kabul görmesi çabaları içinde bandoya genellikle yazılı olmayan emirler verilmiştir. Bu düşüncenin değişik biçimlerde bugün de devam ettiği gözlemlenmektedir.

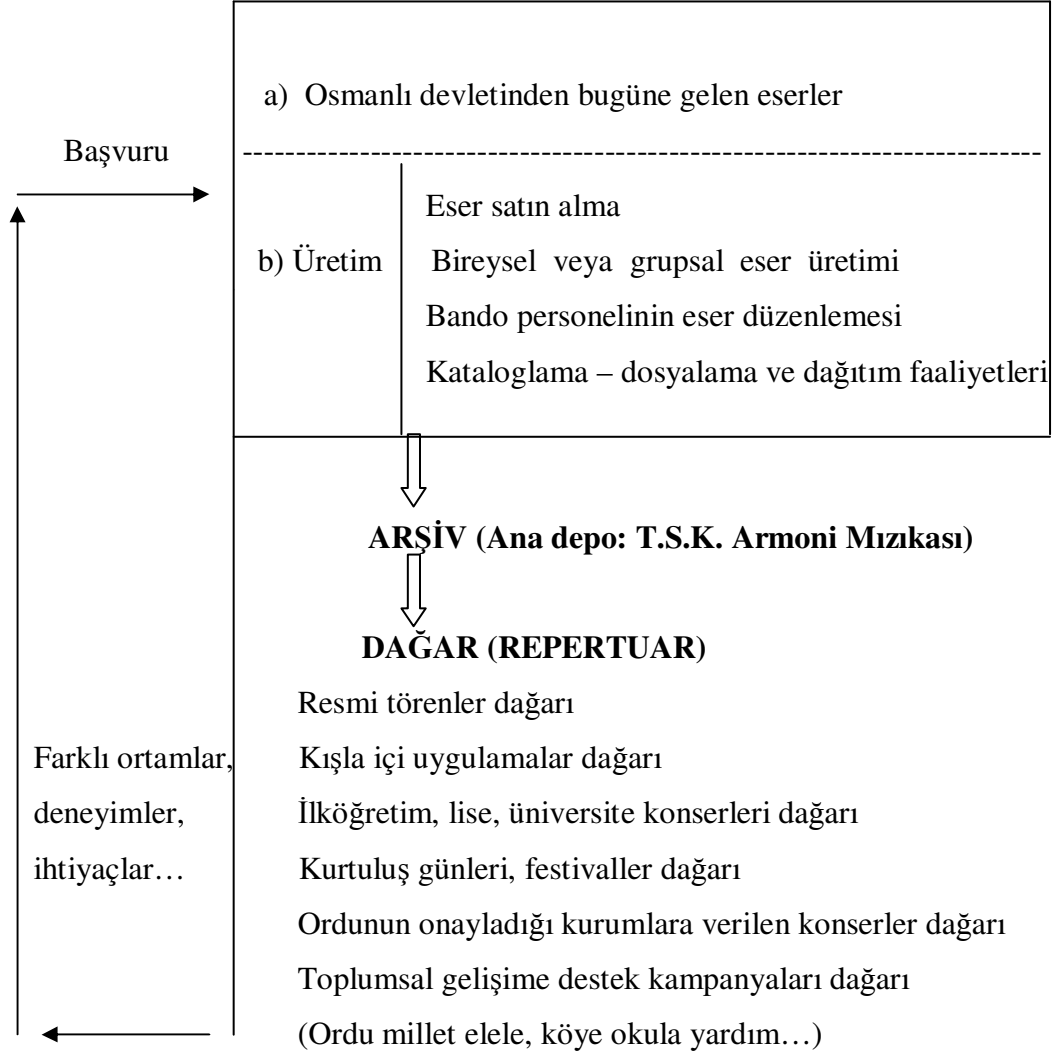
Dünyadaki diğer benzerlerinde olduğu gibi, Türkiye'de de askeri bando dağarı, özellikle siyasi gelişmelerden ve siyasetçilerden, devlet yöneticilerinden etkilenmiştir. Devlet kendi içinde oluşturduğu bu kurumun kendi ideolojisine uygun davranışlar geliştirmesi için emirler vermiştir. Kimi zaman emirle veya istek üzerine marşlar bestelenebilirken, "*durumdan vazife çıkarma*" anlayışı, askeri bandoculuk hareketlerinde açıkça kendisini gösterir. Cumhuriyetin 10. yılına ithaf için yazılmış olan 10. Yıl Marşı, Kıbrıs olayları (1964) ve savaşı sırasında (1974) Kıbrıs marşları; her kuruma, her tümene bir marş yazılması; özellikle 1960'lardan itibaren üst düzey askeri kişilere yazılan marşlar, örneğin Orgeneral Aytaç Yalman Marşı, 12 Eylül 1980 ihtilali sonrası bestelenen Yurtta Sevinç Marşı ve Evren Marşı, 1990'larda Güneydoğudaki terör olayları sırasında yazılan Şehit Anaları Marşı gibi örnekler bu anlayışın zaman içinde gelişimini gösterebilmektedir (bkz. Tablo: 3).

<b>Yıl / Zaman:</b>	<b>İsmlendirme:</b>	<b>Konu (İthaf):</b>
1826 - 1900	Hamidiye, Mecidiye...	Padişahlar...
1900 - 1923	Gençlik Marşı, İzmir Marşı...	Kurtuluş savaşı...
1923 - 1946	Atatürk, İsmet İnönü... Harp Okulu Marşı, Denizci Marşı...	Devletin kurucuları, devlet.. Devlet Kurumları...
1946 – 1960	Ordu, Okul, Meslek Grupları...	Askeri birlikler, sivil meslekler
1960 – 1980	Kıbrıs Gazileri, Necip Uran Marşı...	Kıbrıs savaşı, generaller...
1980 – 1990	Yurtta Sevinç, Evren Marşı...	12 Eylül İhtilali, ...
1990 - ---	Şehit Anaları Marşı, ...	Terör olaylarında şehit olanlar...

Tablo 3: Türk Askeri Bandolarında, konjonktüre uygun marş repertuarı gelişimi.

Askeri bandoların var oluşundaki birinci neden olan, resmi törenlerin müzik gereksiniminin karşılanması, grubun düzenli yürüyüşünü sağlama, askerlerin ve halkın moral ve motivasyonu artırma gayretleri gibi faaliyetlerin sürdürülebilmesi için üst makamlar tarafından onaylanmış, bu meslek erbabı tarafından meşrulaştırılmış olan arşiv, *resmi arşiv*dir. Arşiv faaliyetleri, eserlerin kayıt altına alınması ve düzenlenmesi, hangi müzik parçalarının hangi tür organizasyonlarda hangi kıyafetlerle seslendirileceği özel talimatlar, emir ve yönergelerle tespit edilerek, kurallara bağlanmıştır. Her bando, arşivinde bulunan eserler içerisinde kendi ihtiyacına göre

eser seçerek, kendi dağarını oluşturur ve uygun ortamlarda bunları seslendirir. İhtiyacı olduğunda tekrar arşive müracaat ederken, arşiv kayıtlarındaki düzen ve sistem, işini kolaylaştırır (bkz: Tablo 4).



Tablo 4: T.S.K. Bandolarında Genel Arşiv – Repertuar İlişkisi.



Türkiye’de cumhuriyetin kuruluşundan sonra, 1924 yılında askeri bandonun yani Armoni Mızıkası’nın Ankara’da yerleşerek faaliyetlerine başlamasıyla birlikte, resmi arşiv de daha sistemli bir şekilde biçimlenmeye başlamış, eski devletten gelen dağarın bir kısmı yeni devletin arşiv kayıtlarına kendiliğinden dâhil olmuştur. Zaman içerisinde uygulamalarda görülen ihtiyaca göre askeri bandoların arşivleri ve dağarları gelişim - değişim göstermiştir. Tören ve konserlere yönelik olarak ayrı ayrı oluşturulan dağarlarda sınırlar belirgin bir biçimde ortaya çıkmaz. Bazı marşların hem kışla içi ve dışındaki resmi törenlerde, hem de diğer kurum ve okul konserlerinde, hatta köye yardım kampanyalarında bile seslendirildiği görülebilirken, bir ilköğretim okulunda seslendirilen kimi parçalar diğer konserlerde de çalınabilmektedir. Bu ortak eserlerin nitelikleri önemlidir ve ilerideki bölümlerde ele alınacaktır.

Arşivde ayrıca elde hazır bekleyen, ancak şu ana kadar hiç seslendirilmemiş olan eserler de bulunur. Bunlar, uygun ortamlarda seslendirilmek üzere bekletilirler. Bununla birlikte, arşive girmesinden itibaren 50 yıldan fazla bir zaman geçmesine rağmen, seslendirilmek üzere uygun bir tören ya da konser bulunamayan eserler mevcuttur.

Türk Silahlı Kuvvetleri bandolarının yönetmeliklere uygun eser temini genel olarak aşağıdaki şekilde gerçekleşir:

Her kuvvetin ayrı ayrı, dağarlarına yönelik olarak hazırlayıp uyguladığı yıllık bir ödeneği bulunur. Bunları her kuvvet farklı zamanlarda ve birbirinden bağımsız olarak kullanır. Başvurulan temel kaynak yurt dışıdır. Telif hakları ödenerek yurt dışından eser satın alınır. Her kuvvetin bandosu, kendi biriminin kültürel özelliklerine uygun bir arşiv geliştirmeye çalışır. Örneğin Deniz Kuvvetleri Bandosu denizcilik kültürüne uygun, Jandarma Genel Komutanlığı Bandosu Jandarma kültürüne uygun bir arşiv edinmeyi hedefler. Her kuvvetin, doğrudan kuvvet komutanının karargâhına bağlı olan bir merkezi bandosu vardır ve bu temel bando, ait olduğu kuvvetin diğer bandolarına eser temin etmekle de görevlendirilmiştir. Kara Kuvvetlerindeki bütün bandolara eser temin etmekle görevlendirilen S.K. Armoni Mızıkası, yıllar içerisinde oluşturduğu değişik türden eserleri muhafaza etmek, çoğaltıp gereken yerlere dağıtmak amacıyla kendi içerisinde özel bir birim oluşturmuştur. Oluşturulan bu birim hem Armoni Mızıkası’nın hem de diğer bandoların ihtiyacını karşılama amacını

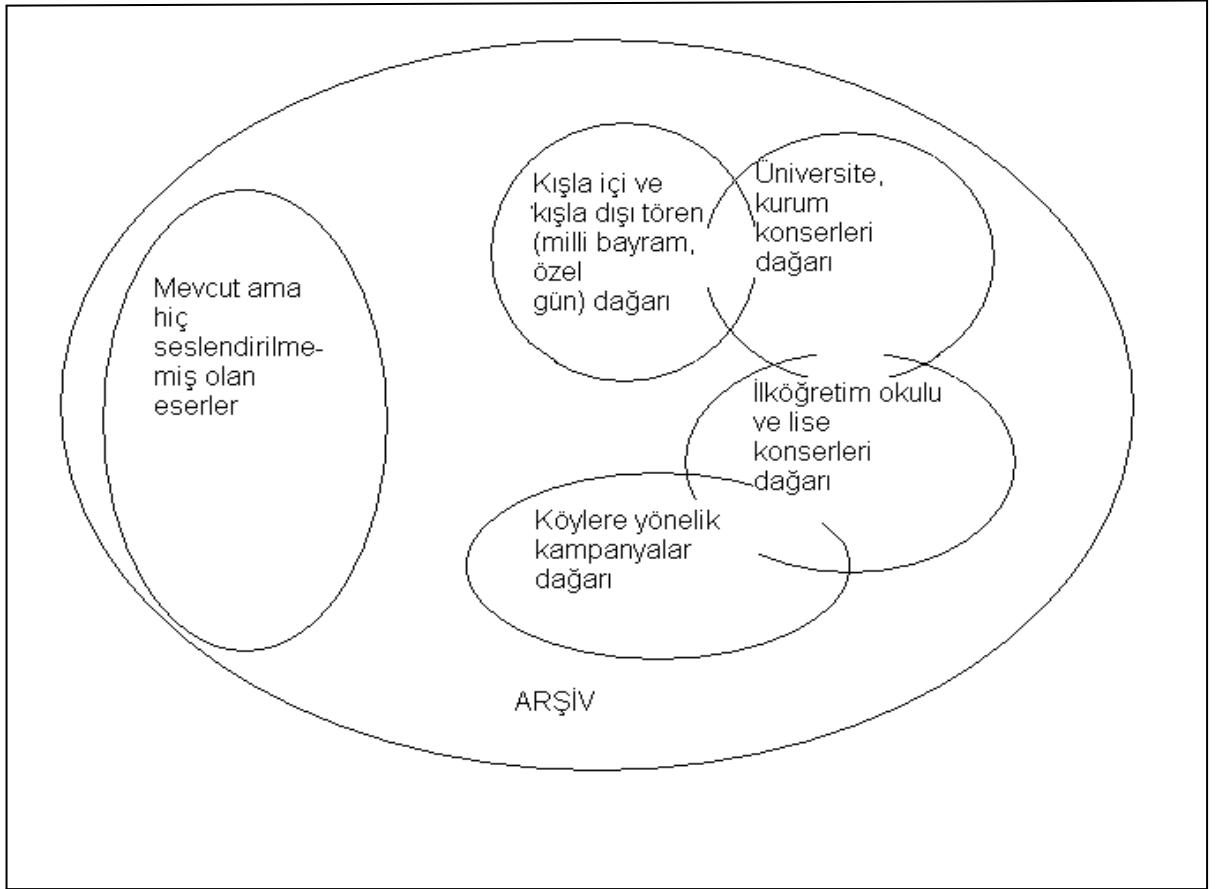
güder. Buna karşın diğer kuvvetlerin bandoları Armoni Mızıkası'na doğrudan herhangi bir müzik eseri temin etmez.

Bununla birlikte, diğer kuvvet bandolarından resmi olmayan şekilde, kişisel gayretlerle, eser değişimi zaman zaman söz konusu olabilir. Bu durumda bile genellikle askeri bandolarda o eserin ancak ilk seslendirmesi yapıldıktan sonra bu değişim söz konusu olabilmektedir. İlk seslendirme, batı klasik müziğindeki *prömiyer*den farklıdır. Herhangi bir veya birkaç konserde, diğer eserlerin yanı sıra, bahse konu eser de bando tarafından çalınır ve böylece dinleyiciler ve diğer bandolar bu eseri duymuş olur. Bu durumu, Deniz Kuvvetlerinde görev yapan bir bando şefi *müzisyen / sanatçı kıskançlığı* olarak değerlendirmekteyken, kendilerine sorulduğunda Ankara'daki Jandarma Bandosundan bazı müzisyenlerden de “önce biz çalalım, sonra başkalarına vermeyi düşünebiliriz” cevabı alınmıştır.

Yurt dışından eser satın almanın dışında, yurt içindeki bazı yayın kuruluşlarından da eser temin edilebilmektedir. Yayınevlerinden eser satın almanın dışında, başka şekillerde de eserlerin arşive girmesi mümkündür. Genel yöntem şu şekildedir: Sivil ya da asker herhangi bir kişi, askeri bando kültürüne yönelik olarak bestelediği ya da düzenlediği bir müzik parçasının askeri bandolarda çalınabilmesi için müracaat ederek, eserini Kara Kuvvetleri Komutanlığı'na iletir. Eser, incelenmesi için S.K. Armoni Mızıkası'na ve Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Komutanlığı'na gönderilir. Bu iki kurumun değerlendirmeleri sonucu, müzik parçasının arşive alınıp alınmayacağına karar verilir. Değerlendirme ölçütleri konusunda ise zaman zaman tartışmalar kendini gösterir. Müzikal bakımdan güçlü de görünse, önceden belirlenmiş genel çerçeveyi zorlayan müzik eserleri genellikle kabul görmez. Eser incelemesi Armoni Mızıkası'nın öncelikli görevleri arasında olmadığından, sadece gerekiyorsa eseri seslendirir ve fikrini söyler. Okul, konuya ilişkin değerlendirme ve gerekli yazışmaları yaparak sonucu Kara Kuvvetleri'ne bildirir. Uygun görülen eser S.K. Armoni Mızıkası arşivine alınırken, telif haklarıyla ilgili bir de sözleşme yapılır.

Türk askeri bandolarında *dağar* kelimesi yerine daima *repertuar* kullanılır. Kimi resmi yazılı basılı eserde *dağar* sözcüğü nadiren de olsa görülebilmesine karşın, konuşma dilinde her zaman *repertuar* denilmektedir. Düzenli olarak bütün arşiv, diğer askeri bandolara gönderilmektedir. Ayrıca her yıl bandolar arşivlerindeki *repertuar* listelerini Kara Kuvvetleri Komutanlığı'na, dolayısıyla T.S.K. Armoni Mızıkası'na

bildirmek zorundadırlar. Bu şekilde askeri bandonun resmi dağarı sık sık kontrolden geçer. Bütün askeri bandolarda aynı dağarın bulunması hedeflenir. Böylece askerlik disiplini içinde ortak ve benzer davranış şekilleri oluşturulması için çalışılır.



Şekil 4: T.S.K.'nde bir bandonun arşivi ve dağarı.

## **ii) Diğer (Resmi Olmayan) Yöntem – Şekillerle Arşiv Oluşumu:**

Türk askeri bandolarında bulunan kişiler arasında, *repertuar* teriminin *dağara* göre daha fazla kullanıldığı görülmektedir. Hatta dağar kelimesine, birtakım akademik çalışma dışında neredeyse hiç rastlanmaz. Bununla birlikte, repertuarın resmi olup olmadığı konusu da, bando şefi, yardımcısı ve arşiv sorumlusu dışındaki müzisyenler tarafından pek fazla bir önem arz etmez. İcracı müzisyenler bakımından asıl önemli olan konu, müzik eserinin teknik özellikleri ve seslendirmedir.

Bando camiası dışında olan, ancak onları amir olarak yöneten ve bandonun kışla dışındaki organizasyonlara katılmasına, buradaki konserin genel olarak süresine karar veren makamlar da, repertuarın içeriğinin resmi olup olmadığı konusunda genellikle herhangi bir yorum yapmaz, önemli olan sonuçtur. Bu durumda, özellikle bandonun idarecileri başta olmak üzere, konser ortamına yönelik olarak müzisyenler tarafından geliştirilen davranışlar büyük öneme sahiptir.

Hangi konser ortamında nasıl bir müziksel davranışın gösterileceği, bandonun içinde bulunduğu coğrafyaya göre değişir ve bir anlam kazanır. Bando bu davranışını, bulunduğu kültür ortamında öğrenir, kültürlenir ve daha sonra kültürlemeye çalışırken, böylece karşılıklı bir kültürleşme yaşanır.

1997 yılında bando şefi olarak Şanlıurfa’da bulunan araştırmacı, şehre geleli henüz birkaç ay kadar olmuştu. Yöre insanlarının aralarında birlik beraberlik sağlayan, dayanışmayı ve işbirliğini güçlendiren bir özeliği olduğu değerlendirilen “Sıra Geceleri”, bütün Türkiye’de bu bölgesel özelliğiyle biliniyordu. Bir gün Şanlıurfalı bazı arkadaşlarının davetiyle, misafir olarak *Sıra Gecesi*’ne katıldı. Bandoda yer alan bazı müzisyenlerin de daha önceden bu gecelere gittiklerini kendilerinden dinlemişti. Böyle bir organizasyona ilk kez katılmanın verdiği heyecanla, orada olup bitenlere çok dikkat etmeye çalışıyordu. Birbiriyle dost 8 – 12 kişilik arkadaş gruplarından oluşan ve kadınların bulunmadığı, özel mekânlarda gerçekleştirilen bu geceler, her hafta aynı gün aynı saatlerde ve aynı yerde gerçekleştiriliyordu. Arkadaş grubunda bulunanların, sırayla ev sahipliğini ve o gece yapılacak bütün faaliyetleri üstlendiği bu gecelerde, kent ve ticaret yaşamından, politikadan, güncel sosyal olaylardan oluşan samimi sohbetler ediliyor, *çiğ köfte* yoğruluyor, *mirra* denilen acı kahve, o gece ev sahipliğini üstlenen kişi tarafından aynı fincanla bir ritüel havasında sırayla herkese sunuluyor, kahveyi içen fincanı

yarım tur çevirerek ev sahibine iade ediliyordu. Daha sonra da sık sık çay ikram edildi.

Büyük bir saygıyla yapılan sohbet ve yeme içme olayı, orada bulunan gruptakilerden bazı kişilerin ud, kanun, bendir gibi enstrümanları çalmaya başlamasıyla hemen kesiliyordu. Enstrümanlara biraz sonra bir kişi sesiyle katılıyor, sıradan müzisyenlerin söylemekte oldukça zorlanacağı bazı Türk Sanat Müziği eserleri ve mahalli halk türkülerini ustaca söylerken, sıra gecesine katılan diğerleri de şarkının sözlerini bildikleri yerlerde müziğe eşlik ediyorlardı. Herkes yerde oturmaktaydı ve bu arada çiğ köfte yoğrulmaya devam ediyordu. Bu yoğurma işlemi neredeyse bir saat kadar sürmüştü. Bu işlem bittiğinde, ilk çiğ köfte, orada misafir olarak bulunan bana ikram edildi. Bu arada, sadece ikramlarda bulunmak amacıyla ev sahibi ortalarda dolaşüyor, bazen bir iki kişi ona yardım etmek üzere yerinden kalkıyordu. O gece o ortamda bulunanların seslendirdiği eserler ve kullanılan çalgı aletleri, bu enstrümanları kullanmadaki teknik beceri araştırmacıyı oldukça şaşırtmıştı. Mahalli sanatçı olan merhum Kazancı Bedih ve Ekibi'nin seslendirdiği kasetler bütün Türkiye'de çok sayıda satılmaktaydı. O gece, bahsedilen kasetlerde bulunan eserlerin bir kısmı potbori şeklinde olmak üzere, büyük çoğunluğu odada bulunanlar tarafından seslendirildi. Birçok türküyü birlikte *Urfanın Etrafı Dumanlı Dağlar*, *Caney Caney* ve *Kara Üzüm Habbesi*, *Kerpiç Kerpiç Üstüne* adlı türkülerini de orada farklı bir ortamda dinlenildi.

Birkaç ay kadar sonra, çevredeki köylerden birine Ordu Millet Elele adıyla yardım kampanyası düzenlendiği ve köy okulunun badana boya işlerinin yapılacağı, hastalara bakılacağı, gıda, giyecek, ilaç, kırtasiye malzemelerinin halka dağıtılacağı, basın mensuplarının da geleceği ve bandonun burada bir konser vereceği duyuruldu. Bando şefi, yardımcılarıyla birlikte, bando repertuarında olan bazı halk türkülerini düzenlemelerini orada çalmayı kararlaştırmıştır. Şef, "halaya uygun ritmik yapısı olduğu için Caney Caney'i çalalım" dediğinde, bandodaki icracılar hemen kulaktan parçayı çıkarmaya başladı. Bir iki deneme sonrasında bando, herhangi bir nota yazısı olmaksızın Caney Caney'i çıkartmıştı, çalabiliyordu. Köye gidildiğinde, önce bir marş ve bir halk müziği düzenlemesinin ardından seslendirilen bu parça en rağbet gören eser oldu ve daha başlar başlamaz halay çekmek üzere kalabalık toplanmaya başladı.

Bandonun arşiv kayıtlarında bulunmayan bu eser, halaya katılanlar çoğaldıkça süre bakımından uzadı, tekrar edilip durdu.

Bir süre sonra aynı parçanın sürekli çalınmasından sıkılan müzisyenler Bando şefine “değiştirelim” işareti yapmaya başladı. Şef, klarnetçiye, “Kara Üzüm Habbesi’ne girebilir misin” dediğinde, önce başkalarının duyamayacağı kadar hafif bir sesle deneme yaptı sonra başıyla evet anlamında onay verdi. Bunun üzerine vurma çalgılar ritmi aksatmadan çalmaya devam ederken, şef diğer enstrümanları kısa bir süre susturdu. Az sonra klarnet önce cılız, sonra yavaş yavaş kuvvetlenen bir sesle Kara Üzüm Habbesi’ne girdi. Bandomdaki diğer çalgılar da birer ikişer ona eşlik etmeye başladılar ve böylece halay ve ritim aksatılmadan, müzik devam etti. Bir süre sonra tekrar Caney Caney ve sonra gene Kara Üzüm Habbesi çalındı ve normalden oldukça uzun bir süre çalınan bu potbori nihayet yardım malzemelerinin dağıtımına sıra geldiği için bitirildi. Böylece, bando yöneticisinin katıldığı “Sıra Gecesinde” tanıdığı bazı eserler, bu gibi faaliyetlerde bandonun seslendirdikleri eserler arasına girdi, hatta en önemli yeri bunlar almaya başladı.

### **3.2.2. Kataloglama Faaliyetleri**

Bu bölümde yer alan bilgiler, adı geçen bandoların halka açık konserlerindeki gözlemlerden, milli bayramlarda ve diğer bazı törenlerdeki izlenimlerden, ulusal ve mahalli basından, Genelkurmay Başkanlığının resmi internet sitesinden, emekli olmuş bazı asker müzisyenlerle yaptığım görüşmelerden ve kütüphane araştırmalarından ortaya çıkan bulgulardan oluşmaktadır. Gerçek kataloglama ve sınıflandırma faaliyetleri ile çok az farklılık gösterebileceği de değerlendirilmektedir. Farklı bölgelerde bulunan bazı bandoların kataloglama ve sınıflandırma faaliyetleri örnek olarak aşağıda sunulmuştur.

#### **i) Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Mızıkası:**

T.S.K. Armoni Mızıkası, doğrudan bütün Kara Kuvvetleri bandolarına, dolaylı olarak da diğer kuvvet bandolarına resmi dağıtım temin etmekle görevlendirildiği için, sahip olduğu arşiv, kataloglama faaliyeti ve iletildiği dağıtım özel bir önem arz eder.

Arşivinde bulunan eserler ile diğer bandolara iletildiği dağar arasında farklılıklar bulunur. Burada icracı müzisyen kalitesindeki farklılıklar, sahip olunan enstrüman, teçhizat ve araç gereçler, repertuarın gönderildiği birliğin özel durumları göz önünde tutulur.

S.K. Armoni Mızıkası arşivi, kütüphane sistemine benzer şekilde raflarda, dolaplarda, bilgisayar kayıtlarında, çeşitli CD, DVD ve kasetlerde titizlikle muhafaza edilirken, arşivin kabaca yedi ana başlıktan oluştuğu anlaşılmaktadır:

1. Eserler
2. Türk Marşları
3. Yabancı Marşlar
4. Milli Marşlar
5. Oda Müziği
6. Çalgı Metotları
7. Türkay Orkestrası için eserler.

Bu başlıkları kısaca gözden geçirmek, araştırmaya yardımcı olması ve repertuar oluşumunun daha iyi incelenmesi bakımından faydalı olacaktır.

#### 1. Eserler:

Bu bölüm, klasik batı müziği kültürüne yönelik çeşitli biçemlerde toplam 2185 adet müzik parçasından oluşur. Bu eserlerin bir kısmı bandoların çalabileceği şekilde orijinal olarak yazılmış ya da düzenlenmiş / orkestrasyonu yapılmış olmasına rağmen, önemli bir bölümü bandolara göre düzenlenmemiştir ve gerekiyorsa (çalınacaksa) Armoni Mızıkası'ndaki görevli personelden biri bunların orkestrasyonunu yapar. Bazen de bu eserlerin bir kısmının orkestrasyonu Armoni Mızıkası dışından kişiler tarafından da yapılır. Bu bölümün isimlendirilmesine "Eserler" adı verilmesi, arşivleme ve kataloglama esnasında kolaylık olması ve genel olarak marşlardan kesin bir biçimde ayrılabilmesi için verilmiş genel bir ifadedir. Aslında eser terimi, sanatsal özelliği olduğu düşünülen, genellikle batı sanat müziğinden tanınmış kişilerin bu kültüre uygun enstrümanlar için yazdıkları, senfonik orkestraların repertuarlarında da genellikle yer alan veya alabileceği değerlendirilen müzik parçaları için

kullanılmaktadır. *Eserler*'de değişik dönemlerden bestecilerin senfoni, üvertür, opera ariyaları, lied, konçerto, film müzikleri, big band ve halk müziği düzenlemeleri yer alır. Ayrıca gene bu bölümde *eser* niteliğinde olduğu düşünölen bazı Türk eserlerine de yer verilmiştir. Bu bölümde yer alan eserlerin bir kısmı, diğer askeri bandolara gönderilmeyebilir.

## 2. Türk Marşları:

Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyete kalan ve Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra yazılmış olan yürüyüş ve konser marşlarıdır. Konser marşları, tören marşlarına göre daha yavaş çalınabilir, yürüyüşe uygun bir tartım kalıbı içerisinde olmayabilir. Genellikle Türklerin veya Türk bandoculuğuna emeği geçmiş yabancı uyruklu kişilerin yazdıkları marşlar ile tören açma üvertürleri, sinyal ikaz müzikleri gibi çeşitli bando eserleri bu bölümde yer almaktadır.

## 3. Yabancı Marşlar:

Türkiye Cumhuriyeti dışındaki diğer ölkelere ve genellikle onların ordularına ait marşlar ve bu etkiyi veren diğer bando eserleri burada yer alır. Başkalarının, özellikle Avrupa ve A.B.D.'nin askeri bando kültürünü tanımaya yönelik olarak oluşturulan bu bölümde 351 adet marş bulunmaktadır.

## 4. Milli Marşlar:

Bu bölümde, genellikle Türkiye'ye gelen ya da gelebilecek yabancı devlet başkanları düşünölerek, onların ölkelerine ait ulusal marşları yer almaktadır. Bunun dışında çeşitli vesilelerle yurt dışına çıkan Armoni Mızıkası, gittiği ölkenin milli marşını da öğrenmek istemiş, bu marşları temin etmiştir. Ancak repertuarında bulunmasına rağmen, yabancı bir ölkenin milli marşı herhangi bir müzik olayında kullanılacaksa, ilgili ölkenin büyükelçiliğinden milli marşın orijinal notaları resmi yazıyla istenmekte, herhangi uluslar arası bir krize yol açmamak için bu konu üzerinde hassasiyetle durulmaktadır.



#### 5. Oda Müziği:

İkili (düet), üçlü (triolet), dörtlü (quartet), beşli (kentet) veya altılı (sextet) çeşitli batı müziği enstrüman grupları için batı sanat müziği bestecileri tarafından yazılmış müzik parçaları bu bölümü oluşturmaktadır. Türk bestecilerin bu biçimde eserleri burada yer almamaktadır. Bu bölüm eserleri bandolara, özellikle istenmemişse normalde gönderilmez.

#### 6. Çalgı Metotları:

Askeri bandolarda ve S.K. Bando Okulları'nda kullanılan enstrümanlara ait bazı batı ülkelerinde uygulanan çalma tekniği, yöntem ve bazen de küçük çaplı bakım ve onarım usullerini açıklayan kitaplardır. Metotlar diğer askeri bandolara gönderilmez.

#### 7. Türkay Orkestrası için eserler:

Askeri bandoların yetersiz kalabileceği düşünülen kimi konser uygulamalarının oldukça gösterişli olması ve her yere gidebilen, her yerde aynı konseri verebilen askeri bir pop müzik grubu kurulması için büyük bir gayret sarf edilmiştir. Arşivdeki bu bölüm, 2006 yılında kurulan ve Kara Kuvvetleri Komutanlığı tarafından icracı personel ataması yapılmış olan orkestranın seslendirmesi için seçilen eserlerin yer aldığı bölümdür.

Türk Armoni Yıldızları Orkestrası, bu araştırmaya asıl konu olan 1980'lerden sonraki özellikli dönem içerisinde kurulmuş tek askeri müzik kurumu olması bakımından, ayrıca incelemeye değerdir.

#### **Türk Armoni Yıldızları Orkestrası (TÜRKAY):**

*Türkay*'ın tam olarak açılımı *Türk Armoni Yıldızları*'dır. Bu tür bir orkestranın örnekleri Almanya ve Belçika askeri bandolarında da görülebilmektedir. Bir TIR aracının konser verilebilecek bir sahneye dönüştürülmesi, buna yönelik olarak ses ve ışık sistemiyle donatılması ve böylece Türkiye'nin her yerindeki askeri birliklerde ve özellikle de sivil mekânlarda konserler verilmesi amaçlanmaktadır. 2006 yılında bu

özel aracın (TIR'ın) imal edilmesi için Kanada'ya sipariş verilmiştir. 2007 yılı başlarında Türkiye'ye gelen olan bu TIR'la, subay astsubay ve erlerden oluşan Türkay Orkestrası'nın, yıllık bir program dâhilinde Türkiye'nin birçok yerini dolaşarak konserler vermesi hedeflenmiştir.

Bando müzisyenlerinden oluşan bu grubun, Bölge Bandoları ve Eğitim Birliklerindeki bandoların sivil halkla olan iletişimde ve Silahlı Kuvvetleri temsil etmede yetersiz kalabileceği durumlarda ve halkın geniş bir katılım gösterebileceği daha gösterişli organizasyonlarda görev yapması amaçlanmıştır. Big Band türü bir oturtumu olacağı anlaşılan bu orkestra, bandonun popüler kültür eserlerini seslendirmede zayıf kaldığı ve beklenen etkiyi özellikle bazı askeri birliklerde ve eğitim seviyesi yüksek olduğu değerlendirilen üniversiteler, müzik okulları ve kuruluşlar vs. gibi yerlerde veremeyebileceği düşüncesinden hareketle oluşturulmuştur. Bu birimin kuruluş aşamasında yetkili olan bazı kişilerle araştırmacının yaptığı görüşmelerden, batı kültüründeki bazı ünlü pop müzik sanatçı ve orkestralarının bu gibi alet, araç ve ekipmanlarla gösterişli konserler vermesinin, bu orkestranın kurulmasında büyük etkisinin olduğu anlaşılmıştır. Bir veya daha fazla bando müzisyeninin bu orkestrada vokalist olacağı düşünülmüş, gerekirse ünlü Türk veya yabancı pop müziği sanatçılarından bazılarının da zaman zaman solistlik yapabileceği değerlendirilmiştir. S.K. Armoni Müzikası repertuarında, bu orkestrayla ilgili özel bir bölüm oluşturulmuştur. İlk aşamada görüldüğü kadarıyla, daha çok yabancı pop müzik eserlerine ait kayıtlar önceliği almışlardır. Toplam 108 adet popüler müzik eserinden, Türk popüler müziğine ait herhangi bir müzik parçası yer almamaktadır. Burada çalışan bazı personelle yapılan görüşmelerden, Türk pop müziği parçalarına da kesinlikle yer verileceği, ancak şu aşamada önce diğer malzemelerin, aracın ve ses düzeninin iyice belirginleşmesinin yani kuruluş aşamasının daha önemli olduğu belirtilmiştir.

Türkay orkestrası, tanıtım amacıyla ilk konserini Nisan 2007'de üst seviyede bazı askeri personele vermiş, bu konserde bayan solist ve sahnede dans eden bir çift de yer almıştır (bkz.: Fotoğraf No: 1-2-3). Belleklerdeki asker imajına ve kavramına uygun olmamasına rağmen, bu kişilerin askeri bir müzik grubunda yer almasının, halkla olan iletişimi güçlendirmede olumlu etki yaratacağı düşünülmektedir.

“2006 yılında dönemin Kara Kuvvetleri Komutanı Org. Sn. Yaşar BÜYÜKANIT’ın emir ve direktifleri ile kurulan Türk Armoni Yıldızları Orkestrası, (TÜRKAY) dünyada sayılı mobil sahneye sahip olma özelliği ve gururu ile faaliyetlerine Nisan 2007 de başlamıştır.

Orkestra şefi, eser aranjörü, 22 enstrümantist ve 9 kişilik teknik personeli ile toplam 33 kişilik bir kadroya sahiptir. Enstrüman dağılımı ise; 2 alto sax, 2 tenor sax, 1 bariton sax, 4 trompet, 1 kornet, 1 flügelhorn, 3 tenor trombon, 1 bas trombon, elektro ve basgitar, tuba, klavye, davul-percussion şeklindedir.

23 Nisan 2007 tarihinde Ankara Anıttepe Anıtpark’da Pop müzik sanatçısı İzel ile açılış ve tanıtım konseri veren orkestra, seçkin sanatçılar ve müzik toplulukları ve mobil sahnesi ile müşterek konserler vermek ve Ordu-Millet bütünleşme faaliyetlerine gerek yurtiçi gerek yurtdışında devam etmek amacındadır.

Orkestra repertuar olarak; Milenyumun şarkısı olarak seçilen Bohemian Rhapsody’den en seçkin müzikal eserlerden biri olan Raindrops Keep Falling On My Head’e; jazz müziğinin başlangıç eserlerinden Moonlight Serenade’den; Gone With The Wind’s soundtrack The Shadow Of Your Smile’a; Santana, Marilyn Monroe, Tom Jones, Beatles gibi dünya markalarının eserlerini ve geçmişten günümüze uzanan Rock’n Roll, Funk, Latin gibi tarzlara ait eserleri de bünyesinde bulundurmaktadır.

Saygılarımızla... TÜRKAY” \*

\* Türkay orkestrası, kendisi hakkında bilgi almak istendiğinde, yukarıdaki yazıyı ve konser görüntülerini araştırmacıya göndermiştir.

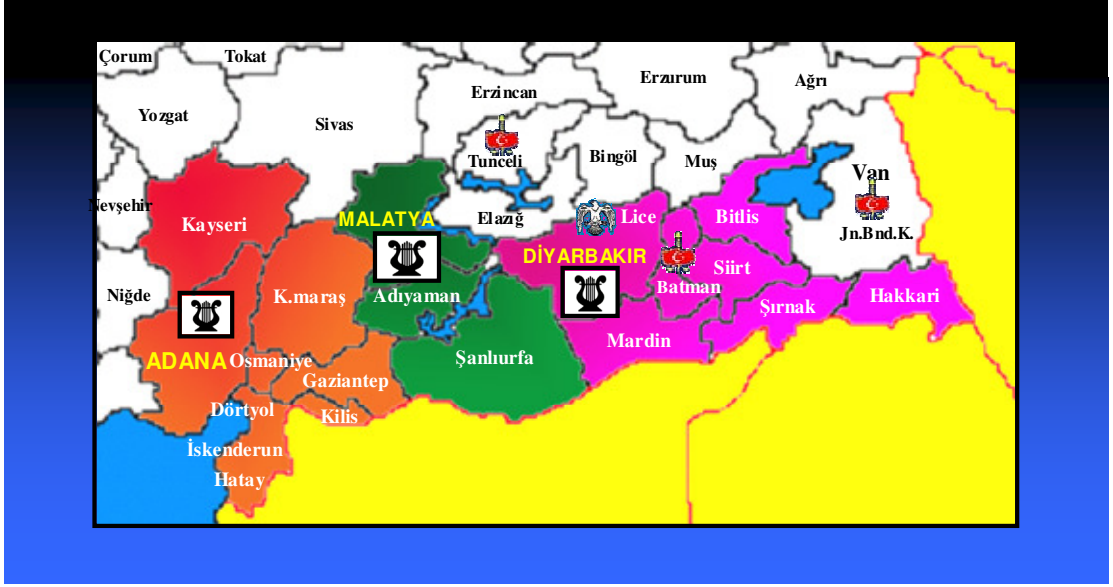
## **ii) Güney Anadolu Bölge Bandosu (Adana) :**

Türkiye’nin güneyinde yer alan Adana’daki Güney Anadolu (6. Kolordu) Bölge Bandosu, bu coğrafyada bulunan kentin ve yakın çevrede yer alan diğer şehirlerin askeri müzik ihtiyacını karşılamakla görevlidir (Şekil: 4). Esas olarak arşivi, Armoni Mızıkası repertuarıyla benzeşen eserlerden oluşurken, arşivleme ve

kataloglama sistemi bazı farklılıklar gösterir. Başka ülkelere ait milli marş sayısı, Armoni Mızıkası'na göre çok daha azdır, bu tür ilişkilerin bölgede fazla sayıda olmamasından doğan doğal bir sonuç olarak görülür. Marşların dışında kalan diğer müzik parçalarının hepsine genel olarak *eser* denilmiştir.

Türk besteci veya düzenlemecilerin yaptığı 56 eserin büyük çoğunluğu Türk halk müziği, bir kısmı da popüler Türk müziği parçalarının bandoya göre düzenlenmiş çeşitlemelerinden oluşur. Bu eserler arasında “Atatürk’ün Sevdiği Türküler, Anadolu, Balkan Horonu, Çerkez Oyun Havası, Çanakkale İçinde, Halk Türkülerinden Derlemeler, Biz Atatürk Gençleriyiz, Memleketim, Yurttan Sesler” gibi parçalar yer almaktayken, bandonun şefiyle yapılan bir görüşme esnasında, halka açık konserlerde genelde bunların sevildiği, burada yani arşivlerinde yazılı olan *çok zengin repertuarın* dışında notaya bağlı kalmadan da bazı parçaların icra edildiği anlaşılmaktadır.

Kendisine sorulduğunda, “*Onları zaten yapıyoruz*” dediği parçalar, genelde ilköğretim okulları ve köylere yapılan yardım kampanyaları sırasında daha çok kendini göstermekteydi ve bu gibi notaya bağlı kalmadan çalınan parçalar; *halaylar, oyun havaları, güncel pop müzik şarkıları gibi şeylerdi*. Buna örnek olarak “Bu Sene de Bekâr Gezelim” adlı parçayı birçok kez okullarda bu şekilde çaldıklarını belirtmişti. S.K. Armoni Mızıkası’ndan gelen repertuarın dışında, Adana bandosunun kendi gayretleriyle ve Armoni Mızıkası dışından oluşturduğu bir eser grubunun varlığı anlaşılıyordu ve bu gruptaki eserlerin sayısı ne kadar artarsa, toplam eser sayısı ile birlikte repertuar da o derece *zenginleşiyordu*. Armoni Mızıkası’ndan gelen dışında bandonun çalabileceği eser bulmak yeteneklilik ve bir yerde övünç kaynağı idi. Örneğin pop müzik parçası “Holigan”, halk müziğinden “Zeytinyağlı” “İki Gözü İki Çeşme” T.S.K. Armoni Mızıkası arşivinde henüz yoktur.



Şekil 4: Adana'daki bölge bandosunun sorumluluk alanları (kırmızı renkli bölge).

### **iii) Deniz Üs Komutanlığı Bandosu (Foça / İzmir) :**

İzmir Foça'da bulunan Deniz Kuvvetlerine ait bu askeri bando, arşivini dört ana başlık altında toplamıştır. Birinci bölümde *Yabancı eserler*, ikinci bölümde *Türk eserleri*, üçüncü bölümde *Türk marşları* ve dördüncü bölümde de *Yabancı marşlar* bulunur. Yabancı eser olarak 184 adet klasik batı müziği ve pop müzik eseriyle, big band türü parçalar yer alır. Bu bölümdeki eser sayısı diğer bölümlere göre daha fazla sayıdadır ve bu durum özellikle Deniz ve Hava Kuvvetleri bandolarında sıkça görülür. 78 adetten oluşan Türk eserleri bölümünde ise, özellikle gemcilik ve deniz kültürü başta olmak üzere, Ege bölgesi halk türkülerinin düzenlemeleri, bazı tanınmış Türk sanat müziği ve pop müzik parçaları yer alır. Gene bu bölümde 10. Yıl Marşı da eser olarak yer alırken, Çırpınırdın Karadeniz, Çanakkale Geçilmez, Memleketim, Türkiye gibi eserler de bulunmaktadır.

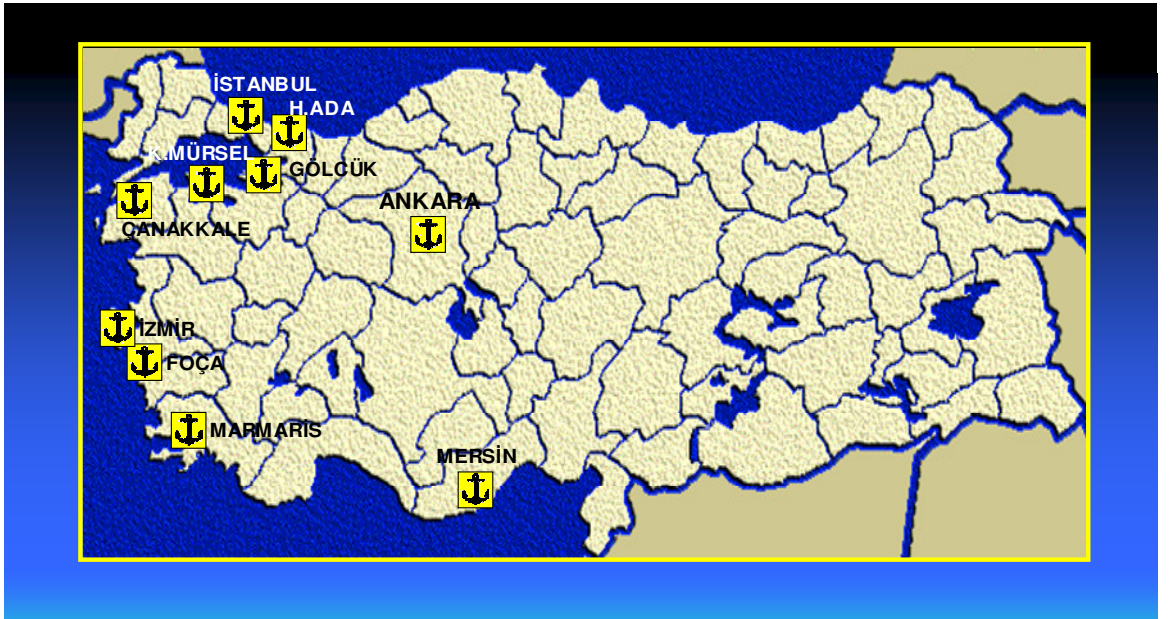
Foça'da bulunan Deniz Bandosu şefiyle farklı yerlerdeki konserler esnasında yapılan görüşmelerden, diğer askeri bandolarda da benzeri uygulamaların yapıldığı, Deniz Kuvvetlerine ait bu bandonun da Ordu Millet Elele ve benzeri kampanyalarda

yer aldığı, başta ilköğretim olmak üzere, yakın çevresinde bulunan okullara konserler vermek üzere görevlendirildiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla dağırı da buna uygun bir biçimde şekillenmiştir.

Deniz Kuvvetleri Komutanlığı resmi internet sitesinde, Deniz Kuvvetleri'nin Toplumsal Gelişime Destek Faaliyetleri, başlıklar altında sunulmaktadır. *Toplumsal Gelişime Destek Faaliyetlerinde amacın, Türkiye Cumhuriyetinin bağrından gelen, onun gözbebeği olan Türk Silahlı Kuvvetleri ile halkın bütünleşmesini sağlamak, Türk Silahlı Kuvvetlerinin her zaman halkının yanında olduğunu açıkça belirtmek, halkın da devlete ve Türk Silahlı Kuvvetlerine olan güveni geliştirmek ve sevdirmek olduğu* belirtilmektedir. Buradaki başlıklardan bir tanesi de, “Birlik Beraberlik Yaratıcı Faaliyetler”dir ve bu başlık altında şu açıklamalar yer almaktadır: *Birlik ve beraberlik duygusu, halkımızın sürekli ihtiyaç duyduğu ve Cumhuriyetimizin temelini oluşturan vazgeçilmez unsurlardan bir tanesidir. ... Türkiye Cumhuriyeti'nin vazgeçilmeyen ve temel oluşturan unsurlardan bir tanesi ve aynı zamanda Türk halkının sürekli olarak ihtiyaç hissettiği bir duygu olarak çok önemli görülen birlik ve beraberlik duygusu* Deniz Kuvvetleri'ne göre, yardıma muhtaç çocuklara koruyucu aile / gönüllü veli sistemiyle, vatandaşlarla yapılan sohbet toplantılarıyla, milli bayramlar ve özel günlerde düzenlenen etkinlikler dâhilinde, *vatandaşların katılımıyla halka açık Bando konserleriyle, vatandaşlarla birlikte yapılan spor kültür ve sanat organizasyonlarıyla güçlendirilmesine katkı sağlamaktadır. Bandonun halka açık olarak konser vermesi, belirtilen amaca çok uygun bir davranış olarak görülmekte ve yarar sağladığı konusunda açık bir kanaat bulunmaktadır. Bandonun okullara ve şehir merkezinde halka açık konser vermesiyle birlikte, çevrede bulunan köylere yapılan yardım faaliyetlerinde yer alıp almadığı konusunda herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır.*

Deniz Kuvvetleri bandoları genel olarak, Kara Kuvvetlerindeki Bölge Bandoları kadar geniş bir coğrafi alanda değil, daha dar bir bölgede sorumluluk sahibidir. Askeri denizcilik mesleği kültürüne yönelik olarak kışla içinde uyguladığı programı dışında, yaptığı faaliyetler öteki bandolardan farklı değildir. Ancak, sivil halkla karşılaşmasında köyden ziyade ilköğretim okulları ve liselere verilen konserler ön plandadır. Bu okul konserleri genellikle haftanın son iş günü olan Cuma öğleden sonradır ve bando, okul tatil olmadan önce yapılan bayrak törenine katılır. Bu törenden yaklaşık 1 saat kadar önce okul bahçesinde tertip alınmakta ve en az yarım

saat kadar bir veya iki adet marş, gene bir adet Türk Halk Müziği düzenlemesi ya da bazen kısa bir film müziği, iki veya üç tane güncel, tanınmış Türk pop müziği eseri, 10. Yıl Marşı ve bazen Memleketim çalınırken, son olarak İstiklal Marşı'nın öğrencilerle birlikte söylenmesi ile konser sona ermektedir. *Güncel* kavramı, tıpkı diğer bandalarda da olduğu gibi, *yeni bestelenmiş ve şu an popüler olan* anlamında değildir, ilk defa çalınıp tanındıktan sonra aradan uzunca bir zaman geçse de *hala* sevilen ve tanınan, *popülerliği süren*, artık klasik hale gelmiş, genellikle Türk Pop Müziği, bazen de Türk Sanat Müziği eserleridir.



Şekil 5: Deniz Kuvvetleri bandolarının yerleşim yerleri ve sorumluluk bölgeleri.

Deniz Kuvvetleri Komutanlığı'na bağlı olan bandoların sorumluluk alanları, Kara Kuvvetleri bölge bandolarına nispeten daha sınırlıdır ve Şekil: 3'te görüldüğü üzere, genellikle Türkiye'nin batı kıyılarında kurulmuşlardır ve bu bölgelerde terör ya

da benzeri sorunlar asgari düzeydedir. Hava Kuvvetlerine bağlı olan askeri bandolarda da yerleşim benzer şekildedir (Şekil: 6).

Bu iki kuvvetin bandolarında, genel olarak Big Band, Jazz, Pop gibi müzik türleri ağırlıklı olarak icra edilir ve Kara Kuvvetleri bandolarında sıkça görülen herhangi bir müzik yazısına (notaya) bağlı kalmaksızın çalma usulüne pek rastlanmaz. Bu bandolar ilköğretim okulları, liseler ve üniversitelere daha sık konser vermelerine karşın, köye destek uygulamalarına nadiren katılırlar. Bu nedenle de, arşivlerindeki halk müziği eserleri Kara Kuvvetlerindeki bandolara nispeten daha az sayıdadır.



Şekil 6: Hava Kuvvetleri bandolarının yerleşim yerleri ve sorumluluk bölgeleri.



#### iv) Ege Bölge Bandosu (İzmir) :

İzmir’de bulunan bu bandonun arşiv faaliyetleri, S.K. Armoni Müzikası arşivi ile doğal olarak büyük benzerlik gösterirken, Ege bölgesi halk müziği eserlerine de arşivde ayrıca yer verilmiştir. Genellikle son yıllarda adı “Toplumsal Gelişime Destek Faaliyeti” olarak da anılan kampanyaların ana hedefi ve devamı olarak, özellikle İzmir’in kent merkezindeki ilköğretim okulları ve liselerle, ilçe merkezleri ve köylerdeki okulların büyük çoğunluğuna gidilmesi ve buralarda konser verilmesi amaçlanmıştır. Bando kimi zaman da sadece okullarda değil, ilçenin meydanındaki hükümet konağının önünde, halka açık konserler vermektedir. Burada çalınan parçalar genellikle Halit Recep Arman’ın “Türk Halk Müziği No: 17” adlı eseri, kullanım dağarında yer alan Ege halk müziği düzenlemelerinden bir veya ikisi, tanınmış bir film müziği, bir veya iki adet marş, “Memleketim”, bazen “Ölürüm Türkiye’ m” ve son olarak çoğunlukla “10. Yıl Marşı”dır.



Şekil 7: İzmir’deki bölge bandosunun sorumluluk alanları (sarı renkli bölge).

#### **v) Güneydoğu Anadolu Bölge Bandosu (Diyarbakır):**

Diyarbakır'da bulunan Güneydoğu Anadolu (7. Kolordu) Bölge Bandosu, diğer bölge bandolarıyla benzer bir resmi arşive sahiptir. S.K.Armoni Mızıkası tarafından CD ile gönderilen arşivden ve bandonun kendi tecrübeleriyle oluşturduğu dağar içerisinden, olaya özgü davranış gösterilmesi maksadıyla hazırlanan dağar, protokolün katıldığı organizasyonlarda, üniversiteye ve askeri birliklere verilen konserlerde dikkatle seslendirilmektedir. Kampanyaların özelliğine uygun olarak Doğu ve Güney Doğu Anadolu halk müziğinden eserler bandonun özel dağarına dâhil edilmiştir.

Ordu – Millet bütünleşmesine katkı sağlamayı vazife edinen bandonun, bölgenin yöresel müziklerinin “çok sesli” olarak seslendirilmesi için repertuar çalışmaları yaptığı ve halka açık icra edilen konserlerde bu eserlerin seslendirilmesine gayret edildiği, araştırmacı ve birçok izleyici tarafından görülmüştür. Örnek bir eserin ilk sayfası, Nota Örnekleri No: 4'te gösterilmektedir (Diyarbakır Oyun Havaları, potbori, düzenleme).

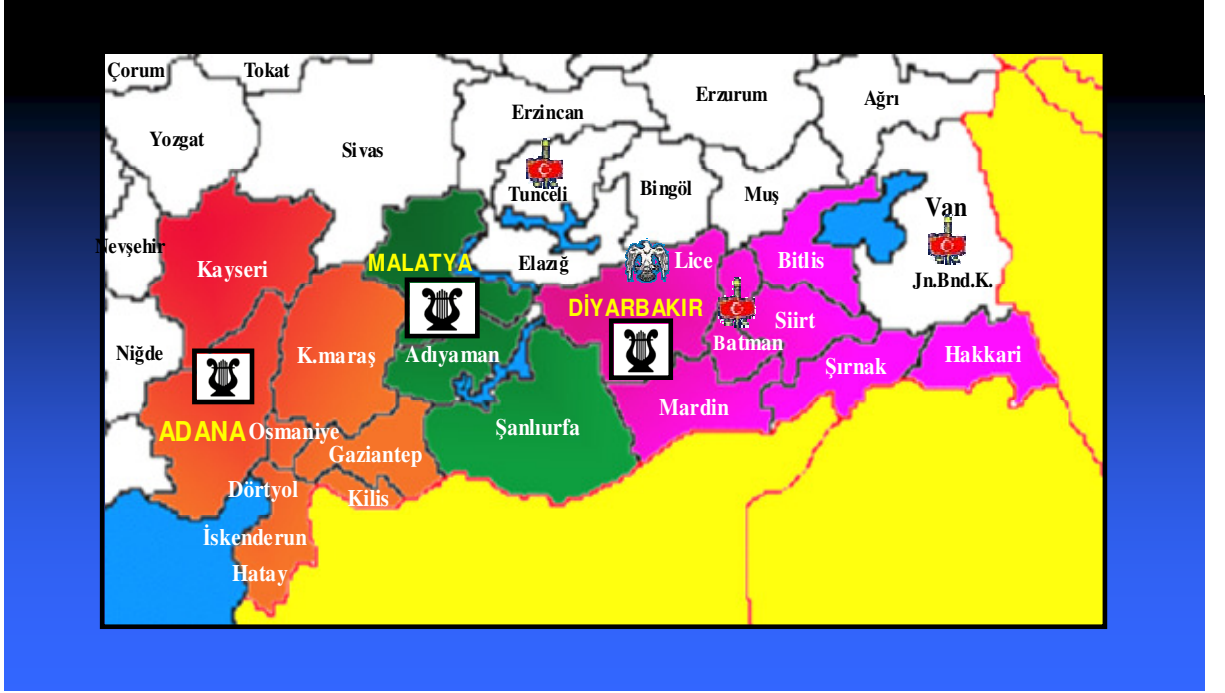
Toplumsal Gelişime Destek kampanyaları, çoğunlukla köylere yapılmaktadır. Birçok Toplumsal Gelişime Destek kampanyasında olduğu gibi, bölge bandosu, 27. 05. 2005 günü Diyarbakır ili Kocaköy ilçesine bağlı Çaytepe Köyü Hüseyin Aladağ İlköğretim Okulu'ndaki organizasyona da katılmıştı (bkz.: Fotoğraf No: 6-7-8). Burada bando, kendi enstrümanlarıyla birlikte koltuk davulu, darbuka, zurna gibi halk müziği enstrümanlarını da kullandı. Bu organizasyonda askeri bandonun dışında, Gülhane Askeri Tıp Akademisi'nden gelen hemşire aday öğrenciler, sağlık ekipleri, veteriner ve diğer yardım görevlileri dışında, tiyatrocular da vardı. Üzeri açılabilen kamyonunda özenle kurulan sahnede bir tiyatro oyunu oynandı. Daha ziyade çocuklara hitap eden bu oyun eğlendirme amaçlı bir komedydi. Diğer bölgelerde benzer bir organizasyonda bu şekilde sahnelenen başka bir tiyatro oyununun oynanıp oynanmadığı konusunda herhangi bir bilgiye ulaşılammıştır.

Toplumsal Gelişime Destek Faaliyetlerinde, diğer kamu görevlilerinin isteksiz veya zayıf davrandığı ve bu faaliyetlere katılması için ordunun onları teşvik ettiği, kimi zaman zorladığı görülmektedir.

Bu konserde neler çaldıkları kendisine sorulan bir müzisyen, *güncel parçalar, halk müziği, 10. Yıl Marşı gibi eserler* seslendirdiklerini anlattı. Bandonun konserinde

seslendirdiği parçalar arasındaki *güncel*den kastedilenin, yalnızca son günlerde çıkan yeni bir eserin değil, belki uzun yıllardan beri çalınıp söylenen, ama hala hedef kitlenin dinlemekten bıkmadığı ve sevdikleri müzikler anlaşılmaktaydı ve güncel kavramını, daha önce gördüğüm Adana'daki bando şefi de benzer şekilde kullanıyordu. “Karlara Düşer, Artık Sevmeyeceğim, Oynama Şıkıdım ...” gibi pop kültürü eserleri bu kavram içine girmektedir. Konserde çalınan halk müziği eserleri ise, genellikle Diyarbakır ve Mardin yörelerinin müzikleri idi. Bunlar “Mardin Kapı Şen Olur, Lorke, Caney Caney,” gibi parçalardı. Halay çekenler zaman zaman *Kürtçe* ya da *Arapça* olarak (anlatan icracı müzisyen hangi dil olduğunu anlayamamış) Lorke’yi yüksek sesle söylüyor, bir yandan diğer yardım faaliyetleri devam ediyordu. Özellikle okuldaki çocukların sevinci görülmeye değerdi. Yaşlılar, muhtar ve köyedeki diğer birçok kişi sık sık “Allah devletimizden milletimizden razı olsun” diyordu.

Askeri bandonun Mardin’in bir köyünde verdiği konser CD’si Video No:1’de, arka kapak iç yüzündedir. Bu konser, 2001 yılında, Ordu Millet Elele kampanyası sırasında TRT tarafından çekilmiş ve “Hakideki Al Yürek” adlı bir belgesel içerisinde, birçok kez farklı günlerde ve günün farklı saatlerinde yayınlanmıştır.



Şekil 8: Diyarbakır'daki bölge bandosunun sorumluluk alanları (pembe renkli bölge).

#### **vi) Karadeniz Bölge Bandosu (Samsun) :**

Orta Karadeniz bölgesinin merkezi konumundaki Samsun'da Sahra Sıhhiye Okulu bünyesinde görev yapan bando, aynı zamanda bu bölgenin resmi askeri bandosudur. Türkiye'deki diğer askeri bandolar gibi, arşivinin asıl kaynağını S.K. Armoni Mızıkası'ndan gelen eserler oluştururken, bunların dışında kendine özel bir arşiv geliştirmiştir. Bu arşiv, genel olarak Türk Pop ve Türk Sanat müziğinden popüler eserler ile özellikle de Karadeniz bölgesinin halk türkülerinin bando için düzenlenmiş çeşitlemelerinden oluşmaktadır. Arşivde böylece bölgesel eserlerin ve bazı popüler müzik parçalarının seçilerek, özel bir dağar oluşturulduğu görülebilir. Bölgenin halk müziği eserlerini pop müzik tarzıyla söyleyen Volkan Konak, Kazım Koyuncu gibi sanatçıların eserlerine özellikle yer verilmiştir. Bunlar arasında "Hey Gidi Karadeniz, Gelevera Deresi, Dido, Ben Seni Sevdiğümü" gibi parçalar dikkat çekmekte, okullara verilen konserler başta olmak üzere, birçok konserde mutlaka bunlardan bir veya ikisi seslendirilmektedir.

Karadeniz Bölge Bandosu, Toplumsal Gelişime Destek ve Köye Destek, Ordu-Millet Elele gibi kampanyalar nedeniyle görevli olarak gittiği köye göre kullanım dağılımını yeniden düzenlemektedir. Örneğin Çorum'un bir köyüne gittiğinde, Karadeniz türkülerinden ziyade, Pir Sultan Abdal'dan "Dostum Dostum", Âşık Veysel'den "Uzun İnce Bir Yoldayım" gibi eserleri çalmaktadır.

Şekil:9'da gösterilen sorumluluk bölgesinde, hem Karadeniz sahillerinin denizcilik ve deniz kültürünün, hem de Orta Anadolu'nun genellikle tarım, hayvancılık ve ticaretle, esnaflıkla uğraşan insanların kültürünün etkilerini hissedilen bando, geniş ve farklı kültürel bölgedeki faaliyetlerini oldukça dikkatli yapmak durumundadır. Köylerde ve ilköğretim okullarında verilen konserlerde kimi zaman elektro bağlama, koltuk davulu, darbuka, bazen kemençe gibi enstrümanlar da kullanılırken, ses sistemini beraberinde köye getirmektedir. Gene bu konserlerde kimi zaman köylülerden bazılarının bandoya sesiyle solistlik yapmasına da müsaade edilir, ancak bu kişinin sesinin güzel ve bandoya uyumlu olması gerekir. Ayrıca şive lehçe farklılığının da bandonun müziğine renk kattığı, halkla arada bir samimiyet ve sempati ortamı doğurabildiği düşünülür. Aslında bandonun yapısında vokalistlik olmamasına rağmen, son yıllarda bandodaki bazı müzisyenlerin vokalistlik yapması özellikle teşvik edilmeye başlanmıştır. Hatta S.K. Bando Okulu'nda buna yönelik birtakım eğitim ve uygulamalar da yapılmaktadır. Köyde ya da okulda, nerede konser verilirse verilsin, konserin içinde ve de genellikle final bölümünde *Memleketim* veya *10. Yıl Marşı*, bazen her ikisi de bir şekilde kendisine mutlaka yer bulmaktadır.



Şekil 9: Samsun'daki Karadeniz Bölge Bandosunun sorumluluk alanları (kırmızı renkli bölge).

Kara Kuvvetleri'ne bağlı Bölge Bandoları dışında, Eğitim Birlikleri Bandoları da bulunmaktadır. Bu bandoların görev ve etki alanı, bölge bandolarından daha dar bir bölgedir. Ancak bu bandolar da kendi buldukları bölgedeki köy ve okullara giderek konserler verirler.

Amasya'daki mahalli basında verilen haberden, buradaki askeri bandonun dağılıyla ilgili bilgiler edinebilmekteyiz: Şak Şuka, Kahramanlık türküleri, Bir Başkadır Benim Memleketim ve 10. Yıl Marşı.

Askeri bandolar, zaman zaman yabancı turistlerin fazlaca bulunduğu turistik bölgelerde de konserler verir, fuar, şenlik, yarışmalar, festivaller gibi çeşitli faaliyetlere iştirak eder. Ancak bu durum için üst makamlardan mutlaka onay alınır.

### **vii) İç Anadolu Bölge Bandosu (Konya):**

Bulunduğu coğrafi konum ve askeri birliğin özelliği nedeniyle geniş bir müzisyen kadrosu bulunduran Konya'daki İç Anadolu Bölge Bandosu, temel resmi repertuarını Hava Savunma Okulu'nun mesleki özelliklerine göre oluşturur. Geniş bir coğrafi alan olan İç Anadolu bölgesindeki tek askeri bando olarak özel bir durum göstermektedir. Bu şekilde, Türkiye'nin tam merkezinde yer alan bir bölgeye hitap ederken, bu geniş coğrafyadaki kültürden etkilenmemesi de kaçınılmaz olur. Ülkenin doğusu ile batısı, güneyi ile kuzeyi arasında bir geçiş noktasıdır, bağlantı yeridir.

Siyasi coğrafya ile kültürel coğrafya arasında farklılıklar bulunması doğaldır. Bu durumda resmi siyasi coğrafyada belirli bir alana sorumluluğu yayılmış olan bando, kışla dışında hitap ettiği kitle nedeniyle, kültürel coğrafyayı da mutlaka göz önünde bulundurmak durumundadır. Görev bölgesinde bulunmayan öteki yörelerin bazı halk türküleri bu bölgede oldukça sevilmiştir. Bu durumun gözlenmesi sonucunda Konya bandosu tarafından çevre bölgelerin popüler halk eserlerinin de dağara alınmasında bir mahsur görülmemiştir. Bandonun görev bölgesinde olmamasına rağmen, diğer bölgelerin bazı halk türkülerinin etkilenme alanına giren bu türküler, bando tarafından ilköğretim okullarında ve özellikle köylerde sık sık seslendirilir. Neşet Ertaş'ın Çiçekler Ekiliyor'undan, bir Konya türküsü olan Elmaların Yongası'na, Harmandalı Zeybeği'nden Konyalım'a ve bir Tokat türküsü olan Sabahın Seherinde'den Zülûf Dökülmüş Yüze'ye kadar İç Anadolu halk türkülerini bandonun özel repertuarında yer edinmiştir.

Popüler kültür eserleri de diğer bandolarda olduğu gibi arşivin önemli bir bölümünü oluşturur. Bu eserlerden bir kısmı dağara alınarak seslendirilir. Ancak bunların seslendirilme yerleri köyler değildir; okullar, bazı kurumlar, yardım dernekleri, polisevi, üniversite öğrencileri, askeri birlikler... Orhan Gencebay'ın Hatasız Kul Olmaz'ı, Candan Erçetin'in Unut Sevme Beni'si, Sezen Aksu'nun Keskin Bıçak'ı, Hakan Taşçıyan'ın Güz Gülleri'si ve Sertap Erener'in Everyway That I Can'i gibi birçok popüler müzik eseri burada yer almaktadır.

Törenlerde de seslendirilen çok sayıda marşın yanı sıra, Ayten Alpman'dan *Memleketim*, Yasemin Kumral'dan 1974'lerde oldukça popüler olan "Girne'den Yol Bağladık Anadolu'ya", "Çanakkale İçinde", "Köroğlu", "Sarı Zeybek", "Şeyh Şamil", "Türkiye'm", "10. Yıl Marşı", "Yemen Türküsü", "Atatürk'ün Sevdiği

Türküler” gibi eserler ayrıca dikkati çekmekte, bu eserlerin sık sık Toplumsal Gelişime Destek, Ordu Millet Elele gibi yardım kampanyalarında ve ilköğretim okullarına verilen konserlerde çalındığı, bandodaki müzisyenler tarafından belirtilmektedir.



Şekil 10: Konya'daki İç Anadolu Bölge Bandosunun sorumluluk alanı (mor renkli bölge).



### 3.2.3. Repertuarda Süreklilik

Türk Silahlı Kuvvetleri'ndeki bütün bando müzisyenleri, tarihi boyunca farklı isimler alan ve şimdiki adı S.K. Bando Okulları Komutanlığı olan kurumda yetişmişlerdir. Türkiye'de askeri bando müzisyenlerinin yetiştikleri, eğitim öğretim gördükleri tek yer burasıdır. Burada öğrenime başlayan öğrenciler, ileriki sınıflarda enstrümanlarına göre branşlaşırken, mezun olmadan önce, hangi Kuvvette çalışacaklarının tespit edilmesi için kura çekerler. Bu kura, kuvvetlerin hangi enstrümanlara kaç kişi ihtiyacı olduğuna göre belirlenir. Öğrenciler mezun olduktan sonra Kara, Deniz, Hava ve Jandarma Bando müzisyeni olarak göreve başlarlar.

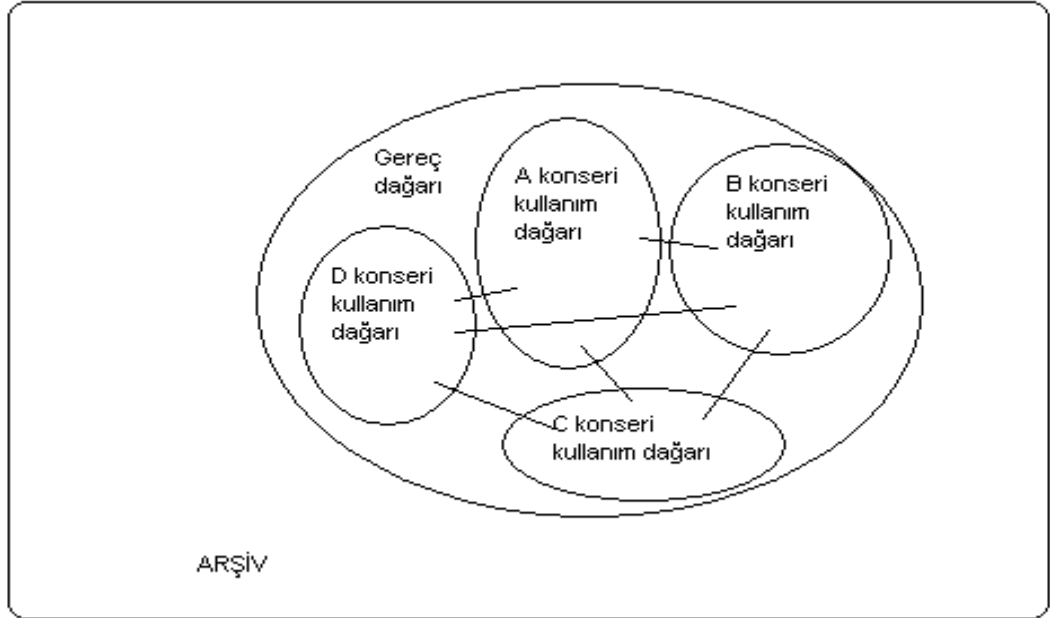
Türkiye'de askeri bandolar Kara Kuvvetleri Komutanlığı'na, Deniz Kuvvetleri Komutanlığı'na, Hava Kuvvetleri Komutanlığı'na ve Jandarma Genel Komutanlığı'na bağlı olarak kurumsallaştırılmış, bu dört farklı birimdeki olabilecek uygulama farklılıklarını gidermek için de, Genelkurmay Başkanlığı'nın emir, plan ve prensipleri esas alınmıştır. Buna rağmen bu dört kuvvetin bandolarının arşivleri Genelkurmay Başkanlığı'ndan değil, kendi kuvvet komutanlıklarından onay alır. Böylece bir dereceye kadar birbirilerinden farklı arşiv ve dağar oluşturabilirler. Ancak özellikle milli bayramlarda büyük şehirlerde yapılan törenlerde sık sık, varsa dört ya da daha az kuvvetten birleştirilen *Karma Bandolar* oluşturulurken, repertuarda benzerlik sağlanmaya da özen gösterilir.

Türk Silahlı Kuvvetlerinin bu bakımdan sorumluluğu olduğu değerlendirilen kurumu, kökeni Muzika-i Hümayun'a dayanan Silahlı Kuvvetler Armoni Mızıkası'dır. Burası Kara Kuvvetleri'ne bağlı bir kurum olmasına rağmen, hiyerarşik özelliği nedeniyle Genelkurmay Başkanlığı Bandosu olarak da düşünüldüğünden, burada görev yapmak üzere diğer kuvvetlerden çalıcı / icracı personel de atanır. Böylece birlikte kullanılan bir birimden, ortak bir dağar oluşturulması da zorunluluk olur. Arşive eser temin edilmesi amacıyla, her kuvvetin ayrı ayrı eser satın alımı yoluna gitmemesi ve aynı eserin tekrar satın alınmasını önlemek maksadıyla, S.K. Armoni Mızıkası bünyesinde, Silahlı Kuvvetler Müzik Arşiv Kısmı kurulmuştur.

Ancak dağarın oluşturulması ve seslendirilmesi aşamalarında, askeri bandolar arasında önemli bir takım farklılıklar olmaktadır. Farklı coğrafyalarda ve farklı kültürel ortamlarda yer alan askeri bandolar, bunun doğal bir sonucu olarak

dağarlarını da *özelleştirmektedirler*. Bir bölgenin kültürüne uygun olarak oluşturulmuş olan arşiv, emir gereğince Armoni Mızıkası vasıtasıyla diğer bandolara gönderilse de, bandolar eserlerin büyük bir kısmını sadece arşivlerine koyar kataloglama işlemini yaparlar, genellikle benzer ortamlarda bile olsa bunu bire bir çalmazlar. Kayıt altına alınan ya da alınmayan bütün eserlerin çalınması hem çok zordur, hem de bando açısından gereksiz olabilir. Bu durumda arşiv faaliyetlerinde benzerlik bulunmasına rağmen, *gereç dağarı* ve *kullanım dağarı* farklılık gösterir.

Her askeri bando, içinde bulunduğu kültür ortamına göre, ortak bando arşivinden, kendi gereç dağarını ve bunların içinden de kullanacağı dağarı seçer (bkz.: Şekil 11). Bu seçim, ordunun bölge halkıyla kendisi arasındaki ince bir bağıdır. Bu nedenle çok önemlidir.



Şekil 11: Arşiv, gereç dağarı ve kullanım dağarı ilişkisi.

Her askeri bando kendi bulunduğu ortama ve müzisyen sayısı, yetenekleri, kullanılan araç gereçler, üst düzeyde amir-yöneticilerin bandoya bakışı ve coğrafi-kültürel ortam gibi imkânlarına göre, sahip olduğu kayıt altındaki eserlerin bir kısmını çalar. Bu onun özel dağılımı olurken, arşivindeki eserlerin pek çoğunu belki de hiç kullanmaz. Örneğin, Çorlu'daki askeri bandonun tecrübeleri sonucu repertuarında bulunan, müziksel çeviri yazımını yaparak arşivine de aldığı ve Armoni Müzikası'na gönderdiği "Osman Aga" bu yöredeki köylerde yapılan *Ordu Millet Elele* kampanyalarında popüler bir eser olarak seslendirilirken, Erzurum'daki bando, sorumluluk bölgesindeki bir köyde yapılan aynı isimli yardım kampanyasında, Armoni Müzikası'nın göndermiş olmasına ve arşivinde bulunmasına rağmen bu parçayı seslendirmez. Çünkü buradaki köylüler (hedef kitle-izler kitle) açısından, sözler hoş gitmeyebilir veya fazla bir anlam ifade etmeyebilir, ezgi fazla hareketli bulunabilir, böyle hızlı bir tartım kalıbına alışkın olamayabilirler. Bandonun yaptığı küçük bir araştırmada, bölgede bu tarz eserlerin, özellikle kalabalık ortamdayken benimsenmediği ya da belki de hiç bulunmadığı görülebilir ve böylece bando bunu kullandığı repertuarına almaz.

Kullanım repertuarına almamaktaki bir başka etken olarak ayrıca, üst ve amir konumundaki kişilerin bu biçimdeki parçaları sevip sevmemesi de önem arz eder. Sonuçta bir tür sanatçı-memur olan bu grubun bir ast-üst ilişkisi de vardır ve bu önemli bir konudur. Bandonun çaldığı eserlerin denetimini hem izleyici grup, hem de amir-yöneticiler yapmaktadır.

### **Zenginlik ve Zenginleştirme:**

Askeri bandolarda genel olarak, arşivlerinde bulunan müzik eserlerinin sayısının çokluğu büyük önem arz eder. Farklı türlerde müzik eserlerinin sayıca çok olması, *zenginlik* olarak değerlendirilir. Arşive yeni bir eser geldikçe, bandonun repertuarı *zenginleşmektedir*. Bu eserlerin herhangi bir konserde kullanılıp kullanılmaması pek de önemli değildir, önemli olan mevcut olmasıdır. Bu, birçok bando ve müzisyen bakımından gurur duyulan bir konudur. Ayrıca bu sayısal çokluk, bando müzisyenlerinin kendilerine daha fazla güven duymalarını da sağlar. İhtiyaç hissedildiğinde başvurulacak olan yer bellidir ve eser sayısı bol olan arşivden hemen

alınır, kullanılır. Zengin bir repertuarın, halkla olan diyalogu daha etkili kılacağı değerlendirilirken, bu özelliğiyle zenginlik diyalojikleşmeye de yol açabilmektedir.

Araştırmacının, değişik askeri bandolardan birçok müzisyen – personel ile yaptığı görüşmelerden, arşiv ile repertuar kavramlarının birbiriyle ya karıştırıldığını, ya da birbirinin yerine yani aynı anlamda kullanıldığı gözlemlenmiştir. Özellikle ilköğretim okullarına verecekleri ya da verdikleri konserlerle ilgili olarak görüşülen müzisyenlerin büyük çoğunluğu bu iki kavramı aynı anlamda kullanmaktaydı. Bir bandodaki iki müzisyene:“- Okuldaki konserde neler çaldınız / çalacaksınız?” şeklindeki soruya verdikleri cevapta, genellikle seslendirdikleri veya seslendirecekleri eserleri doğru olarak söylerken; “-Peki zamanınız çok olsaydı başka neler çalardınız?” denildiğinde; “-Bizim repertuarımız çok geniştir, çok zengindir, yerli yabancı eserlerden birçoğunu çalardık, gene de yetmezse birçok marş var, güncel parçalar var, onları da çalarız ” cevabı alınmıştır.

Bandolarda zenginleştirme ve zenginlik, resmi kanallardan müzik eseri gelmesi ve diğer şekillerle arşive eser katılması ile mümkün olmaktadır. Bu eserlerin tamamının seslendirilmesi veya çok azının seslendirilmesi bir şey değiştirmez, önemli olan var olmasıdır. Kayıtlarda mevcut olup, hiçbir tören ve konserde seslendirilmemiş olan eserler arşivde bekletilirken, bunlar genellikle sadece “zengin bir repertuarın” övünç kaynağı olarak kalırlar. Bunun dışında, diğer bandoların daha önce hiç sahip olmadığı bir eserin çalınması da, zengin repertuarın bir göstergesi olarak değerlendirilir.

Zenginliğin göstergelerinden biri de, tür çeşitliliğidir. Müzik eserlerinden çoğuna sahip olmak tek başına bir zenginlik olarak değerlendirilmez. Özellikle bandoların konserlerinde çalabilecekleri türlerdeki eserlerin teknik bakımlardan zor olanların sayıca çokluğu da kimi zaman, zengin bir repertuara sahip olunduğu mesajını iletir. Bu nedenle enstrüman çalmada güçlü bir teknik istediği varsayılan eserlerin bulunduğu müzik türleri önemli bir konuma geliverir. Senfonik eserler başta olmak üzere, opera, üvertür, caz, bazı film müzikleri bu türden teknik beceri gerektiren eserler olarak değerlendirilir. Bu tür eserler de zaten çoğunlukla T.S.K. Armoni Müzikası veya Kuvvetlerin merkezi bandoları tarafından seslendirilir. Belirtilen bu özellikleri nedeniyle de diğer bando müzisyenleri arasında, merkezde yer alan bandoların Türkiye’deki en zengin repertuara sahip bandolar oldukları konusunda

genel bir kanaat vardır. Diğer bandolar da, merkezdeki bandolarınki kadar çok sayıda eserler çaldıkça repertuarlarını zenginleştirmektedirler. Hatta bazen seslendirilen tekniği zor bir eser için müzisyenlerin: “- Bunu bir Armoni, bir de biz çalıyoruz, bu eser yalnızca Armoni’yle bizim bandoda var, bizim repertuar da oldukça zengin” dedikleri sıkça duyulmaktadır.

Askeri bando, ülkenin silahlı gücünün kurumlarının büyüklüğüne ve bunların coğrafi olarak yerleşimine göre yapılandırılır. Ordunun içerisinde farklı kurumlardaki havacılık, denizcilik, zırhlı birlik, komando birliği gibi özel meslek-kültürel faaliyetler, askeri bandonun görev alanlarını da sınırlar. Geliştirmiş olan doktrinsel perspektif çerçevesinde, Kara Kuvvetleri, Türk Silahlı Kuvvetlerinin *amiral gemisidir* ve hiyerarşik yapılanma bu şekilde sıralanır. Tarihsel ve geleneksel olarak da Kara gücü, Türk Silahlı Kuvvetlerinde belirleyici ve önder bir konuma sahiptir. Gerek teçhizat gerekse asker olarak sayısal çoğunluğu elinde tutan Kara Kuvvetleri, “Gidemediğin yer senin değildir” özdeyişine de uygun bir şekilde, etki alanı ülkenin tamamına yakınına kapsayacak şekilde yerleşmiştir. Diğer kuvvetler ise kuruluş amaçlarına uygun, yalnızca en etkili biçimde görev yapabilecekleri jeo-stratejik bölgelere yerleşmişlerdir. Dolayısıyla, bunlara bağlı olarak kurulmuş olan bandolar da, o mahallerde görev alır.

Sayıca çokluk, bando sayısınınca da çokluğu beraberinde getirmiştir. Bu durumda kışla içinde ve kışla dışındaki dağarın içeriği, özellikle Kara Kuvvetleri’nde hem mesleki, hem de doktrinsel bakımdan ayrı bir anlam ve önem kazanır.



Şekil 12: K.K.K. bandolarının buldukları bölgeler.

Buraya kadar, repertuardan kısaca söz edilirken, arşivleme ve kataloglama faaliyetlerinden büyük ölçüde bahsedildi. Repertuar oluşumunu detaylı olarak incelemek, devletin ve ordunun halkla diyalog kurması çabalarını daha iyi anlamaya yardımcı olacaktır. Türk askeri bandolarının repertuarı, uzun yılların ve farklı olayların süzgecinden geçerek bugünlere geldi. Bu zaman dilimleri ve olaylar, hem ordu hem de toplum için oldukça önemliydi ve kırılma noktalarını oluşturuyordu.

Ordunun kimlik üzerine, yaşamsal boyutları nedeniyle özel olarak ilgilenmesinin 1980'li yıllarda büyük önem göstermesi, askeri bandonun kışla içinde ve dışındaki davranış biçimlerini de önemli ölçüde değiştiriyordu. Kılık kıyafet, kullanılan araç gereçler, çalgılar, kayıt aletleri gibi dışsal - görüntüsel nitelikler ile repertuar, çalma teknikleri, performans, orkestrasyon ve dil gibi içsel nitelikler, bu davranış değişikliklerinin gerçekleştiği özel alanlardır. Ayrıca amirleri, diğer resmi görevlileri, basın mensuplarını, kitle iletişim araçlarını, izleyici – dinleyicilerin kimlikleri ve özellikleri ile onların yaşam mekânları, bandonun performansını sergilediği mekân, mevsim koşulları ile yurtda ve dünyada gelişen siyaset, spor, moda, popüler kültür, önemli adli olaylar, savaşlar, çevresel önemli olaylar vb.

konjonktürel faktörleri bandoya ve onun performansına doğrudan etkide bulunan diğer unsurlar arasında saymak mümkündür.

Türkiye'deki askeri bandoların arşivleri ve meslek içi uygulamalar ile resmi törenler dışında uyguladıkları müziksel faaliyetler incelendiğinde, askeri bandoların dağarlarının içeriğini, içinde buldukları coğrafya ve kültürel ortamlara göre üç farklı şekilde oluşturdukları görülmektedir (Diyagram: 2-A ve Diyagram: 2-B):

1. *Resmi özel dağar.* Armoni Mızıkası veya ilgili kuvvetin merkezi bandosu tarafından temin edilerek törenlerde, eğitimlerde kullanılması için diğer askeri bandolara gönderilen, bazen de bandonun kendisi veya başkaları tarafından üretilmiş ve üst makamlarca onaylanarak meşrulaştırılmış repertuar.

2. *Ulusal kültürle ilgili resmi dağar.* Ulusal birliği, beraber ve huzurlu yaşama isteğini, vatan sevgisini pekiştirme güçlendirme hedefiyle, buna uygun olduğu değerlendirilen popüler eserlerden oluşan repertuar.

3. Askeri bandonun kışla ve milli bayramlardaki tören görevleri dışında, içinde bulunduğu kültürel ortama göre kendisinin oluşturduğu özel, *yerel bölgesel dağar.* Halkla en fazla iç içe olması gerektiği düşünülen konser ve etkinliklerde, özellikle bu repertuar ön plana çıkar.

Resmi repertuarda genel olarak bütün askeri bandoların resmi törenlerde çaldığı Harp Okulu Marşı, Selimiye Marşı daha sonra da Gölcük ve Ordu marşı gibi marşlarla, popüler müzik eserleri ve klasik batı müziği eserleri yer alır. Yerel (bölgesel) repertuarda ise o bölgenin halk müziği eserlerinin bandoya göre düzenlenmiş olanları bulunur. Bu düzenlemeler genellikle bir askeri bando müzisyeni tarafından yapılmıştır. Bir kısmında ise düzenlemeyi yapan belli olmaz, temayı bir kişi çalgısıyla çıkartır, diğerleri de ona uyarak, deneme yanılma yoluyla ezgiyi bulur ve hep birlikte seslendirilir. Parçanın süresi bulunulan mekâna göre değişir. Genellikle tekrar tekrar başa dönülür ve gerektiğinde süslemeleri klarinet, saksafon bazen trompet yapar, diğerleri süsleme yapmaktan kaçınır.

Bazen sözlü oyun havalarında, yerli kişi / kişiler tarafından Türkçe dışında Kürtçe, Lazca, Arapça gibi başka dillerde türkü sözleri söylenebilir. Dikkati çeken son dağar ulusal kültürle ilgili repertuardır. Bu bölümde mutlaka 10. Yıl Marşı bulunur ve hem açık hava hem de salon konserlerinin büyük çoğunluğunda çalınır.

Bu kategoride ayrıca sözleri (dil) nedeniyle çok benimsenen Memleketim yer alır. Gerek “Memleketim” gerekse “Dağ Başını Duman Almış” gibi eserlerin bir kısmı yabancı kültür orijinli olmasına karşın, gerek ezgi yürüyüşleri ve gerekse yeniden yazılmış olan sözleri nedeniyle ulus kültürel hale gelebilmişlerdir.

Araştırmacı bu çalışmayı sürdürürken, incelemenin etnografik bir boyutu da olması gerektiğini düşünmüş, bu çerçevede gözlemlerini ve ilgili kişilerle görüşmelerini bu çalışmaya yansıtmayı planlamıştır.

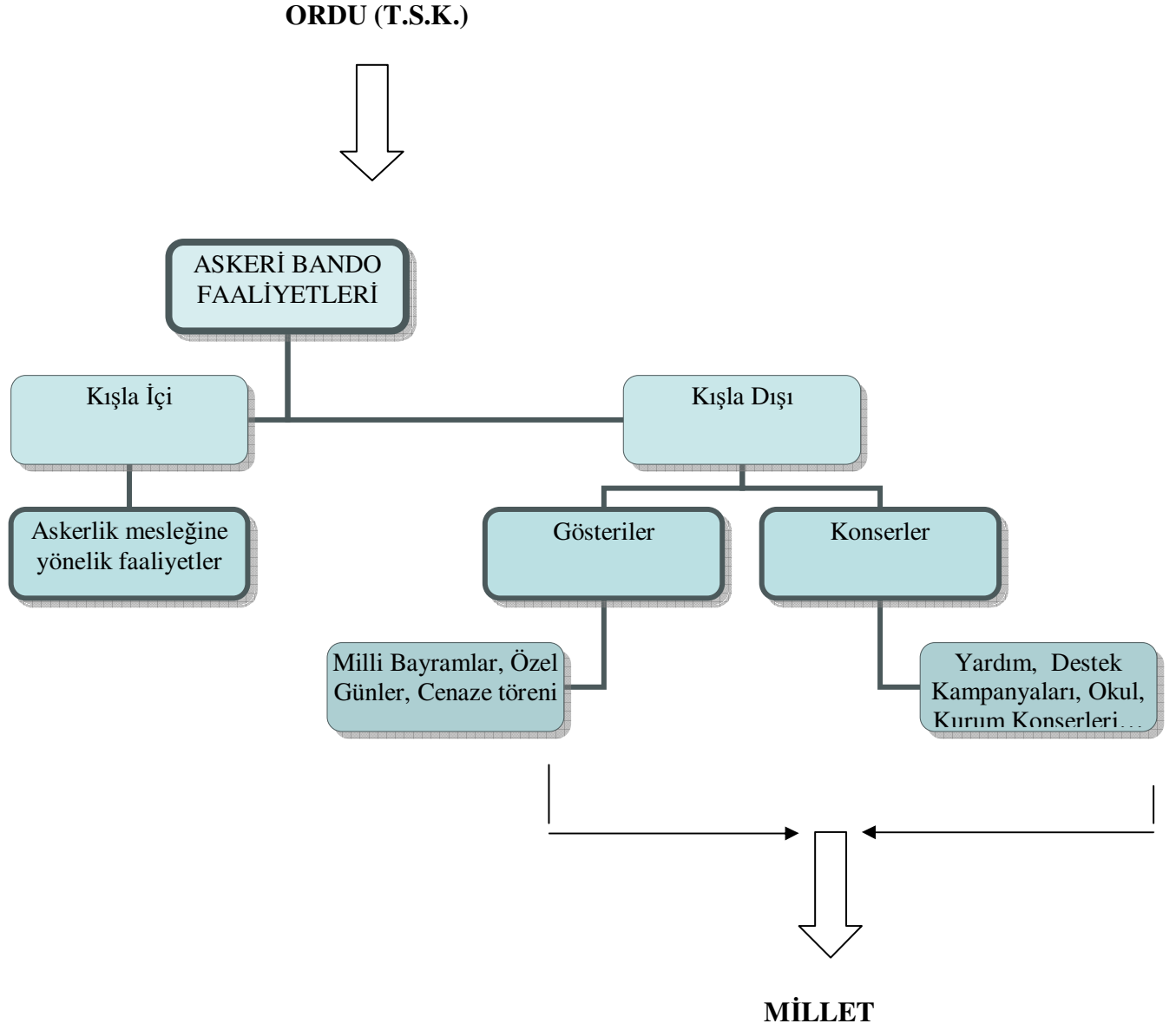
Bandoların şefleri ya da çalıcı bir personeliyle araştırmacı tarafından yapılan görüşmelerde birçoğunun genellikle, repertuarlarının *oldukça zengin* olduğunu bir şekilde vurgulamaları dikkat çekiciydi. Hala herhangi bir konserde henüz çalmadıkları birçok parça vardı. Birkaç tanesi, *repertuarlarını sürekli zenginleştirdiklerinden* bahsedince, bunu nasıl yaptıkları araştırmacı tarafından incelendi. Zenginleştirmenin birkaç yolu vardı ve bunun birincisi zaten *Armoni*'den gelen bir repertuar oluyordu. Diğeri kendi deyimleriyle *sağdan soldan*, başka askeri bandolardan, bazı müzik mağazalarından, bazen de emekli bandoculardan geliyordu ve ayrıca şef *kendisi* de arada bir günün sevilen popüler müzik eserlerinden düzenlemeler yapmaktaydı. Ancak, özellikle okul ve köylere verilen konserlerde, genel olarak, repertuarlarında önceden beri var olan eski parçaların değil, repertuara katarak *zenginleştirdikleri* bu yeni parçaların seslendirilmesi oldukça dikkat çekiciydi.

Geleneğe bağlılık, bazı durumlarda değişimi engelleyici nitelikte de olabilir. Türkiye'deki askeri bandoculuk mesleğinde yerleşmiş olan kavramların değiştirilmesi oldukça güçtür, istenen değişiklik genellikle büyük tepki alır. Marşın - özellikle de bir Türk marşının- belirli bir formu vardır ve bu form dışında üretilen eserler pek muteber sayılmaz. Form, geleneksel olarak zaman içinde Zati Arca, Osman Zeki Üngör, Halit Recep Arman, İhsan Küncer, Halil Çolakoğlu gibi, genellikle *Armoni Mızıkası*'nda çalışmış bando besteci ve şefleri tarafından pekiştirilmiş, bu formun etrafı kalınca çerçevelendirilmiştir. Son yıllarda bu çerçevenin kalınlığı bir miktar inceltirse de, yeni üretilen marşlar, S.K. Bando Okulları Komutanlığı ve S.K. *Armoni Mızıkası* organizasyonu ile oluşturulan Eser İnceleme Komisyonu tarafından en kısa zamanda, olması gerektiği değerlendirilen formata sokulmaya çalışılır.

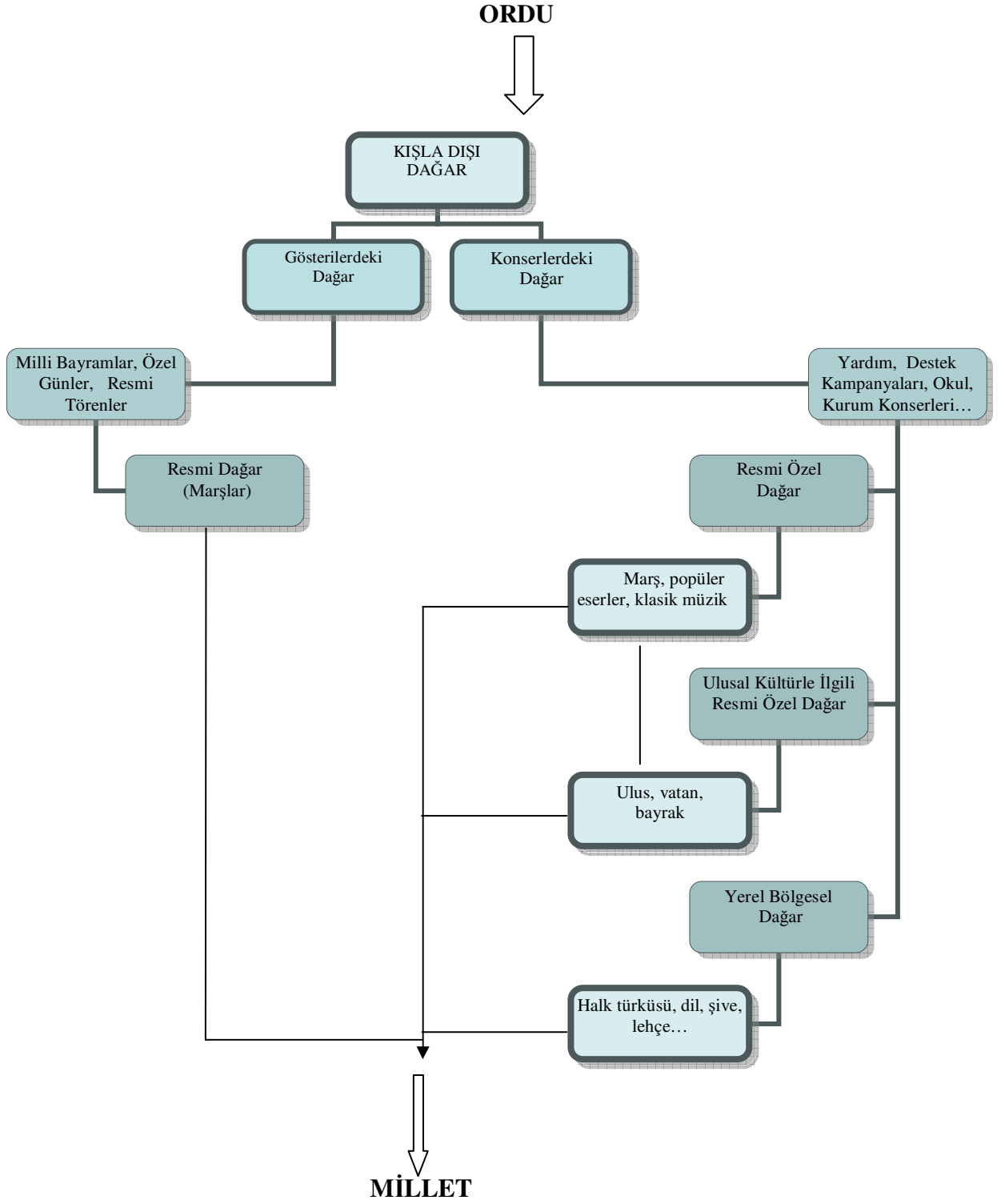


Hava Kuvvetleri Komutanlığı'nın resmi internet sitesinde (<http://www.hvkk.tsk.tr/>), Hava Kuvvetleri Bandosu tanıtılırken, "Repertuar" başlığı altında şöyle bir yazı bulunmaktadır: *Hava Kuvvetleri Komutanlığı Bando, Dans ve Caz Orkestrası; yabancı marşlar, Türk Marşları, milli marşlar, serenat, süit, prelüit, polka, intermezzo, menüet, romans, senfoni, opera, uvertür, konçerto, solo eserler, Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği tarzında düzenleme ve potporiler, vals, caz ve latin dans eserleri, orkestra eserleri ile küçük eserlerden oluşan zengin bir repertuara sahiptir.* Yukarıda belirtilen müzik türleri içerisinde kaçar adet eser bulunduğu ya da hangilerinin, ne zaman, hangi ortamlarda ve ne şekilde seslendirildiğinden ziyade türler sıralanarak, bu şekilde repertuar zenginleşmiş olarak kabul edilmektedir.

Benzer bir şekilde Jandarma Genel Komutanlığı internet sitesinde de (<http://www.jandarma.tsk.tr/>) tıpkı Hava Kuvvetleri'nde olduğu gibi *Bando; Yabancı Marşlar, Türk Marşları, Milli Marşlar, Serenade, Suit, Prelüde, Polka, İntermezzo, Menuet, Romance, Symphonie, Opera, Overture, Concerto, Solo eserler, Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği tarzında Düzenleme ve Potpuriler, Vals ve Danslar, Orkestra Eserleri ile Küçük eserlerden oluşan zengin repertuara sahiptir* ibaresi yer almaktadır. Farklı kuvvetler olmasına rağmen, zengin repertuarla ilgili ifadelerin bir elden çıktığı, belli bir kişi tarafından yazıldığı tahmin edilebilmektedir. Her durumda, askeri bandoların zengin bir repertuara sahip olduğunun vurgulanmasıyla, kendisine verilecek her türlü müzik olayını başarıyla gerçekleştirebilecek seviyede olduklarının belirtilmek istendiği açıktır. Bununla birlikte, farklı kuvvetlere ait olsalar da Silahlı Kuvvetler tektir ve askeri bandoların davranış biçimleri ile repertuarlarında standartlaşmanın sağlanmasına çalışıldığı anlaşılmaktadır.



Diyagram: 2-a: Türkiye’de askeri bandonun performans mahalleri.



Diyagram: 2-b: i. Kışla dışındaki performans mahallerinde dağarın seslendirilmesi.

ii. Ordunun, sivillerle iletişim kurmasında bandoyu kullanması.

### **a. Resmi – Özel Dağar:**

Yerli - yabancı yürüyüş ve tören marşları, milli marşlar, askerlik mesleğine yönelik olarak yapılan işaret, ikaz, duyuru gibi olayların müziksel uygulaması, popülerleşmiş klasik batı müziği eserlerinin ve oda müziği eserlerinin bando oturtumuna göre düzenlemeleri ve bu formlara uygun olarak yazılan Türk bestecilerin eserleri, film müzikleri, pop kültüründe tanınmış olan parçalar, Türk halk müziği ve bazı yabancı halk müzik eserlerinin bando düzenlemeleri bu bölümdedir.

*Diyagram: 2-b'de görülen resmi - özel dağar (repertuar) kavramı, resmi arşivlerde de yer alan, ancak bandonun bu bölgede vereceği / verdiği konserlerde özel bir değeri ve anlamı olduğu düşünülen, buralarda kullanılması muhtemel aday eserleri kapsamaktadır. Ayrıca resmi - özel dağar, kayıtlı olarak arşivlerde yer alan fakat bandonun kültürel ortamlarda farklı biçim, süre ve dil ile seslendirdiği eserleri de ifade etmektedir. Bu repertuar hemen tüm bandolarda bulunmasına rağmen, her bando bulunduğu ortama göre farklı bir kullanım repertuarı geliştirir.*

Ordunun isteği, emri ile millete uzanan iletişim aşamalarında bando, bu repertuarı kullanır. Repertuar resmidir, çünkü ordu tarafından istenmiş ve onaylanmıştır. Özeldir, çünkü her kuvvetin (kara, hava, deniz, jandarma) ve kurumun kültür özelliklerini taşır. Aynı zamanda repertuardaki eserlerin içinden her bandonun çalabildikleri de farklıdır, müzisyenlerin teknik kapasiteleri, kullanılan çalgıların marka ve kaliteleri, seslendirilme ortamı her bandoda farklıdır ve kendine münhasır nitelikler taşır. Bu nedenle de, bandonun katıldığı Toplumsal Gelişime Destek kampanyalarının birer karnavalımsı atmosfer taşıması da bando ve ordu bakımından bir miktar *resmi özeldir*.

### **b. Ulusal Kültürle İlgili Resmi – Özel Dağar:**

Memleketim, 10. Yıl Marşı, Türkiye'm, Yemen Türküsü, Ölürüm Türkiye'm, Çanakkale Türküsü gibi eserler bu bölümü oluşturur. Burada yer alan eserlerin ortak özellikleri:

a) İçinde vatan, bayrak, yurt sevgisi, başarıma, güçlükleri yenme kararlılığı, orduya ve millete övgü gibi sözlü ifadelerin yer alması,

b) Popülerleşmiş olmalarıdır. Ezginin büyük önemi bulunmasına karşın, asıl vurgulama *dil*'dedir. Sözlerde söylenmek istenen şeyler, verilmek istenen mesajlar anlaşılır bir biçimde, sade bir Türkçe ile belirtilir. Dilin yanı sıra, eserin geniş kitlelerce benimsenmesi, farklı coğrafya ve kültürel ortamlarda bile benzer etkilemeyi yapabilmesi önemlidir. Bu tür bir etki Türkiye'de, özellikle 10. Yıl Marşı'nda ve Memleketim adlı pop müzik eserinde belirgin olarak göze çarpar.

Burada, Bakhtin'in çok dillilik olarak tanımladığı ve farklı kültürlerden olmasına rağmen, benzer anlamlandırmalara neden olan bir diyalojik durum söz konusudur. Müziğin, kitlelerde ortak bilinç oluşturma yönündeki gücüyle birlikte, diyalojik bir kültürleme – kültürleşme de söz konusu olur. Ulus-kültürel müzik edimi, çoğu zaman milliyetçilikle (nationalism) birlikte anılabilmekteyken, ırkçılığa (racism) varması da istenmez.

Çoğu konserin sonunda *10. Yıl Marşı* oldukça popüler bir bitirmeliktir. Bu marş, pop müzik sanatçısı Kenan Doğulu'nun, pop müzik enstrümanlarıyla ve bu müzik türüne uyan şekilde radyo ve televizyonlarda sık sık söylemesiyle, ülke içinde terör olaylarının artış gösterdiği 1990'larda bir anda yeniden popüler olmuştur. Dolayısıyla askeri bando da bu popüler ve ulusal milliyetçi parçayı, bu defa *doğru* bir şekilde, Kenan Doğulu'nun söylemediği ve tekrarını yapmadığı orijinalinde olan bölümleri de çalarak seslendirmekte hiç gecikmedi. *Doğru* kelimesini görüştüğüm birçok bando müzisyeni kullanmaktadır, onlara göre Kenan Doğulu marşı *yanlış* söylemekte, tekrarlama gereken bölümleri tekrarlamamaktadır, üstelik ikinci dördlüğü hiç söylememektedir ve çok önemli olan bu bölüm de mutlaka söylenmelidir. "Bir hızla kötülüğü, geriliği boğarız" cümlesi nedeniyle, gericiliğe ve bağnazlığa karşı olunduğu mesajı mutlaka verilmelidir ve önemlidir. Hatta daha en baştaki marşın giriş (introduction) bölümü olduğu gibi atılmış, bambaşka bir şey olmuştur. Marş formuna uymamaktadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun 10. yılı nedeniyle, Cumhuriyet'e övgü amacıyla yazılan ve o yıllardan (1933'lerden) sonra yeniden popülerleşmiş olan parça sık sık çalınmaya başlanırken, bando müzisyenlerine göre, doğru bir şekilde insanlara bu eseri yeniden *öğretmek* gerekti. Öğretme için birçok yöntem denenmiştir. Pop müzikte kısaltılmış olan sözlerin düzeltilmesi için, konserlerde çalınmadan önce, orada bulunanlara, dinleyenlere 10. Yıl Marşı'nın orijinal sözlerinin tamamı yazılı olarak ve tekrarlayan bölüm özellikle

belirtilerek, kâğıtlara yazılı şekilde elden veya barko cihazıyla duvara perdeye yansıtılmış şekilde sunulur oldu.

Bu tarz bir uygulamanın başlamasından sonra 10 yıl kadar bir zaman geçmesine rağmen halen devam etmesi, pop müzik parçası olarak bu marşın belleklerde kolayca değişmeyecek kuvvetli bir iz bıraktığının ve bu şekilde oldukça benimsendiğinin bir göstergesidir. Buna rağmen bu eser, orduda her iki biçimde de kullanılırken, özellikle ses yayın cihazlarından yapılan dinletmelerde popüler müzik daha baskın çıkmaktadır. Kara Kuvvetleri'ne bağlı bütün resmi telefonların bekletme müziğinde, pop müzik biçimindeki 10. Yıl Marşı dinletilir. İnsanların beyninde bu şekliyle daha fazla iz bıraktığı değerlendirilmekte, ayrıca marş da olsa, pop kültürünün askerler tarafından da sevildiğinin ve kabul gördüğünün bir belirtisi olduğu ortaya konmaktadır. Askerin, eseri bu biçimiyle beğenen halkın bir parçası olduğu, arayan herkese dinletilmekte ve gösterilmektedir. Yani meşruiyetler de ortaktır.

Askeri bandolarda *Memleketim*'in de en az 10. Yıl Marşı kadar sık çalınması dikkat çekicidir. 10. Yıl Marşı'ndaki açık marş etkisine ve belki biraz da şovenist izlenimine karşın; *Memleketim* daha yumuşak, pop kültürüne uygun ritimsel motifli, sert tınlamayan bir ezgi ile kolay anlaşılır sade bir dil yapısına sahiptir. Bu eser, ülkedeki bütün bandolar tarafından sözlü ya da sözsüz olarak sık sık seslendirilir. Sözsüz de çalınsa, sözlerin hemen hatırlanması ve böylece maksada çabucak ulaşılabilmesi nedeniyle bandolar için çok önemli olan bir eserdir.

Bir Yahudi ezgisinin Türkiye'de bu derece sevilmesi ve birleştirici bağlayıcı bir özelliği olduğunun değerlendirilmesinde, sözlerdeki içeriğin büyük önemi bulunur. Şarkının sözlerinde kullanılan - başkalarının veya ötekilerin değil - *benim memleketim* ile anlatılanın ve bütün âlemin hayran olduğu bu güzelliklere *hepimizin* birlikte sahip olduğu, zengin fakir sosyal statüsü ne olursa olsun hepsinin de *bu ülkeye sevdalı olduğu*, onu çok sevdikleri, değerini bilerek, birlikte ve mutlu yaşamak gerektiği mesajı verilirken, askeri bando için bu popüler kültür eseri, belirtilen özellikleriyle önemli bir eser olmaktadır.

### **c.Yerel Bölgesel Dağar:**

Her askeri bandonun ikamet ettiği kente ve sorumluluk alanına giren diğer il, ilçe, bucak ve köye göre, buralarda yaşayan insanların beğenilerine, kültürüne yönelik olarak oluşturulan repertuardır. Buradaki repertuar, resmi yollardan bandoya gelen, arşive giren ve seslendirilen eserler olabildiği gibi, hiçbir resmi kayıdı olmayan, bandonun kendisinin veya başka kişilerin ürettiği, yöreye özgü nitelikler taşıyan eserlerden de oluşur. Ayrıca, resmi olarak Armoni Mızıkası repertuarında bulunan yöre kültürüne uygun olarak aranje edilmiş eserlerden bazılarının, daha farklı şekillerde seslendirilmesiyle, resmi olmayan bir eser haline dönüşebilir. Örneğin tekrarlayan bölümlerde farklılıklar, sözlerde farklılıklar, başlama ve bitirmede farklılıklar ve sürede farklılıklar bu neticeyi doğurabilmektedir.

Bu durumda, yazılı olan (resmi) ile seslendirilen (gayri resmi veya yarı resmi) arasında fark ortaya çıkmaktadır. Yani resmi ve onaylanmış olan ile resmi olanı değiştiren bir uygulama söz konusudur. Tıpkı kullanım dağarı ile gereç dağarı örneğinde olduğu gibi, kullanılması istenen ile bunun içinden gerekeni kullanan, bunu kullanırken de birçok bakımdan değişiklik yapabilen bir seslendirme ortaya çıkabilir. Köydeki bando konseri esnasında, orada bulunan askeri kişilerin farklı seslendirmeyi onaylaması ya da itiraz etmemeleri, resmi dağarda yer alan eserin uygun yani resmi olmayan bir şekilde değişimine razı olduklarını, hoşgörüyü karşıladıklarını gösterir. Bunda etken olan temel neden ise, yöredeki insanların beğenisini kazanma, onlar tarafından kabul görme ve daha güçlü bir diyalog kurulması isteğidir.

Erzurum'da bir köye destek uygulamasında çalınan ile Muğla'daki bir köye destek uygulamasında askeri bando, yalnızca o yöreye özgü müzik eserlerinden bir veya birkaç tanesini mutlaka seslendirmeye çalışır. Konserde çalınan diğer eserlerin yanı sıra seslendirilen bu yöresel ezgiler, askeri bandonun ve dolayısıyla da ordunun bölgeyle iletişimde bir köprü vazifesi görür. Bu türden eserlerin seslendirildiği zaman ve mekânlarda, gözle görülebilen, ordu bakımından olumlu sayılabilecek bir tepki verilmekte, türküye eşlik etme, halaya oyuna kalkma gibi fiziksel hareketler ve gülümsemeler belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu durumun ordu içinde memnuniyet yarattığı gözlemlenmiştir. Çorlu'daki askeri bandonun yerel repertuarında "Osman Aga, Ayılana Gazoz Bayılana Limon ..." yer alırken,

Malatya'daki askeri bandonun repertuarı “Lorke, Caney Caney, Malatya Bulunmaz Eşin, Etek Sarı, Urfa'nın Etrafı Dumanlı Dağlar” gibi eserler, bu nedenle bando repertuarına hemen girivermektedir.

Konserde çalınan eserlerin bir kısmının ülkenin tamamında biliniyor olup olmaması çok da önemli değildir, önemli olan o eseri yöre insanının benimsemesi, içselleştirmesidir. Örneğin *Caney Caney* Mardin'de de, Diyarbakır'da da, Erzincan'da veya Kars'ta da aynı biçimde *yereldir*.

Askeri bandonun repertuarını, *gösteri* ve *konser* olmak üzere iki farklı müzik olayında ele almak gerekir. Gösteride repertuar daha resmi, hemen hemen diğer askeri bandolarla ortak ve daha belirgin, konserde farklılıklar gösterir. Milli bayramlardaki geçit törenlerinde ve üniversite gençliğine yönelik konserlerdeki parçaların seçimi arasında fark vardır. Resmi törenler, askeri bandoların halkın büyük çoğunluğunun önünde vitrine çıktıkları, kendilerine bakılan, kıyafetleriyle, hareketleriyle ve çaldıklarıyla dikkati çeken bir askeri müzik grubunun önderlik yaptığı, önemli bir gösteridir. Burada kendisine verilen süre boyunca bando Türk marşlarından bazılarını çalar. Konser ise, kültürel ortamı daha açık bir şekilde ortaya koyan bir müzik olayıdır. Hangi eserin hangi konserde veya gösteride, ne şekilde ve ne kadar süre ile çalınacağı, bulunulan kültürel ortama ve zamana göre değişmektedir. Üniversite gençliğine verilen konserdeki eserler ve her bir eserin süresi ile “Ordu Millet Elele, Köye Destek Kampanyası” gibi organizasyonlarda, köydeki ilköğretim okulunun bahçesinde çalınacak olan eserler, bandonun donanımı yani kullandığı araç gereçler ve her bir eserin süresi büyük değişiklikler göstermektedir.

Şanlıurfa'da 1997'de yapılan “Ordu Millet Elele” kampanyası örneğinde, *Caney Caney*'i ilk seslendirmedeki askeri bandonun kullandığı enstrümanların dizilim biçimi (oturtum), parçanın süresi farklıyken, daha sonraki aynı organizasyonda başka bir köyde başka özellikler göstermiştir. İlk konserin ardından, başka bir tarihte gidilen ikinci köyde bando, edindiği tecrübeyle, koltuk davulu, zurna, darbuka gibi bazı enstrümanları da bünyesine katar. Halit Recep Arman'ın Türk Halk Müziği No: 17 adlı bir potbori eserinden sonra, daha önce gidilen köyde yaklaşık 6 – 7 dakika kadar süren *Caney Caney*, bu defa farklı bir şekilde, kesintisiz bir biçimde Lorke ile değişerek potbori şeklinde karşımıza çıkmıştır. Ancak bu



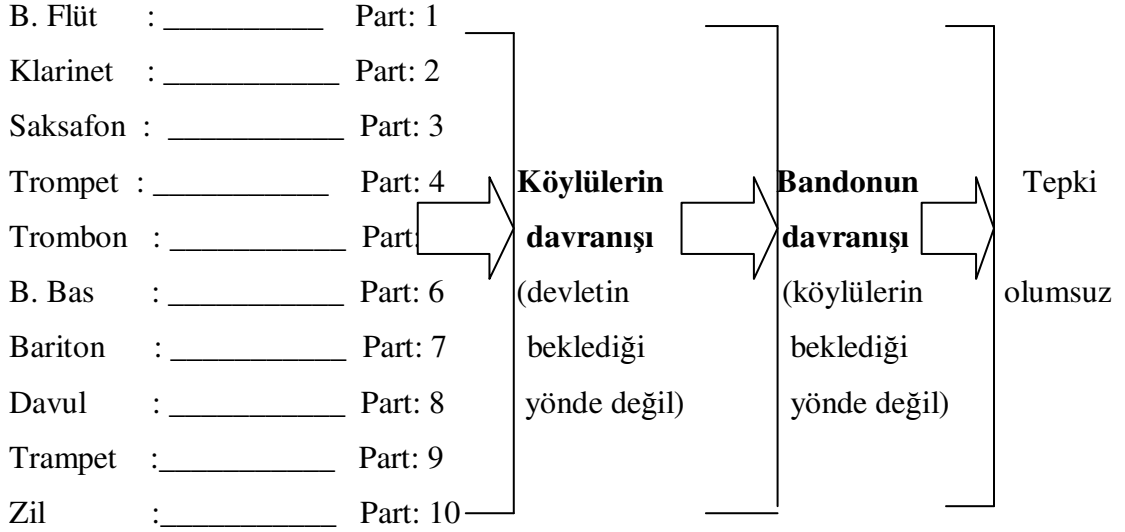
karışımında önce Caney Caney yaklaşık 2 dakika kadar çalınmış, bu arada toplanan kalabalık halay çekmek için bandonun önünde toplanmış, daha sonra halay sürerken 4. dakikada Lorke'ye geçilmiştir.

Bu arada bir ilköğretim okulu öğrencisi çocuğun bandonun önündeki mikrofonu yaklaşıp parçayı söylemek istemesi üzerine, buna müsaade edilmesiyle mikrofonu yaklaştı ve türküyü Kürtçe sözlü olarak iki dakika kadar söylemiştir. Yaklaşık olarak 3 dakika kadar süren Lorke'den sonra hemen yine bu defa zurnayla birlikte Caney Caney'e geçilmiş, yeniden çalının 2. dakikasından itibaren bandodaki üfleme enstrümanlar (yel tınlarlar) yavaş yavaş çalmayı bırakmış, zurna aynı parçaya bandonun bıraktığı yerden devam ettirirken, koltuk davuluyla birlikte halay çekenlerin ortasına giderek 4 dakika kadar burada çalmıştır. Bu arada bandodaki vurma çalgılar (gön tınlarlar) onlara eşlik etmişlerdir. Bu dakikadan itibaren bandodaki bütün enstrümanlar tekrar aynı parçaya zurnayla birlikte katılmışlar, 2 dakika kadar sonra da parça bitirilmiştir. Oldukça uzun sayılabilecek biçimdeki bu potboriden hemen sonra (iki eser arasındaki geçiş süresi yani boşluk, yaklaşık azami 15 – 20 saniye kadar) konser, Urfanın Etrafı Dumanlı Dağlar adlı daha ağır bir halay parçasıyla devam etmiş, Memleketim adlı parçayla sona ermiştir. 18 dakika kadar süren parçanın uzunluğunda, yerel bir dille söyleme de önemli bir etken olabilmiş, buna müsaade edilebildiğinin görülmesi, topluluğun halayı uzun tutması ve böylece eserin toplam süresinin uzun sürmesine de etki yapmıştır.

Kültür, müziksel biçim ve oturtumun üretilmesi, kullanılması, toplumsal doyuma ulaşabilecek yolların yakalanması ve bu dengelerin açıkça anlaşılabilmesi için müzisyeni zorlar. Böylece değişime uğrayan müziksel yapı müzik örgütlerinin davranışlarını da değiştirir.

Şanlıurfa örneğinde, askeri bandonun köylülerle ilk defa karşılaşmasında kullanılan müziksel yapı:

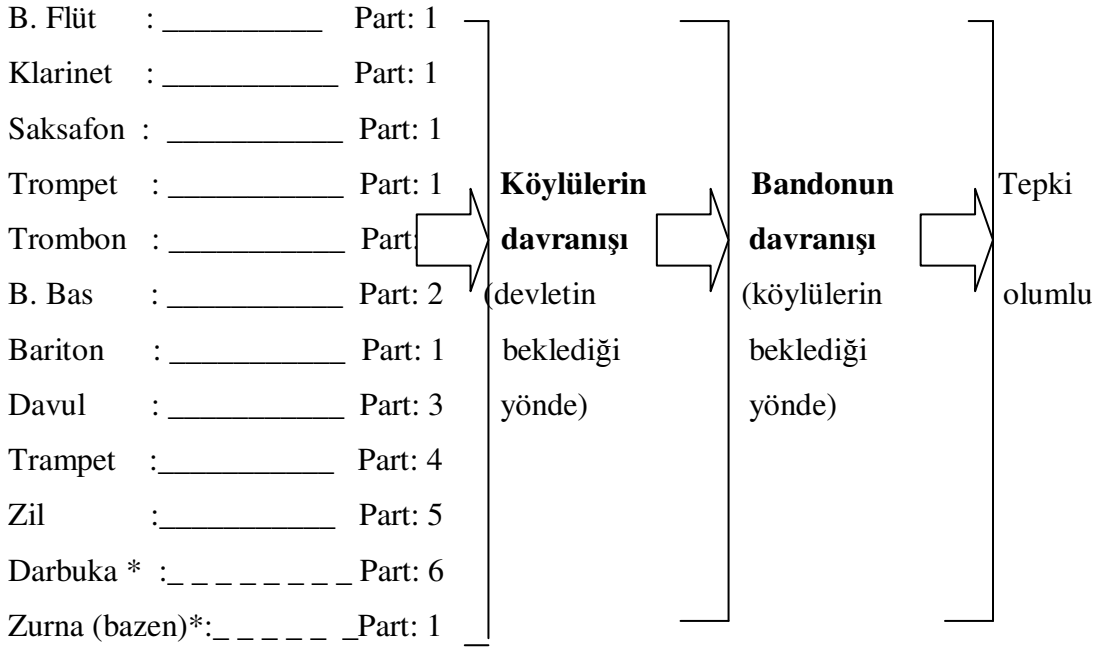
Çalınan parça: Ordu Marşı (Resmi Dağar)



Tepkinin ne olacağı, ordunun, dolayısıyla da devletin sorunudur. Tepkinin olumlu yönde gerçekleşmesi *beklentisi* olan ordudur. Çalınan eser sonucu oluşan olumsuz tepki önce bandoda, sonra diğer kişiler üzerinde hayal kırıklığı yaratır. Bu sonuca göre repertuar içinde hızlıca yeniden değerlendirme yapılır.

Şanlıurfa örneğinde, askeri bandonun köylülerle daha sonraki karşılaşmalarında kullanılan müziksel yapı:

Çalınan parça: Caney Caney (Yerel-bölgesel Dağar)



\* Burada darbuka ve zurna da (icracı kişi bulunursa) oturtumda yer alabilmektedir.

Devlet, bireyler arasında farklı düşünceler ve davranış şekilleri olsa da, bunların demokrasi içinde kalmasına, kendi varlığına tehdit olmamasına dikkat eder. Bunu sağlamının en önemli yolu, devleti oluşturan bireye “kim” olduğunu söylemek, daha sonra da bunu ona sık sık hatırlatmaktır. Böylece buna uygun davranış şekilleri geliştirir. Bayrak, milli marş gibi simgeler yaratarak, vatani paylaşan *vatandaş*larından bunlara saygı göstermelerini ister. Ulusal-kültürel kimliğin pekiştirilmesi için en çok endişelenen devlet kurumlarından biri de ordudur, çünkü

bu kimlik yeterince güçlenmezse, anayasa gereği devleti korumak ve kollamakla görevli ordu, gerektiğinde karşısındakilerle çatışacaktır. Bu nedenle konu ordu için hayati öneme haizdir. O halde her şeyden önce bireyin, ülkedeki diğer yurttaşlarla ve gruplarla kader birliği içinde yaşadığının ve kimliğin sık sık hatırlatılması icap eder. Birçok alt kimlikler bulunmasına karşın, Atatürk'ün "Ne mutlu Türküm diyene" sözündeki gibi, Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olan herkesin kendini Türk olarak tanımlaması gerekir. Böylece bu alt kimliklerin devletle barışık olmasının, herkesin menfaatine olduğu değerlendirilmektedir.

Askeri bando, devletin milli kimlik kazandırma faaliyetlerine uygun olarak, geleneksel yapısına rağmen, yerel müzik kültüründen geniş ölçüde etkilenmeyi ve böylece değişimi göze alır. Diğer resmi müzik kurumlarında, bazı uygulama farklılıklarına rağmen az da olsa benzerlikler görülebilmektedir.

Gelişmenin, çağdaşlaşmanın ve değişimin simgesi olarak algılanan klasik batı müziğinin tüm yurda yayılması amacıyla, tıpkı askeri bando konserlerindeki gibi, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası (CSO) da yurdun değişik yerlerinde klasik batı müziği konserleri verir. Hatta CSO, halkla diyalogunu arttırmak için, geleneksel yapısında hiç bulunmayan "bağlama" gibi çalgıları da bu konserlerde bünyesine kimi zaman katmaktan çekinmez. Askeri bandonun davranış biçimi, burada da gözlemlenebilir. Bu özellikleriyle Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın 17 Nisan 2008 tarihinde Bayburt'ta verdiği konserle, askeri bandonun köydeki davranış biçimi ve repertuarları büyük benzerlik gösterir. Bu konserde CSO, klasik batı müziğinden oluşan repertuarını seslendirir ve sahnede Klasik Batı Müziği çalgılarıyla yer alır. Onların hemen önünde, sahnenin kenarına oturmuş bir şekilde, ellerinde bağlamalarıyla, Bayburt 21 Şubat İlköğretim Okulu öğrencileri yer almaktadır. Daha sonra bu öğrencilerle birlikte CSO, "Ölürüm Türkiye'm"'i coşkuyla seslendirir. Konserin son parçası da 10. Yıl Marşıdır ve salondan büyük alkış alır. 10. Yıl Marşı'nın notaları olmadığı halde CSO, bu marşı tekrar çalar. Konserin sonunda CSO'nun şefi Rengin Gökmen öğrencilerden "küçük ozanlar" olarak bahsederken, "Onlar ilerde bir gün CSO bünyesinde yer alacak ya da solist olacak. İdil Biretler, Suna Kanlar, Fazıl Saylar onların arasından çıkacak" der. Bunları söylerken, halk müziği "ozanlarının" ileride bir gün büyüyüp, klasik batı müziği sanatçıları

olacaklarını, müzik beğenilerinin değişeceğini yani bir şekilde nihayet doğruyu bulacaklarını iddia etmektedir. Konser, alkışlarla sona erer.

Ordunun, *kimlik üzerine operasyonlar yapması* Türkiye’de kuruluş dönemi hariç olmak üzere özellikle 1985’lerden sonra daha belirginleşirken, 2000’lerden itibaren giderek ülkenin tamamına yayılmıştır.

İzmir’in Urla ilçesindeki Albay Çolak İbrahim Bey İlköğretim Okulu, 2005 Nisan ayı içerisinde Ege Ordusu Bölge Bandosu tarafından ziyaret edildi. Askeri bir otobüs dolusu müzisyenin okullarına gelmesi öğrenciler bakımından olağan dışı, ilginç ve eğlenceliydi.

Günlerden cuma ve öğleden sonra olduğu için, okul idaresince öğrenciler okul bahçesine toplandı. Her cuma günü öğleden sonra ders bitiminde burada İstiklal Marşı müzik öğretmenini yönetiminde öğrenciler tarafından okunmakta ve daha sonra da öğrenciler evlerine, hafta sonu tatiline gitmektedirler. Ancak bu sefer durum farklıdır: 1960’larda öğrenime açılan okula ilk defa bir askeri bando gelmişti. Okulun giriş kapısında ve otobüsün çevresinde birkaç silahlı nöbetçi asker etrafı kolaçan etmekteydi. İlk kez yaşanan bu olayın heyecanı okul idarecilerinin yüzlerinden ve telaşlı hareketlerinden anlaşılıyordu. Sık sık ne yapacaklarını, bandonun, öğrencilerin, öğretmenlerin nerede duracaklarını, mikrofon isteyip istemediklerini bando şefine ve diğer müzisyenlere soruyorlardı. Kırmızı lacivert üniformalı asker müzisyenler Atatürk büstü çevresinde çalgı aletleriyle düzen almak için dolaşırken, öğrenciler merakla onları izlemekteydi. Bir basın mensubu da okul bahçesinde fotoğraflar çekiyordu.

Biraz sonra bando hazırlıklarını bitirdi ve bando şefi önde görüldü. Öğrencilere burada bulunma nedenini önce okul müdürü kısaca anlattı: Bando, Bayrak Törenini yapmak, İstiklal Marşı’nı çalmak için gelmişti, hep beraber onları alkışa davet etti. Daha sonra öğrencilere bir konuşma yaptı: Ordu komutanının selam ve sevgilerini getirdiğini, öğrencilere bir konser vermek, İstiklal Marşı’nı doğru öğretmek, bu arada enstrümanları öğrencilere tanıtmak ve çok sesli müziği sevdirmek amacıyla verecekleri konserde, biraz sonra değişik oyun havaları ve pop müzik parçaları çalacaklarını, öğrencilerin bunlara katılmasını istediğini söyledi. Biraz sonra önce güncel iki Türkçe pop müziği eseri, sonra da Aman Ormancı’yla başlayarak hareketli üç halk müziği parçasının bandoya düzenlenmiş şeklini icra

ederlerken, öğrenciler çekingenliklerini atmış bahçede onlara eşlik etmekte, halay çeker gibi oyunlar oynamaktaydılar. Bol bol fotoğraflar çekildi. Basın mensubuna göre, lisedeki öğrenciler birbirilerinden utandıkları için oynamakta isteksizdiler, ancak ilköğretim öğrencileri bu konuda daha rahat davranıyorlardı. Bando 15 – 20 dakika kadar süren bu bölümden sonra çalmayı kesti. Bando şefi dağılmış olan öğrencilerin toplanması için öğretmenlerin yardımcı olmasını istedi. “Şimdi hep beraber yüksek sesle 10 Yıl Marşı’nı söyleyelim” diyerek marşı çaldırdı. Ardından, İstiklal Marşı çalınacağını, bayrak çekmeyle görevli öğrencinin dikkat etmesini belirtti. Bir beden eğitimi öğretmeni öğrencilere yüksek sesle “Rahat, hazır ol, susun, dikkat” dedi ve Bando İstiklal Marşı’nı çalarken, öğrenciler yüksek sesle ve coşkuyla marşı söyledi. Marş bitiminde Bando şefi öğrencilere “Aferin çok güzel söylediniz” derken, artık görev tamamlanmıştı. Müzisyenler otobüse doğru ilerlerken, müdür ve bazı öğretmenler yolcu etmek üzere yanlarına gidiyordu. Müdür teşekkür ederek, her zaman böyle faaliyetler yapılmasının iyi olacağını, öğrencilerin çok eğlendiklerini söyledi. Bandonun otobüsünün ardından koşan öğrenci grubu neşeye el sallarken, bandodakiler haftaya gidilecek okulun yerini tartışmaya başlamıştı.

Bandonun buradaki davranış biçiminde ordunun ve dolayısıyla devletin diyalog kurma çabaları açık bir şekilde gözlemlenmektedir. Bakhtin’in yol kronotopu kavramıyla açıkladığı ve farklı zamanların, farklı boyutlarıyla zaman – uzamsal olarak kesiştiği bu okul konserlerinde, devletle millet yani bando ile öğretmenler, öğrenciler, çevreden olayı izleyenler; genç Cumhuriyetle yeni nesil ilköğretim öğrencileri; iki genç fikir yani cumhuriyet ile gençlik; iki farklı bakış açısı yani devletin bakışı ile öğrenci ve öğretmenlerin devlete bakışı; aynı zamanda iki benzer bakış açısı yani bandonun ve öğrencilerin birlikte eğlenceli bir şekilde şarkı söylemesi, halay çekmesi; devletin dili ile okulun dili; çocukluk – saflık ile yetişkinlik – olgunluk, aynı zaman ve mekânda diyalojik biçimde kesişirler. Kesişme anında atalara, geçmişe övgü de vardır, geleceğe güven de. Gençliğin dilsel – ideolojik dünyasını bütünleştirmeyi ve merkezileştirmeyi hedef alan üniter dil mevcudiyetini meydana hissettirir.

Aydınlanmanın simgesi olan okul ile batılılaşmanın simgesi olan bando, okul bahçesinde bir araya gelir.

Okul bahçesinde kurulan sahnede, askeri bandonun yaptığı gösteri – konserde bandonun heteroglassiası tüm yerel dilleri ve lehçeleri gür bir sesle konuşmaya başlamış; bando şefinin, müzisyenlerin, küçük ve büyük öğrencilerin, öğretmenlerin ve çevrede bu müzik olayını izleyenlerin diliyle devletin dili canlı bir şekilde ortaya çıkmıştır. Bakhtin buna *diyalojikleşmiş heteroglassia* demektedir (Bakhtin 2001: 48 – 49). Az ya da çok karnaval duygusuyla, bayram havasıyla yüklü bu organizasyon, yarı ciddi yarı komik yani Menippos yergisine uyan biçimde yapısı ve folklorik nitelikleriyle de diyalojiktir.

Kara Kuvvetleri Komutanlığı, köy ve okullara yardım kampanyalarını uygularken, devletin her zaman vatandaşlarının yanında olduğunu göstermek, halk ile Silahlı Kuvvetler arasındaki ilişkileri güçlendirmek, vatandaşların ekonomik ve sosyal sorunlarının çözümüne yardımcı olmak amacıyla, “Toplumsal Gelişime Destek Faaliyetleri” uygulamakta ve bunu resmi internet sitesinde belirtmektedir:

“Bu kapsamda, 2006 yılında da yurdun tamamında icra edilen Toplumsal Gelişime Destek Faaliyetleri ile ihtiyaç duyulan bütün bölgelere eğitim, kültür, sağlık ve çevre gibi konularda hizmet götürülerek vatandaşların devlete ve TSK’ ya olan güven duyguları ve bağlılıkları pekiştirilmiş, onlara moral, yurt sevgisi bilinci ve coşkusu kazandırılmıştır” (<http://www.kkk.tsk.mil.tr/GenelKonular/ToplumsalGelisim>).

Devletin diğer kurumlarının yapmadığı veya geciktirdiği hizmetleri, Silahlı Kuvvetler üstlenmektedir. Bu bağlamda ordunun etkili biçimde kullandığı askeri bandonun repertuarı da uygulama yapılan bölge ve mekâna göre değişim ve başkalaşım gösterir.

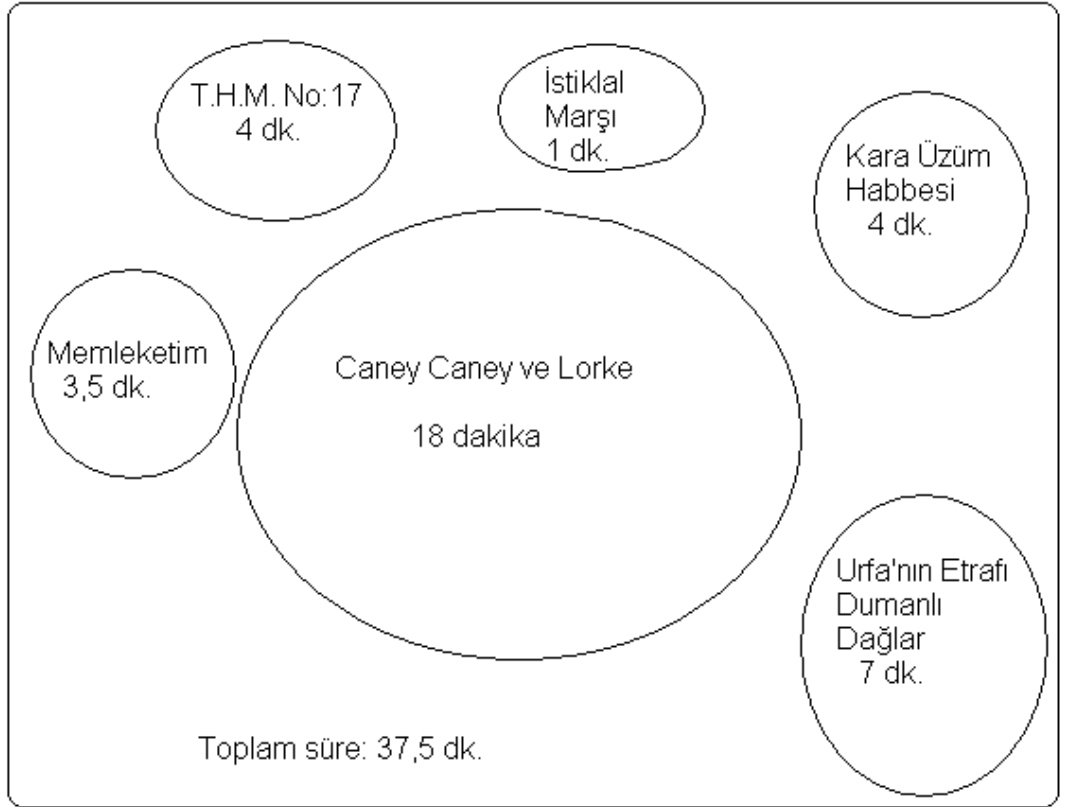
Daha önceki bölümlerde de anlatıldığı biçimde, Şanlıurfa’da yapılan “Ordu Millet Elele” kampanyası sırasında (1977), Caney Caney’i ilk seslendirmedeki askeri bandonun kullandığı enstrümanlar ve parçanın süresi başkayken, daha sonraki aynı organizasyonda ve başka bir köyde farklılıklar göstermektedir. Hatta bu bandonun resmi repertuarına daha önce Şanlıurfa Bandosu tarafından katılan ve toplam süresi başlangıçta 3 dakika kadar süren bu eserin okul ve köylerdeki her seslendirilmesinde, süre yönünden farklılıklar gözlenmiştir (bkz: Şekil 13). Her konser kendi içinde ve ayrı ayrı değerlendirilmiş, bunun neticesinde bir önceki konserin aynen tekrarı mümkün olmamıştır.

Değişim ve başkalaşım, farklı çalgıların bando içerisinde yer almasıyla da kendini göstermiştir. Askeri bandonun davul, zurna, darbuka gibi bazı yerel enstrümanları bir süre sonra bünyesine kattığı görüldü. Halit Recep Arman'ın Türk Halk Müziği No:17 adlı eserinden sonra, daha önce ilk olarak gidilen köyde yaklaşık 5–6 dakika kadar süren Caney Caney, Lorke ile değişmeli olarak potbori şeklinde karşımıza çıkmıştır. Bu karışımında önce Caney Caney yaklaşık 2 dakika kadar çalındı. Bu arada toplanan kalabalık halay çekmek için bandonun önünde toplandı. Dansın birleştirici ve kaynaştırıcı etkisi kendisini göstermekteydi. Dans (halay) sürerken 4. dakikada Lorke'ye geçildi. Bu bölümde, çokdilliliğe (multilinguistic) bir göndermeye de yol açtı. Bir ilköğretim okulu öğrencisi çocuğun bandonun önündeki mikrofona yaklaşarak parçayı söylemek istemesi üzerine, buna müsaade edildi, çocuk mikrofona yaklaştı ve türküyü Kürtçe sözlü olarak iki dakika kadar söyledi. Türkçe dışında söylenen bu sözlere kimseden farklı bir tepki gelmediği gibi, halay çeken gruptaki sivil ve asker bazı kişiler de sözlere ara sıra eşlik ediyordu. Farklı dillerin kaynaştırıcı bir etkisi ortaya çıkmıştı.

Yaklaşık 3 dakika kadar süren Lorke'den sonra hemen yine bando kıyafetli asker müzisyenin çaldığı zurnayla birlikte Caney Caney'e geçildi. Yeniden çalımın 2. dakikasından itibaren bandodaki üfleme enstrümanlar yavaş yavaş çalmayı bıraktı, zurna aynı parçayı bandonun bıraktığı yerden devam ettirirken, koltuk davulcusuyla birlikte halay çekenlerin ortasına giderek, 4 dakika kadar burada çaldı. Bu arada bandodaki vurma çalgılar onlara eşlik ediyordu. Bu dakikadan itibaren bandodaki bütün enstrümanlar tekrar aynı parçaya zurnayla birlikte katılmışlardı ve 2 dakika kadar sonra da parça bitirildi. 18 dakika kadar süren parçanın uzunluğunda, yerel bir dille söyleme de önemli bir etken olabilmiş, başka bir lisanla söylemenin uygun olabileceği, buna müsaade edilebildiğinin görülmesi, topluluğun halayı uzun tutması ve böylece eserin toplam süresinin uzun sürmesine de etki yapmıştı. Eser uzunluğu ve *Kürtçe söyleme*, bando dışındaki diğer asker kişiler tarafından da uygun görülerek bu şekilde kabul görmüştü, hatta sık sık bando şefine yapılan el ve baş işaretleriyle devam etmesi istendi. İyi bir iletişim kurulduğu değerlendirildiğinden, kurulan bu bağın kesintiye uğramaması gerektiği düşünülmüştür. Yaklaşık 18 dakika kadar süren bu potboriden hemen sonra konser, Kara Üzüm Habbesi ve Urfanın Etrafı



Dumanlı Dağlar adlı daha ağır bir halay parçasıyla devam etti ve Memleketim adlı parçayla sona erdi.



Şekil 13: Şanlıurfa'nın bir merkez köyünde askeri bando konserinde eser - süre ilişkisi ve bandonun bu konserdeki yerel bölgesel dağılımı.

Askeri bando, bölgesindeki yerleşim birimlerinde konser verirken, diyalogu güçlendirmek amacıyla, o bölgenin ezgilerini de seslendirmek ister. Askerin ve askeri bandonun yalnızca ciddi bir yüz ifadesiyle gelerek marşlar çalıp gidecek bir

topluluk olarak algılanmamasına özen gösterilir. Bu nedenle Bakhtin'in *spoudogeloios* yani yarı ciddi yarı komik dediği ve folklordan türeyen, hiyerarşik mesafeleri yıkan *gülme* kullanılır (Bakhtin 2001: 188). Gülme, korkunun ve korkudan doğan saygının kökünü kazır. Bir şeyin komik olabilmesi için yaklaşması gerekir ve bizi güldüren şeyler yakınımızdadır. Bu ise diyalojiktir.

Bando, marş dışında özellikle birçok popüler eser çaldığını, hatta o bölgenin kültürünün müziğini öğrendiğini ve bunu çaldığını göstermek için özel gayret sarf eder. Bu şekilde sempati kazanmak ve beğenilmek, halka daha yakın olmak en önemli hedeftir. Tamdık olan şey yakındır da. Bir köye destek uygulamasında askeri bando, yalnızca o yöreye özgü olan müzik eserlerinden bir veya birkaç tanesini, yoksa yakın çevredekilerin müziğini mutlaka seslendirmeye çalışır. Konserde çalınan diğer eserlerin yanı sıra seslendirilen bu yöresel ezgiler, askeri bandonun ve dolayısıyla da ordunun bölgeyle iletişimde bir köprü vazifesi görür. Çünkü bu eserlerin seslendirildiği anlarda, gözle görülebilen ve asker kişiler tarafından olumlu olduğu değerlendirilen bir tepki verilmekte, türküye eşlik etme, oyuna halaya kalkma gibi fiziksel hareket belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle Çorlu'daki askeri bandonun yerel dağarında "Osman Aga, Ayılana Gazoz Bayılana Limon" da yer alırken, Malatya'daki askeri bandonun dağarında "Lorke, Caney Caney, Malatya Bulunmaz Eşin, Etek Sarı, Urfa'nın Etrafı Dumanlı Dağlar" gibi eserler bulunur.

Konserde çalınan yerel eserlerin bir kısmının, gerçekte o bölgenin kültürüne ait bir müzik eseri olup olmadığı kimi zaman bandodaki müzisyenler tarafından tartışılır, hatta repertuara alınıp alınmaması tekrar değerlendirilebilir. Sonuç genelde aynıdır: Önemli olan yöre insanının eseri benimsemesi, içselleştirmesi ve ne şekilde tanımladığıdır. Örneğin *Caney Caney* Mardin'de de, Diyarbakır'da da, Erzincan'da veya Kars'ta da aynı biçimde *yereldir*. Hatta bu parça halayla bağlantılı olarak İzmir'de, Adana'da, Samsun'da askeri bandolar tarafından uygun ortamlarda seslendirilebilmektedir.

1997 yılında, Türkiye'nin başka bölgelerinde olduğu gibi, daha önce yukarıda da bahsedildiği üzere, Şanlıurfa'nın birçok ilçe ve köyünde de "Ordu - Millet Elele, Mehmetçik Kirvem Olsun, Doğudaki Okullara Kitap Giyecek Yardımı" gibi kampanyalar yapılmıştı. Kampanyaların başladığı ilk günlerde yöre halkı askeri bandoyu ve oraya gelen yabancıları karşılıyordu. Organizasyon başladığında, bando

önceleri birkaç marş çalıyordu. Köylülerin bir kısmı (başta kadınlar) ortaya çıkmıyor, evlerin damların arasından ve uzaktan seyrediyorlardı. Bu çekingenliği bando şefinin fark etmesiyle, bando marşları çalmayı bıraktı ve “Caney Caney, Lorke, Urfa'nın Etrafı Dumanlı Dağlar” gibi yöre türkülerini saksafon, klarinet, bando davulu, trampet, zil gibi enstrümanlarla çalmaya başladı. Bandodaki diğer çalgılar da daha önce provası yapılmadığı halde bu parçalara ünison olarak, yani herkes aynı partiyi çalarak eşlik etmeye başladılar. Kısa bir süre sonra uzaktan seyreden kadın ve genç kızlar, evlerden sokak aralarından çıkanlar birer ikişer meydana doğru gelmeye ve bandonun önünde halay çekmeye başladılar. Özellikle Caney Caney ve Lorke birçok kez çalındı. Böylece kampanya tam bir şenlik havasına büründü. Basın ajansları da bu ortamı bol bol görüntüledi. Daha sonraki günlerde, ülkedeki gazete ve televizyon kanallarının çoğu bu olayın görüntülerini yayınladı. Böylece zamanla Tugay Bandosunun repertuarının önemli bir bölümünü bu parçaların oluşturmaya başladığı görüldü.

Askeri bandonun repertuarını, *gösteri* ve *konser* olmak üzere iki farklı müzik olayında ele almak gerekir. Gösteride repertuar daha resmi, hemen hemen diğer askeri bandolarla ortak ve daha belirgin, konserde farklılıklar gösterir. Milli bayramlardaki geçit törenlerinde ve üniversite gençliğine yönelik konserlerdeki parçaların seçimi arasında fark vardır.

Resmi törenler, askeri birliklerin halkın büyük çoğunluğunun önünde vitrine çıktıkları, kendilerine bakılan, kıyafetleriyle, hareketleriyle ve çaldıklarıyla dikkati çeken bir askeri müzik grubunun önderlik yaptığı önemli bir gösteridir. Bu törenlerde kendisine verilen süre boyunca bando bazı Türk marşlarını çalar. Konser ise, kültürel ortamı daha açık bir şekilde ortaya koyan bir müzik olayıdır. Hangi eserin hangi konserde veya gösteride, ne şekilde ve ne kadar süre ile çalınacağı, bulunulan kültürel ortama göre değişmektedir. Üniversite gençliğine verilen konserdeki eserler ve burada her bir eserin süresi ile “Ordu Millet Elele, Köye Destek Kampanyası” gibi Toplumsal Gelişime Destek organizasyonlarında ve köydeki ilköğretim okulunun bahçesinde çalınacak olan eserler, bandonun donanımı yani kullandığı araç gereçler ve her bir eserin süresi büyük değişiklikler gösterir.

### 3.3. Türkiye’de Diyalojinin Formal ve İnfomal Dinletilerde Ortaya Çıkması

Kitlelerde ortak bilinç oluşturmada müziğin çok etkili olduğuna dair yaygın bir kanat vardır. Müziğin harekete geçirdiği ilişkiler topluluğun bütününe kapsayabilir. Belli toplumlarda müzik ve dans, topluluğun kendisini o topluluk olarak görmesini sağlayan bir örnektir. Toplumsal birlikteliğin kaygı verici boyuta yönlendiği hissedilmese bile, bu endişedeki ideoloji kendini koruma yöntemlerine başvurur. Bu yöntemlerden biri de, devletin, sahip olduğu müzik topluluğu yoluyla, toplumsal kimliği güçlü bir duygusal deneyimle sağlayabilme çabalarıdır. Bu nedenle geleneksel müzik örgütündeki (bando) köklü değişimleri göze alır.

Türkiye’de özellikle 1990’lardan itibaren, Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgeleri başta olmak üzere, ülkenin hemen hemen tamamında “Ordu-Millet Elele”, “Mehmetçik Kirvem Olsun”, “Doğudaki Okullara Yardım”, “Kitap, Giyecek, Yiyecek Yardımları” gibi kampanyalar düzenlenmeye başlandı.

1997 – 1998 yıllarında Şanlıurfa’nın birçok ilçe, kasaba ve köyünde, gerek yardımların yerine ulaşması, gerekse bölge insanıyla devletin kaynaşması gibi nedenlerle yapılan yardım kampanyalarında, yardımın yapıldığı yerlere sağlık ekipleri, yardım konvoyu, veteriner gibi kişi ve ekiplerin yanı sıra, Şanlıurfa 20. Zırhlı Tugay Bandosu da gitmişti. Kampanyaların başladığı ilk günlerde yöre halkı bandoyu ve oraya gelen yabancıları çekingen ve kararsız bir şekilde biraz da uzaktan seyrediyor, bu arada bando standart kadrosuyla birkaç marş çalıyordu. Yardım ekiplerinin çevresinde birkaç kişi, tamamı erkek ve muhtar, imam, ağa, öğretmen ve birkaç genç toplanmıştı. Bu çekingenliğin bando şefi tarafından fark edilmesi ve işareti ile bando marş çalmayı hemen bıraktı ve “Caney Caney, Lorke, Urfanın Etrafı Dumanlı Dağlar” gibi parçaları klarinet, saksafon gibi çalgılar ve bandonun davul zil trampeti ile çalmaya başladı, bandodaki diğer çalgılar da buna eşlik etmeye çalıştılar. Etrafta birikenler yavaş yavaş meydana doğru gelmeye başladılar, öyle ki, bir süre sonra kalabalık çoğaldı ve bandonun önünde halay çekmeye başlandı. Şaşırtıcı olan, o ana kadar etrafta görünmeyen kadın ve genç kızların da en yeni ve güzel yöresel kıyafetleriyle halaya katılması idi. Böylece kampanya tam bir düğün veya şenlik havasına büründü. O günden sonra bütün bu tarz uygulamalarda bando önce resmi

erkânın ve okuldaki öğrencilerin orada bulunmasının da etkisiyle milli marşı çalıyor, sonra da darbuka, davul, def gibi vurma çalgıların biraz daha ağırlıkta olduğu, notaya bağlı kalmaksızın ama önceden çalışılmış yöre müziklerini seslendirmeye başlıyordu. Böylece zamanla Tugay Bandonunun repertuarının önemli bir bölümünü bu parçaların oluşturmaya başladığı görüldü.

Bir askeri bandonun dağarındaki eser sayısının azlığı ya da çokluğundan ziyade, hangi kültürel ortamlarda, hangi eserlerin ne sıklıkla ve ne şekilde icra edildiği ve bunun neden sonuç ilişkileri, önem verilmesi gereken bir konudur. Bu durum Türkiye için özel anlamlar ifade eder. Türkiye’de askerlik mesleği ve hizmeti içinde bulunanların, sivil halkla olan münasebetlerinde askeri bando, ordu tarafından önemli bir araç olarak kullanılır. Bu araç yani askeri bando, diyalog kurma görevini, kendi repertuarı ve davranış biçimleri vasıtasıyla yerine getirir.

Askeri bandonun yapısı ve repertuarı, amaca ve bu amacın gerektirdiği ihtiyaca göre şekillendirilir. Bando yalnızca askeri birliğin yürüyüşünde kullanıldığında, müzisyen ve kullanılan enstrüman sayısı daha az, resmi törenlerde daha fazla olurken, konserlerde ve yardım kampanyalarında daha farklı bir görünüm arz eder. Dağar da bu değişken yapıya göre farklılıklar gösterir. Askeri bandonun, halkla başarılı bir iletişim kurulabilmesi için, dağarın uygun bir şekilde seslendirilmesi gerektiği konusunda bandoda ve askeri makamlarda bir kanaat oluşmuştur.

Seslendirme diyalog için önemlidir, gerekirse dağarın en iyi şekilde seslendirilmesi için askeri bandonun yapısında köklü değişiklikler göze alınabilir.

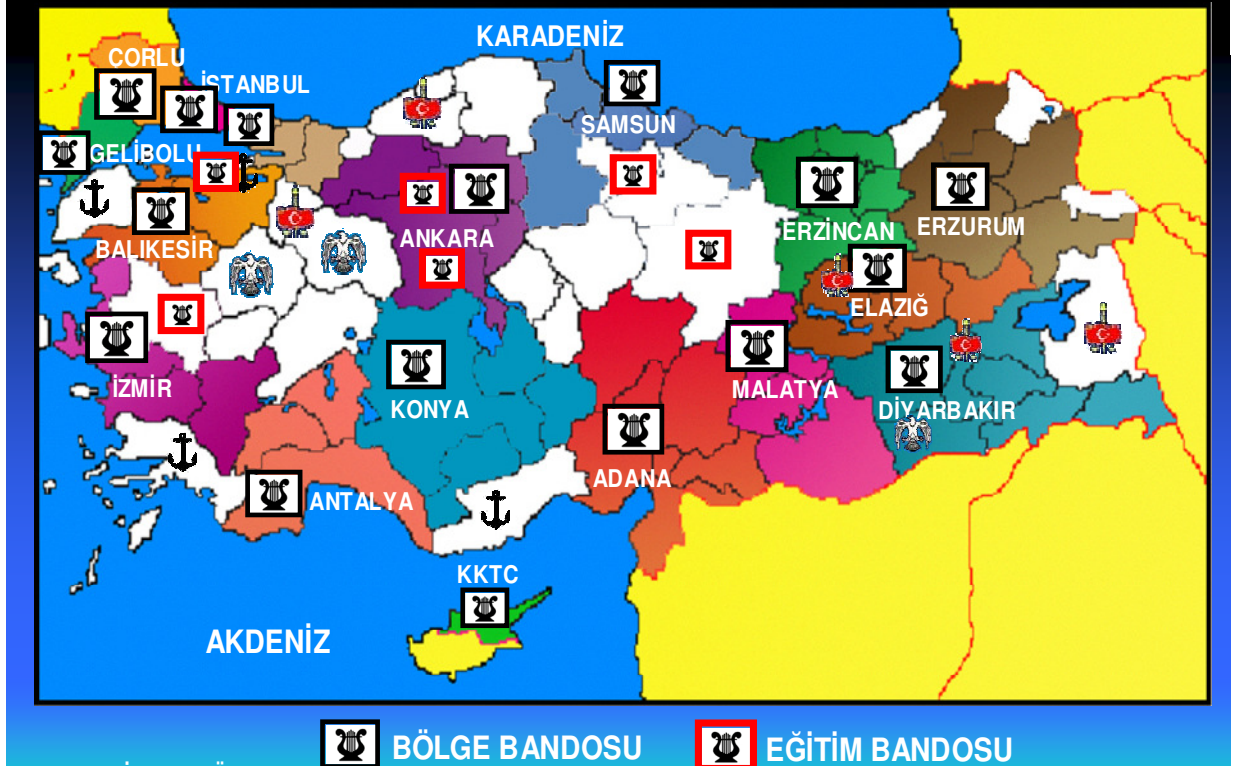
2000’li yılların başlarında Türkiye’de, repertuarın seslendirilmesinde zayıf kaldığı düşüncesiyle birçok küçük çaplı askeri bando lağv edilmiş, bunlar dikkatle belirlenmiş merkezi yerlerde birleştirilerek, daha az sayıda ama güçlü ve gösterişli bandolar haline dönüştürülmeye çalışılmıştır. Küçük çaplı bandolarda icracı müzisyen sayısı 10 – 15 arasındayken, yeniden organize edilerek büyütülmüş olan bandolarda bu sayı 40 – 70 arasında değişmektedir. Kullanılan malzeme, araç ve gereç bakımından da yeni bandoların olanakları çok daha genişletilmiştir. Ordudaki çeşitli kademelerde, halkla iletişimde kullanılan diğer araçların yanı sıra, askeri bando dağarının en etkili bir biçimde sivillere sunulmasının, askeri birliğin kendisini o bölgedeki halka kabul ettirmesinde önemli bir etken olacağı değerlendirilir. Bölge halkıyla iletişim esnasında askeri bando dışında başka araçlar da yer alırken, bütün

araçlar birlikte ve bir bütün olarak kullanılır. Bu şekilde etkileyici bir davranış gösterilmesi ve halkla güçlü bir bağ kurulması hedeflenilmektedir.

Ordu bakımından askeri bandoların yerleştiği, faaliyet gösterdiği coğrafi bölgelerin gerek jeo-stratejik konumu, gerekse burada bulunan yerli halkın kültürel özellikleri dikkate değerdir. Önceleri ordunun halkla güçlü iletişim kurması gerektiği düşünülen yerler yalnızca belirli bir coğrafi bölge yani Doğu ve Güney Doğu Anadolu iken, daha sonra Türkiye'nin bütün bölgelerinde halkla daha güçlü bir iletişim kurulması gerektiği kanısına varılmıştır. Bu doktrinsel gelişim, ülkenin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün: "Hattı müdafaa yoktur, sathı müdafaa vardır, bu sathı bütün vatandır" özdeyişi ile de örtüşmektedir. Böylece ordu açısından sivillerle ve bölge halkıyla *iletişim* tek bir *cephede* değil *bütün cephelerde* mevzi edinmeye başlamıştır. Ülkenin her yanındaki insanlarla böyle bir güçlü bağ kurulması ihtiyacı, özellikle 1990'larda kendini daha fazla göstermiştir. Böylece asker ve halkın sürekli olarak dayanışma ve karşılıklı anlayış içinde olmasıyla, ülkenin birliği ve beraberliğini güçlendirme hedefine daha fazla yaklaşmış olacaktır. Bu ihtiyacın karşılanması için Türk Milletine olabildiğince yakınlaşmak, hemen hemen herkesle diyalog kurmak gerekmektedir. Bu nedenle askeri bandolar yurdun neredeyse tamamını kapsayacak şekilde kurulmuş ve görevlendirilmiştir.

Türkiye'de hiyerarşik olarak, Kara Kuvvetleri Komutanlığı, diğer kuvvet komutanlıklarından daha üst seviyededir ve ülkenin çoğu bölgesini kapsayacak şekilde alt birimleri konuşlandırılmıştır. Bu nedenle Kara Kuvvetlerindeki askeri bando sayısı da diğerlerine göre oldukça fazla sayıdadır. Şekil: 14'de, Türkiye'deki askeri bandolar, coğrafi konumları ve görev alanları görülmektedir. Bu haritada aynı renkteki bölgede bulunan bütün il ilçe ve köyler, yerleştikleri yerler amblemle belirtilmiş olan askeri bandoların sorumluluk alanlarını oluşturmaktadır. Bu bölgedeki bütün askeri müzik olayları, bu bandoların bilgisi, katkısı ve / veya katılımı ile gerçekleşmektedir. Askeri bandoların dışında, müzik bakımından amatör olan erlerden oluşturulmuş Boru ve Trampet Takımları da bulunur, bunlar yalnızca resmi törenlerde, bandoyla birlikte veya tek başına kullanılır. Bu takımların kurulmasındaki amaç, askeri birliğin düzenli yürüyüşünü sağlamaktır. Bandonun yumuşak tınısına karşın, boru ve trampet takımından daha sert ve keskin bir tını duyulur. Ordunun

halkla iletişimde boru ve trampet takımları resmi tören uygulamaları dışında kullanılmaz.



Şekil 14: Türkiye’de askeri bandoların coğrafi konumları.

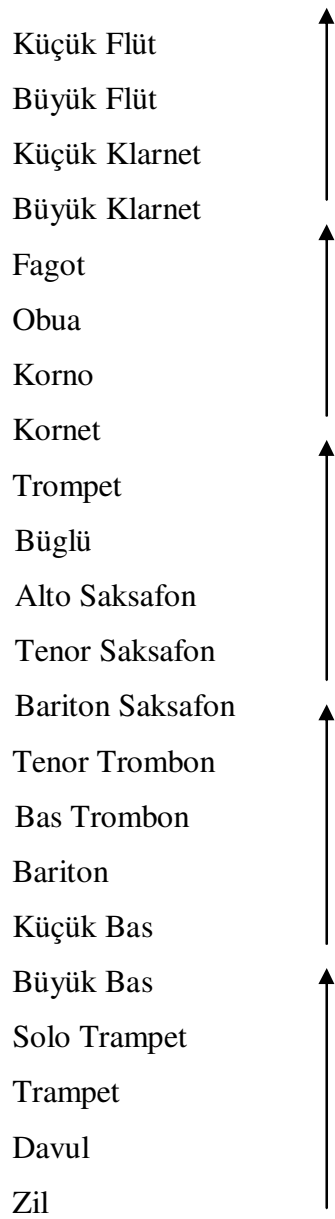
Lir amblemi : Kara Kuvvetleri bandoları

Çapa amblemi : Deniz Kuvvetleri bandoları

Kartal amblemi : Hava Kuvvetleri bandoları

Türkiye haritalı ay-yıldızlı amblem : Jandarma bandoları

Türk askeri bandolarında çalgıların belirlenmiş bir dizgede sıralanması rastgele değildir. Kullanılan algılar kolay taşınabilen, açık havada sesi rahatça duyulabilen algılardır. Bu algıların bir kısmı davul, zil ve trampet gibi vurma çalgılardan oluşurken, bandoda yer alan diğer enstrümanlarla birlikte ve senfonik orkestralardaki yapılanmaya da uygun biçimde, hiyerarşik bir düzen içinde bulunurlar. Bu hiyerarşi aşağıdaki biçimdedir:





### 3.3.1. Tek Dil? :

Ordu, halkla olana iletişiminde, ona en uygun biçimde yaklaşarak kendini kabul ettirmenin farklı yöntemlerini kullanırken, bu amacın gerçekleşmesine faydası olacağını değerlendirdiği zaman, resmi ideolojiye uygun olmayan kimi davranışları da hoş görebilir, görmezden gelebilir, tolerans gösterebilir. Bu esnekliği, genel olarak bulunulan ortam sağlar. Müzikal ortam bu yumuşak üsluba oldukça uygun bir zemin hazırlar.

Bu araştırmanın kuramsal bölümlerinde daha önce de bahsedilen konuyu burada tekrar hatırlatmakta yarar var. Bir köylünün hayatı boyunca ve gündelik yaşamında çoğunlukla farkına varmadan konuştuğu diller bulunur. Okuma – yazması olmayan, herhangi bir şehir merkezinden kilometrelerce uzaktaki köylü, saf ve yapmacıksız bir biçimde devinimsiz ve kendisi için sarsılmaz bir gündelik dünyaya gömülür, ama yine de muhtelif dil sistemlerinde yaşar: Bir dilde Tanrı'ya dua eder, başka bir dilde türkü söyler, bir üçüncüsünde ailesiyle konuşur. Bir kâtip aracılığıyla yerel otoritelere dilekçe yazdığında ise, yine bir dördüncü dilde, resmi okuma - yazma dilinde konuşmaya çalışır. Tüm bunlar, toplumsal - lehçebilimsel işaretleyiciler açısından bile farklı dillerdir. Ama bu diller, köylünün dilsel bilincinde diyalojik olarak koordine edilmemişlerdir; köylü henüz, bir dili ve bu dile tekabül eden dünyayı başka bir dilin gözüyle göremez, yani gündelik yaşamın diline ve gündelik dünyaya duanın veya türkünün diliyle bakamaz.

Mikhail M. Bakhtin, dilin asla üniter olmadığını söyler. Toplumun her kesimi, her yaş, her meslek grubu, her toplumsal tip kendi diline, kendi sözcük dağarcığına ve belirli vurgulama sistemine sahiptir. Bununla birlikte, genel bir üniter dil, bir dilsel normlar sistemidir. Resmi olarak kabul edilen, merkezde bulunan edebi bir dilin ve buna direnen, merkezden uzaklaşma yönünde davranış gösteren dillerin ideolojik ve yaşamsal biçimde birbirleriyle diyalogları sayesinde, tamamı birleşme ve merkezileşme doğrultusunda işlerlik gösterir, yani hepsi birden üniter dile katılır, ulusal dili meydana getirir (Bakhtin 2001: 56).

1998 yılında Şanlıurfa'nın Akçakale ilçesinin bir köyünde gerçekleştirilen Ordu Millet Elele yardım kampanyasında, köyün hemen her tarafı bayraklarla süslenmiş, ilköğretim okulunun pencere ve duvarlarına "Ordu Millet Elele, Hoş

Geldiniz” yazıları ve Atatürk resimleri asılmış, köylüler düğüne gider gibi güzel giyinmişlerdi.

Askeri bando, İstiklal Marşı’nı seslendirdi ve böylece yardım kampanyası resmen başlamış oldu. Vatanın birliği ve bütünlüğü, yurt sevgisi, bayrak sevgisi, toplumsal yardımlaşma ve dayanışma gibi konular üzerinde yapılan konuşmaların ardından sağlık ekipleri ve veteriner hizmeti, yardım malzemeleri dağıtımı gibi faaliyetler gerçekleştirildi. Sıra askeri bandonun vereceği konsere gelmişti. Bando önce Ordu Marşı’nı çaldı, hemen ardından Halit Recep Arman’ın Türk Halk Müziği No: 17 adlı eserini seslendirdi. Daha sonra Urfa’nın Etrafı Dumanlı Dağlar ve hemen onun ardından çok kısa bir an beklenmesiyle Caney Caney’e geçiş yapıldı. Bu hareketli türkü, önce çocukları sonra da meydandaki herkesi harekete geçirdi ve bandonun önündeki geniş boşlukta halaya başlandı. Bu türkü süre bakımından, normalde olduğundan oldukça fazla bir şekilde çalınırken, biraz sonra ritim hiç aksatılmadan Lorke’ye geçiş yapıldı.

Halaydakilerin bu eserin sözlerini söylediklerini gören bando şefi, halay çeken gençlerden birini işaretiyle yanına çağırdı ve mikrofona söylemesini istedi. Bunun üzerine biraz çekindikten sonra mikrofonu alan genç, Lorke’yi *Arapça* olarak söylemeye başladı. Halaya katılan diğer kişilerden birçoğu ona zaman zaman sözleriyle eşlik ederken, halayda bulunan rütbeli askerler ve diğer idarecilerin bundan şikâyetçi olmadıkları gülümsemelerinden anlaşılıyordu. Parçanın bitme etkisi gösteren son bölümlerine gelindiğinde, bazı resmi görevliler, halayın devam etmesini şefe işaret ettiler. Bunun üzerine bando, tekrar Caney Caney’i ve biraz sonra da Kara Üzüm Habbesi adlı halaya uyan yerel bir türküyü seslendirdi. Topluluk bir yandan halay çekerken bir yandan da bazen Arapça, bazen Kürtçe, bazen de Türkçe olarak türkülerini söylüyorlardı. Türkçe sözlere halayın içindeki askerler de zaman zaman eşlik ediyordu. Bandonun konseri ilköğretim okulundaki bazı öğrencilerin de katılımıyla, 10. Yıl Marşı çalınarak sona erdi. Bu sırada yüzlerde genel olarak tebessüm ve gülümsemeler görülmekteydi.

Bakhtin’in merkezci ve merkezkaç güçler olarak tanımladığı biçimde, merkezdeki üniter dil olan Türkçe ile merkezin dışında kalan diğer diller yani Arapça ve Kürtçe birlikte, çok dilli bir mekânda, aynı anda yol kronotopunda kesişmektedirler.

**Tek Bayrak** : Tolerans ve taviz yok (simge).

**Tek Vatan** : Tolerans ve taviz yok (mekan).

**Tek Dil** : Müzikal ortam ve dans (halay) demokratik yaklaşım var (merkezdeki baskın Türkçenin çekim gücü).

**Tek Millet** : Tolerans ve taviz yok (Türk milleti, yurttaş).

Şekil 15: Yukarıdaki konserde (1998, Şanlıurfa, Akçakale) mülki ve askeri idarecilerin davranışları.

### 3.4. Resmi Karnaval Ortamına Göstergebilimsel Bakış

#### ( Bando Kıyafeti – Tını – İzleyici İlişkisine Semiyolojik Yaklaşım)

Ünlü yazar Oscar Wilde, dış görünümle ilgili şunları söyler:

*Dış görünüme göre karar vermeyenler, olsa olsa sığ insanlardır. Dünyanın gerçek gizemi, görünmeyende değil, görünür olandadır.*

Dış görünüm ve kıyafet, önemli kültürel kimlik göstergeçlerinden biridir. Romancı Alison Lurie'den alıntı yapan Fred Davis, kıyafetin de kendine özgün dilbilgisi, sözdizimi ve söz dağarcığı olan görsel bir dil olduğuna işaret etmektedir (Davis 2002: 15). İnsanın bedenine sardığı, yapıştırdığı giysi, aksesuar ve benzerlerinin, kendisini dış dünyaya karşı bir çeşit ifade etme biçimi olarak sunduğu ya da öyle algılandığı, bir tür kimlik ve aidiyet göstergesi olduğu artık daha açık anlaşılmaktadır. Yalnızca giysi değil, saç kesiminin, hatta tırnak biçiminin ve bunların boyanmasının, boyaların rengi ve tonlarının, dövmelemlerin, vücuda iliştirilen kolye, küpe, yüzük, bileklik, hırma, halhal gibi aksesuarların, kına yakılan ellerin hatta saçların birer aidiyet belirtisi olduğu hakkında yaygın bir inanç vardır. Giyilen

her bir kıyafette başka bir kimliğe bürünmek gibi özel bir niyet yoksa bile, her kıyafetin bizleri ayrı ruh hallerine sokabildiği de bir gerçektir. Bu kıyafetlerden seçme hakkımız olanlar ve olmayanlar bulunur. Toplumun genel kabul gördüğü giyim tarzı dışında, farklı kıyafetin giyilmesi, toplumda aykırılığa neden olabilir. Toplum, kendi değer yargıları, din, yasalar, coğrafi koşullar ve özel bazı nedenlerden dolayı, hangi kıyafetlerin ne şekilde giyileceği konusunda fikir yürütür, üyelerine baskı yapar. Toplum içinde bazı gruplar, kendilerini diğerlerinden ayırmak istediklerinde, bir araya gelir ve kendi beğeni gruplarını oluştururlar. Bu gruplar, birbirilerini hemen tanıyabilmek için, belli kıyafetlerle belli mekânlarda dolaşır, belli müzikal ve estetik beğenileri ile hem kendi aralarında, hem de toplumun diğer üyeleriyle sözlü ya da sözsüz *konuşurlar*.

Bando bütün dünyada, özel kıyafetiyle ve müziğiyle birlikte tanınan bir müzik grubudur. Türk Silahlı Kuvvetleri bandolarında da, tıpkı diğer ülke ordularındakilerde olduğu gibi, özel bando kıyafetleri bulunmaktadır. Bu kıyafetler genel olarak bağlı bulunulan kuvvetin özel renklerini taşıırken, gene kuvvetin kendi içerisinde de farklı bando kıyafetlerinin kullanıldığı görülmektedir. Hava Kuvvetleri bandolarının resmi kıyafeti, ağırlıklı olarak lacivert, mavi, sarı renklerden oluşurken, Deniz Kuvvetleri bandolarının kıyafeti de beyaz ve siyah tonlardan ibarettir. Bununla birlikte Kara Kuvvetleri ve Jandarma Genel Komutanlığına ait olan bandolarda ise, kırmızı, lacivert, krem ve haki renklerden oluşan bando kıyafetleri giyilir. Bu iki kuvvetin kırmızı ve lacivertli tören kıyafetlerinin değiştirilmesi tartışılmaktadır. Bunların yerine, daha askercil renkler olduğu değerlendirilen haki ve sarı renklerin kullanımı değerlendirilmektedir. Hava Kuvvetleri bandolarındaki kıyafetlerin içine giyilen gömlek mavi iken, diğer kuvvetlerin bandolarında tamamen beyazdır. Kravatlı tören elbiselerinde bütün kravatların rengi mutlaka siyahtır ve siyah renkli kravat bütün askeri günlük üniformalarda da mevcuttur. Bando kıyafetleri, genel olarak içinde bulunulan mevsime ve uygulanan törenin özelliğine göre bir takım değişiklikler gösterebilir. Resmi bando kıyafetlerinin örnekleri, Fotoğraf No: 13–14–15 ve 16’da gösterilmektedir. Ancak kırmızı renkli bu kıyafetlerden, 2009 yılı ortalarından itibaren vazgeçilmiştir. Kırmızı renk yerine, Kara Kuvvetlerinin temel rengi sayılan haki yeşil renkte kıyafet giyilmeye başlanmış, yetkili makamlar tarafından, kırmızı rengin uygun olmadığı değerlendirilmiştir.

### 3.4.1. Giysilerdeki Vazgeçilmezler (Hallmarks):

Bandoyu *izleyenler*, gördüklerinin neticesinde ve hemen çok kısa bir sürede, bu müzisyen grubuna belirli bir rol verirler: Asker müzisyen. Burada, görüntüdeki ilk izlenime göre izleyiciler, anlık zaman dilimi içerisinde hafızalarını yoklar ve gördükleri ile geçmişte görüp hafızasına yerleştirdikleri arasında karşılaştırma yaparlar. Geçmişteki bu bir anın görüntüsünün adı *çağırılmadır*. Çağırılma, çağırışımından farklı olarak, bilerek ve isteyerek ya da daha bilinçli bir şekilde belleğin geçmişteki tecrübelerle çabucak ilişkilendirilmesidir. Çağırışımına nazaran daha hazırlıklı bulunmayı gerektirir. Ancak bunun için özel bir gayret sarf etmeye gerek de yoktur çünkü geçmişteki anın görüntüsü çağırışımından daha güçlü ve hızlıdır.

Bandonun dış görüntüsü, izleyicilerde böylece belirli bir çağırılıma yol açar. Müzisyenlerin kalabalık olmasına karşın askeri bir takım gibi ayakta durmaları, eşit sayıdaki sıraların aynı hizada olması, önden ve yandan bakıldığında mesafe ve aralıkların eşit bulunması, bir bütün olarak duran müzisyen grubunun, hemen düzenli bir asker grubuyla karşılaştırılmasına neden olur. Ancak yalnızca düzenli duruş biçimi asker müzisyen rolünü tek başına karşılamaz, başka göstergeler de derhal izleyicinin belleğinde devreye girer. Bunlardan en önemlisi bu müzisyen grubunun giysileridir.

Kıyafetlerde temel unsur, bando içerisinde bulunan bütün müzisyenlerin aynı biçimde giyinmesi, hemen fark edilebilmesi, izleyicilerin bu müzisyen grubunu askerlikle çabucak ilişkilendirebilmesidir. Bunun en açık göstergesi, bütün asker kişilerin giydiği ve bu meslek örgütünün bir tür simgesi olan *şapkadır*. Renkleri ne olursa olsun, Kara, Deniz, Hava ve Jandarma bandolarının hepsinde de bu nedenle şapka, bando kıyafetinin de temel unsurudur. Belirtildiği gibi kıyafetlerdeki ana unsur, bunu giyenin “asker” olduğunun vurgulanmasıdır ve bu vurgu da en açık bir şekilde şapkada görülmektedir. Kıyafetlerin rengi ve biçimi az çok değişse de, şapka olmazsa olmaz (hallmark) bir unsurdur. Resmi törenlerin uygulanması, bandonun seslendirdiği marşlar, bandonun tören alanında sergilediği topluca yürüyüşler, dönüşler, bando şefinin eliyle protokoldekileri askerce bir biçimde selamlaması gibi davranışlar ile askeri bir kıyafet ve bunun vazgeçilmez göstergesi olan şapkayla birlikte, *tnı* ve *görüntü* uyuşumunun sağlandığı düşünülür. Yaz aylarında giyilen

yazlık bando tören elbisesi dışındaki bütün bando kıyafetlerinde siyah renkli kravatın kullanılması da bir vazgeçilmez (hallmark) olarak karşımıza çıkar. Bir başka olamazsa olmaz denilen giysi de, siyah renkli, sade ve parlak rugan ayakkabılardır.

Askeri bandonun kıyafetlerinde de, kuvvet renkleri her ne olursa olsun, bu üç temel giysi mutlaka kullanılır. Böylece bunları giyen kişilerin arasında birtakım ortak noktalar bulunduğu da (semiojik olarak) belirtilmiş olunur. Bahsedilen izler sayesinde, bunları giyenlerin asker kişiler oldukları tahmin edilebilir. Bu göstergelerden biri de, aynı kıyafeti giyen müzisyen grubunun saç kesim şekilleri ile sakalsız ve bıyıksız olmalarıdır. Türk Silahlı Kuvvetlerindeki personelin – bazı görevler haricinde – sakal ve bıyık bırakmadıkları bilinmektedir ve askeri bando müzisyeni de benzer biçimde sakalsız, kısa favorili ve bıyıksızdır. Bu özellik *müzisyenin asker kişiliği* olmasını pekiştiren önemli bir göstergeç olarak karşımıza çıkar.

Bandolardan yalnızca T.S.K. Armoni Müzikası, konserlerinde genellikle Fotoğraf No:17-18'deki kıyafeti giyer. Bu kıyafetin, senfoni orkestralarının kıyafetine benzediği görülmektedir. Askeri bando geleneğinde bulunmayan bu çeşit bir kıyafet, *eliti* ve *çoksesliliği* simgeler, aynı zamanda batılıların giydiği de budur ve bu manada batılılığın, Avrupalılığın, çağdaşlığın da üniformasıdır.

Askeri bandoların, farklı tören ve etkinliklerde farklı kıyafetler giymesi genel bir uygulama olarak görülürken, bu tören ve etkinlikler daha detaylı bir şekilde incelendiğinde, uygulamanın biraz farklı olduğu görülebilmektedir. Örneğin EKLER bölümündeki Fotoğraf No: 14'de görülen kıyafetlerden her iki tip kıyafet arasında çok az bir fark vardır ve kırmızı renkli elbisenin ceketindeki düğmelerin yanlarında bulunan sarı renkli sırma işlemelerin bulunduğu kıyafet, en önemli devlet törenlerinde ve milli bayramlarda giyilir. Ancak zaman zaman bu tip törenlerde sırmasız kıyafet de giyilebilmektedir. Aradaki küçük fark çoğu zaman izleyiciler tarafından algılanamaz ya da önemsenmez. Bu elbisenin giyilmesindeki temel etken, törene katılacak üst seviyedeki komutan ya da devlet büyüklerinin makamıdır. En “önemli” törenlerde, ceketin önünde sırmaları olan kıyafet giyilirken, çalınan marş ve diğer eserler de en “ciddi, kalitesi yüksek” olanlardandır.

2009 yılı ortalarından itibaren, kırmızı renkli bando tören elbiseleri, haki yeşili renge dönüştürülmüştür. Bu yeni renk, Türk Silahlı Kuvvetlerinin Kara ve

Jandarma birimlerinde, günlük resmi üniformalarında kullanılan renktir. Kıyafet üzerindeki aksesuarların korunduğu, sadece elbise ve şapka renklerinin değiştirildiği görölmektedir. Böylece görüntü itibariyle daha askercil bir imaj yaratılmakta, bandonun askeri bir bando olduğu iyice ve özellikle vurgulanmaktadır (Fotoğraf no: 22).

Çeşitli tören ve etkinliklerde bando, *resmi repertuarında* yer alan eserleri seslendirirken, kıyafeti de aynı şekilde *resmi talimatlara* harfiyen uygundur. Yani “tınlayan – duyulan” ile “görünen” arasında genellikle önemli bir uyumsuzluk görünmemektedir. Asıl fark, yani tınlayan ile görünen, kendisini Toplumsal Gelişime Destek benzeri kampanyalardaki köy ve okul konserlerinde gösterir. Buralarda, görünen ve duyulan-tınlayanın dışında bir de “hissedilen” vardır ki, araştırmalara konu olan da işte burasıdır.

## SONUÇ

Başta ordu olmak üzere birçok kurum, Osmanlı devletinde başlayan batılılaşma ve modernleşme çabalarına, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren ivme kazandırarak devam etmiş, batılının bilimi, tekniği ve sanatını tüm kurumlarıyla örnek alarak uzun ömürlü pratikler haline getirmeye çalışmıştır. Bunu yaparken, halkın sosyo-kültürel deneyimleri ve zevklerini, batılı bir devlet kurma ve onun ayrılmaz parçası sayılan kurumları inşa etme pahasına çoğunlukla görmezden gelmişti.

1980'lerin ikinci yarısı ve 1990'ların ilk yarısından itibaren gözle görülen bir değişim sürecine girildi. Bu çerçevede devlet, batılı modernleşme ülküsünden yüz çevirmemiş olsa da, sert ve taviz vermeyen tavrını yumuşatmaya özen gösterdi. Dolayısıyla vatandaşların görev ve yükümlülüklerini tanımlama ve her fırsatta hatırlatma alışkanlığından, yani Türk toplumu için 'doğru' olan şeyin ne olduğunu söylemekten ve toplumun ne yapması gerektiğini yalnızca 'tebliğ' etme geleneğinden, toplumun gereksinimlerini öğrenip anlamaya ve bunlara olanaklar ölçüsünde yanıt vermeye çalışan, yani toplumla 'diyalog' içine girmenin yollarını araştıran bir devlet anlayışının güçlendiği görülmeye başlandı. Bu değişimi devletin pek çok kurumsal uygulamasında görmek mümkündür. Aynı 'tebliğ' anlayışını sözü edilen tarihlere kadar sürdüren ordunun, bu tarihten itibaren Türk halkı ile pek çok kurumsal pratikleri yoluyla bir diyalog kurma sürecine girmiş olduğu açıktır.

Burada araştırmamız açısından bizi en çok ilgilendiren boyut, ordunun özellikle kültürel bir ifade tarzı olan müzik pratikleri yoluyla kamuoyu ile doğrudan karşılaştığı askeri müzik örgütlerinin (bandoların) bu değişim sürecinde öne çıkmış olmasıdır. Bu sürecin çözümlenmesine katkı sağlayacağı düşüncesinden hareketle, M. M. Bakhtin'in bazı kavramları araştırmada ele alındı.

Ordu, evrensellik ve halkın müzik kulağının çok sesli müziğe alıştırılması kaygısının da hâkim olduğu 1950'li – 1960'lı yıllarda, 2. Dünya Savaşının bitişi, acıların bir an önce hafifletilmesi çabaları, teknolojik gelişim gibi popüler küresel gelişimlere uygun olarak, askeri bandodaki bazı değişikliklere müsaade ediyordu. Dans ve jazz müzikleri, big band orkestraları için eserler askeri bandonun repertuarına girmişti. Ancak devletin öteki kurumları gibi ordu da bu dönemde,



halkın kültürel gereksinim ve tercihlerini dikkate alma, dolayısıyla da halkla diyalog kurma eğilimi içinde değildi, en azından bunu bilinçli bir şekilde planlayıp uygulamaya çalışmıyordu. Devletin kurumlarının ve özellikle konumuz açısından askeri bandoların bu tercihini 1980'lerden başlayarak artan bir yoğunlukla değiştirdiğini gözlemlemekteyiz. Bu durum, askeri bandoların kullanım biçimlerini, orkestrasyonunu, en önemlisi repertuarını önemli ölçüde etkiler. Ordu, halkla diyalog kurmak amacıyla davranış biçimlerinde büyük bir değişikliğe yönelmiştir. Hatta bu durumun devletin sürekliliği için önemli olduğunu değerlendirdiğinden, sahip olduğu askeri bando ve başka araçlar vasıtasıyla, halkla diyalog kurma çabalarını güçlendirerek sürdürmek istemektedir. Bandonun geleneksel yapısının büyük değişikliğe uğramasını da bu nedenle göze alır.

Halkla diyalogu pekiştirmenin amacı, ulus devlet yapısını güçlendirmektir. Ulus devletin ve üniter devlet yapısının bozulmaması, ordunun temel hedeflerinden biri olarak değerlendirilmekte, buna yönelik tedbir alma gereği hissedilmektedir. Askeri bandonun repertuarı da bu amaca hizmet eder görünür.

Kıyafet ve giyim biçimi de asker müzisyen davranışını etkileyen önemli bir unsurdur, bu özellik onun hangi mesleki örgüte ait olduğunu karşı tarafa hissettirir. Hatta bu giyim biçimi kimlik oluşumunda etkili de olabilmektedir.

Popüler kültürün etkileri, gerek repertuarda gerekse askeri bandonun davranış biçimlerinde önemli değişikliklere neden olabilmektedir. 10. Yıl Marşının pop müzik şeklinde kullanılmasının, ulus devlet yapısına katkı sağlayabileceği görüldüğünden, ordu tarafından bu tarz müzik biçimlerinin desteklenmesi de söz konusu olabilmektedir.

Memur müzisyenlerden oluşan askeri bando, kendisine verilen görevi yerine getirmek için bu değişime ayak uydurmaya çalışırken, Armoni Müzikası'nın senfoni tarzı eser çalma ve senfoni orkestralarıyla rekabet ederek, en batılı kurumlardan biri olduğunu ispat etmeyi ısrarla sürdürme gayretleri ilginçtir. Hitap ettiği kitlenin genellikle devlet yönetimindeki üst düzey kişiler ve yabancı diplomatlardan olmasının büyük etkisiyle, repertuarının daha batılı bir zevk kültürüne yöneldiği görülmektedir. Öteki ve özellikle yerel bandoların uygulamalarının farkında olmasına rağmen, farklı bir repertuar oluşturarak, kendisini diğerlerinden ayırır. Osmanlı modernleşmesinin boyutlarının, medeniyetinin ve kabiliyetinin ispat

edilmesi şiarıyla yola çıkan ve 1918'de Viyana, Berlin, Dresten, Münih, Peşte ve Sofya'da Zeki Bey idaresinde konserler veren Muzika-yı Hümayun (Erol 1998: 15) çizgisinde yürümeye devam ettiği görülen Armoni Mızıkası incelendiğinde, aradan çok uzun bir zaman geçmesine rağmen özellikle dağar bakımından fazla bir şeylerin değişmediği anlaşılabilmektedir. Oysa diğer bandolarda repertuar başta olmak üzere daha büyük değişiklikler söz konusudur. Genellikle klasik batı müziği ve senfonik orkestra etkisinde kalmaya devam eden Armoni Mızıkası'nın bu davranışını, sürekliliğin taşlaşmış bir yeniden üretimi olarak değerlendirmek mümkündür.

Araştırmanın ilk iki bölümünde verilen malumatın amacı, durum çalışmasını (case study) içeren üçüncü bölümün zeminini hazırlamak, daha iyi analiz edilmesini sağlamaktır. Üçüncü bölümde, etnomüzikolojik alan çalışmasına uygun biçimde "katılımcı gözlem" ile elde edilen verilerin "görüşme, kaynak tarama ve inceleme" ile pekiştirilerek, Bakhtin'in edebiyat felsefesi alanında öne sürdüğü birçok kavramla birlikte analiz edildi.

Sonuç itibarıyla *Bando müziğinin*, ulus devletin oluşturulması çabalarında, çağdaşlaşma ile ulusal ve bireysel kimliğin güçlendirilmesinde, ordunun halkla daha fazla diyalog kurması gayretlerinde etkili ve önemli gücü olduğu, bu özellikler nedeniyle de devlet ve ordu tarafından geleneksel – resmi yapısı dışında kullanılabilirdiği görülmüştür. Topluma ve çevresine karşı yabancılaşmanın (alienation) ve sosyo-kültürel değişimlere kayıtsız kalmanın getireceği olumsuz sonuçlar düşünüldüğünde, ordunun ve dolayısıyla devletin, askeri bandoyu kullanma biçimini zaman zaman değiştirebileceği, böylece bandonun yapısı ve repertuarında sürekli olarak değişim yaşanacağı öngörülmektedir.

## **NOTA ÖRNEKLERİ**

## ANZAK SAYGI MARŞI

Trumpet in B<sub>♭</sub>

The musical score for 'ANZAK SAYGI MARŞI' is written for Trumpet in B<sub>♭</sub>. It consists of five staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat (B<sub>♭</sub>). The music is written in a rhythmic, march-like style with various note values and rests. A dynamic marking 'f' is present in the first staff. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Nota Örneği: 1

Anzak Saygı Marşı. Yeni Zelanda'da ve Gelibolu'daki Anma törenlerinde çalınır.

## SAYGI MARŞI



NOT: Atatürk'ün Ölüm Yıldönümü'nde yapılan Anma Törenleri'nde aralıksız iki defa, diğer törenlerde bir defa çalınır.

Nota Örneği: 2

Atatürk ve Şehitler İçin Saygı Marşı.

## HARFLER (ALFABE) MARŞI

Handwritten musical score for the Mi b Klarinet part of the Harfler (Alfabe) March. The score is written on three staves. The first staff is in 2/4 time and contains the melody with the letters 'a', 'o', 'u', 'i', 'b', 'c', 'd' written above the notes. The second staff contains the letters 'g', 'h', 'k', 'l', 'm', 'n', 'p', 'r', 's' written above the notes. The third staff contains the letters 't', 'v', 'y' written above the notes. The score is written in a handwritten style with some corrections and markings.

Handwritten musical score for the Si b Kornet part of the Harfler (Alfabe) March. The score is written on three staves. The first staff is in 2/4 time and contains the melody with the letters 'a', 'o', 'u', 'i', 'b', 'c', 'd', 'b' written above the notes. The second staff contains the letters 'g', 'h', 'k', 'l', 'm', 'n', 'p', 'r', 's', 't', 'v', 'y' written above the notes. The third staff contains the letters 'z' written above the notes. The score is written in a handwritten style with some corrections and markings.

Nota Örneği: 3

Harfler Marşı (Mi b Klarinet ve Si b Kornet partileri).

Scene

## DIYARBAKIR OYUN HAVALARI

Bando Düzenleme: Bora BILGIN

The image displays a musical score for the piece "DIYARBAKIR OYUN HAVALARI" by Bora Bilgin. The score is arranged in a multi-staff format, with each staff representing a different instrument. The instruments listed on the left side of the score are: Çeleği, Çift Çeleği, Tassa ve Zurna, Çalgınlar (1-4), Çalgınlar (5-8), Zurna, Tassa, Harmonika, Çarmer, Tunağaç, Udu, Çalgınlar (9-12), Bağlama, Tulum, and Çalgınlar (13-16). Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a rhythmic style characteristic of traditional Turkish folk music, with many notes beamed together. The score is divided into two main sections by a vertical bar line. The first section consists of 16 measures, and the second section consists of 16 measures. The instruments play in unison or in a similar rhythmic pattern throughout the piece.

Nota Örneği: 4

Askeri bandodan mahalli bir potbori (yerel çalgıların partileri yok).

# **EKLER**





Fotoğraf No: 1\*

Türkey ve sahneye dönüşen TIR aracı.

---

\* Fotoğraf: Türkey Arşivinden alınmıştır.



Fotoğraf No: 2\*

Türkey'da asker müzisyen ve dansçılar.

---

\* Fotoğraf: Türkey Arşivinden alınmıştır.



Fotoğraf No: 3\*

Türkay'da bayan solist. 23 Nisan 2007 tarihinde Ankara Anıttepe Anıtpark'da Pop müzik sanatçısı İzel ile birlikte verilen ilk konser.

---

\* Fotoğraf: Anadolu Ajansı.



Fotoğraf No: 4\*

İlköğretim Okulunda konser.

---

\* Fotoğraf:

[http://ondokuzmayiskaragolio.k12.tr/cms/index.php?option=com\\_content&task=view&id=11&Itemid=203](http://ondokuzmayiskaragolio.k12.tr/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=11&Itemid=203)'den alınmıştır.



Fotoğraf No: 5\*

İlköğretim Okulunda konser.

---

\* Fotoğraf: <http://okulweb.meb.gov.tr/55/08/287700/index-8.html>'den alınmıştır.





Fotoğraf No: 6\*

Diyarbakır, Kocaköy ilçesi Çaytepe Köyü, 27.05.2005.



Fotoğraf No: 7\*

Diyarbakır, Kocaköy ilçesi Çaytepe Köyü, 27.05.2005.

---

\* Fotoğraf: Orhan BABA arşivinden alınmıştır.



Fotoğraf No: 8\*

Diyarbakır, Kocaköy ilçesi Çaytepe Köyü, 27.05.2005

---

\* Fotoğraf: Orhan BABA arşivinden alınmıştır.



Fotoğraf No: 9\*

Mardin, Anıttepe Köyü, 2008

---

\* Fotoğraf: Orhan BABA arşivinden alınmıştır.





Fotoğraf No: 10\*

Diyarbakır, Devegeçidi, 2007.

---

\* Fotoğraf: Orhan BABA arşivinden alınmıştır.



Fotoğraf No: 11\*

Diyarbakır, Devegeçidi, 2007.

---

\* Fotoğraf: Orhan BABA arşivinden alınmıştır.



Fotoğraf No: 12\*

Türk Kara Kuvvetleri ve Jandarma Genel Komutanlığında Bando şefi (yönetken) kıyafeti. 2009 yılına kadar kullanılmıştır.

---

\* Fotoğraf: Orhan BABA arşivinden alınmıştır.



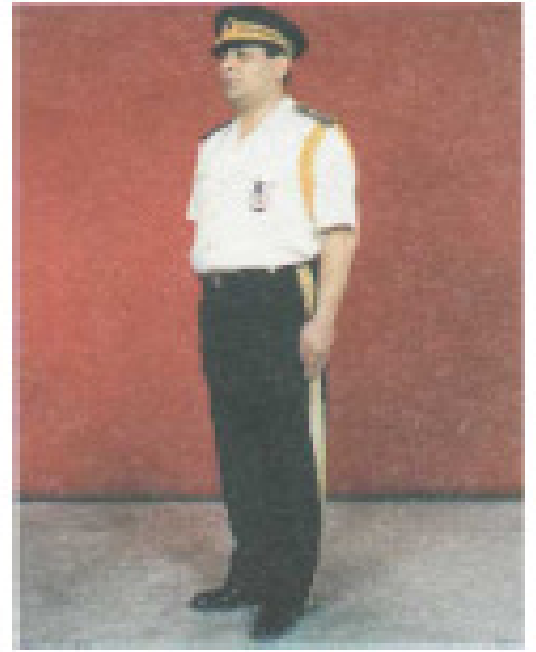


Fotoğraf No: 13\*

Türk Kara Kuvvetlerinde ve Jandarma Genel Komutanlığında İcracı Müzisyen Bando kıyafetleri. 2009 yılına kadar kullanılmıştır.

---

\* Fotoğraf: Orhan BABA arşivinden alınmıştır.



Fotoğraf No: 14\*

Türk Kara Kuvvetlerinde Bando kıyafetleri.

---

\* Fotoğraf: Orhan BABA arşivinden alınmıştır.



NOT: YAZIN (SICAK HAVALARDA) GÜNLÜK ÜNİFORMA GİYME MECBURİYETİ OLMAYAN  
TÖRENLER İLE TÖREN PROVALARINDA GİMÜR.

Fotoğraf No: 15\*

Türk Kara Kuvvetlerinde Bando kıyafetleri.

---

\* Fotoğraf: Orhan BABA arşivinden alınmıştır.

## T.S.K. ARMONİ MIZIKASI KONSER KIYAFETİ



T.S.K. ARMONİ MIZIKASI KONSER KIYAFETİ ( MESDRES )



ÖN



ARKA

CEKET



EMYAH KUŞAK,



PANTOLON



APOLET



PAPYON

Fotoğraf No: 16\*

Armoni Müzikası'nın konser kıyafeti.

\* Fotoğraf: Orhan BABA arşivinden alınmıştır.

T.S.K. ARMONİ MIZIKASI KONSER KIYAFETİ (FRAK - SUBAY)



Fotoğraf No: 17\*

Armoni Mızıkası'nda şef (yönetken) konser kıyafeti.

---

\* Fotoğraf: Orhan BABA arşivinden alınmıştır.





Fotoğraf No: 18\*

Farklı kuvvetlerde kullanılmakta olan bando kıyafetleri. Jandarma Genel Komutanlığı ve Kara Kuvvetlerinde aynıdır. 2009 yılına kadar kullanılmıştır.

---

\* Fotoğraf: <http://www.tsk.tr>'den alınmıştır.



Fotoğraf No: 19\*

Farklı kuvvetlerde kullanılmakta olan bando kıyafetleri (Hava Kuvvetleri).

---

\* Fotoğraf: <http://www.tsk.tr>'den alınmıştır.



Fotoğraf No: 20\*

Farklı kuvvetlerde kullanılmakta olan bando kıyafetleri (Deniz Kuvvetleri).

---

\* Fotoğraf: <http://www.tsk.tr>'den alınmıştır.



[|Ana sayfa|](#) [|Genelkurmay Başkanları|](#) [|TSK-Postal|](#) [|Site Haritası|](#) [|English|](#)

Ana Sayfa » Basın Yayın Faaliyetleri » Toplumsal Gelişime Destek Faaliyetleri

### TÜRK SİLAHLI KUVVETLERİ TARAFINDAN 2008 YILINDA İCRA EDİLEN TOPLUMSAL GELİŞİME DESTEK FAALİYETLERİ

TSK tarafından; 1.643 okulda öğrenim gören 58.126 öğrenciye kitap, kırtasiye ve araç-gereç yardımı yapılmış; 4.510 öğrenciye koruyucu aile / gönüllü veli hizmeti verilmiş; 294 kardeş okul uygulaması yapılmıştır.



Giyecek Yardımı



Kitap ve Kırtasiye Yardımı





## Kitap ve Kırtasiye Yardımı



Bilgisayar Kursu

Açılan 68 Mehmetçik Derşhanesinde (2007–2008 Eğitim-Öğretim Dönemi) 4.520 öğrenciye Anadolu Liseleri ve üniversitelere hazırlık kursları verilmiş, otuz iki adet Mehmetçik Kütüphanesi açılmıştır.

>



Mehmetçik Derşhanesi



Mehmetçik Derşhanesi





Mehmetçik Dershanesi



Gıda Yardımı

Mehmetçik Kütüphanesi



Yiyecek Yardımı



Hasta Nakli



77.113 vatandaş sağlık taramasından geçirilmiş olup, bu faaliyetlerde 17.141 vatandaşa ilaç yardımı, 27.108 vatandaşa aşı yapılmış; 27.807 vatandaş dış taramasından geçirilerek 11.275 dış çekimi yapılmıştır. "Gıda Kontrol ve Su Analiz Timleri" tarafından başta hastalık riski yüksek yerler olmak üzere icra edilen 9.267 faaliyet ile temel gıda ve su kaynaklarının analizi yapılarak, sonuçları ilgili kurum ve kuruluşlara bildirilmiştir.





## Sağlık Hizmeti



Sağlık Taraması



Su Analizi

**Halka açık 588 adet bando konseri verilmiş, 655 adet spor ve kültür-sanat etkinliği düzenlenmiştir.** Düzenlenen 2.040 muhtelif etkinliğe katılan 222.249 vatandaşımız kırsallarımızı ziyaret etmiş ve personel, silah, araç ve tesislerimizi yerinde görmüşlerdir.



Bando Konseri



Spor Etkinliği





Kültür ve Sanat Etkinliği



Birlik Ziyareti

Gemi Ziyareti



Moral Gecesi

343 imam nikâhlı çift resmi nikâha teşvik edilerek evlendirilmiş, 934 vatandaşın nüfusa kaydı sağlanmış, 517 çocuk sünnet ettirilmiştir.



Resmi Nikâh Töreni

389 okulun, 13 Sağlık Ocağının, 22 köy camisinin, 11 km.lik köy yolunun bakım onarımı, 56 km.lik su ve 290 km.lik elektrik şebekesinin tesisi / ıslahı yapılmıştır.





Okul Onarımı



Köy Yolunun Bakım Onarımı

Ağaçlandırma, evre ve doğal hayatın korunması kapsamında düzenlenen 1.464 etkinlikte, 2.047.912 adet fidan dikilmiştir.



Ağaçlandırma Faaliyeti

Fotoğraf No: 21\*

2008 yılında yapılan Toplumsal Gelişime Destek faaliyetleri.

---

\* Fotoğraf:

[http://www.tsk.tr/HABERLER\\_ve\\_OLAYLAR/8\\_Toplumsal\\_Gelisime\\_Destek\\_Faaliyetleri/konular/tsk\\_toplumsalgelisimedestek2008.htm](http://www.tsk.tr/HABERLER_ve_OLAYLAR/8_Toplumsal_Gelisime_Destek_Faaliyetleri/konular/tsk_toplumsalgelisimedestek2008.htm)'den alınmıştır.





Fotoğraf No: 22\*

2009 yılından itibaren kullanılmaya başlanan, Kara Kuvvetlerine ait haki renkli bando kıyafeti.

---

\*Fotoğraf: Orhan BABA arşivinden alınmıştır.

## KAYNAKLAR

Ağaoğulları, Mehmet Ali, Filiz Çulha Zabcı, Reyda Ergün (2005), **Kral-Devletten Ulus-Devlete**, Ankara, İmge Kitabevi.

Akal, Cemal Bali (2000), **Devlet Kuramı**, Ankara, Dost Yayınları.

Akaş, Cem (1998), **Yetmiş Yıl Sonra “Müzik Devrimi”**, Cogito Dergisi içinde (Editör: Serra Ciliv), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Aracı, Emre (2006), **Donizetti Paşa, Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Aksoy, Bülent (1983), **Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi III. Cilt**, İstanbul, Anadolu Yayıncılık.

Bakhtin, M. Mikhailovich (1998), **The Dialogic Imagination, Four Essays** (Edited by: Michael Holquist), Austin, University of Texas Pres.

Bakhtin, M. Mikhailovich (2001), **Karnavaldan Romana, Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları (Çev: Cem Soydemir).

Bakhtin, M. Mikhailovich (2005), **Sanat ve Sorumluluk, İlk Felsefi Denemeler**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları (Çev: Cem Soydemir).

Bauer, Marion (1975), **History of Music**, The International Cyclopedia Music and Musicians (1975) içinde, New York, Edited by Oscar Thompson, Dodd, Mead & Co., Inc.

Belge, Murat (2003), **Sivil Toplum Nedir? Sivil Toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları** No 1, İstanbul, Bilgi Üniversitesi.

Black, Prof. Dr. Cyril. E. (1986), **Çağdaşlaşmanın İtici Güçleri**, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (Çev: Fatih Gümüş).

Burke, Peter (1994), **Tarih ve Toplumsal Kuram**, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları (Çev: Mete Tunçay).

Cordesman, Anthony H. (2001), **The Military in a New Era: Living With Complexity**, (Edited by:Richard L. Kugler and Ellen Frost :The Global Century, Globalisation and National Security), Washington D.C., National Defence University Press, Volume 1: 592 s.

Davis, Fred (2002), **Fashion, Culture and Identity (Moda, Kültür ve Kimlik)**. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, (Çev: Özden Arıkan).

Durkheim, Emile (1995), **Toplumbilimsel Yöntemin Kuralları**, İstanbul, Engin Yayıncılık (Çev: Cemal Bali Akal ).

Erol, Ayhan (2002), **Popüler Müziği Anlamak, Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık.

\_\_\_\_\_ (1996), “**Mehterhane ve Toplum**”, *Tarih ve Toplum* 154: 28 -35

\_\_\_\_\_ (1998), “**Siyasal Bir Eylem Olarak Osmanlı Devletinde Batı Müziği**” , *Tarih ve Toplum* 178: 4 -17

\_\_\_\_\_ (2001), “**Müziksel Meşruluk ve Musiki İnkılâbı**”, Birinci Müzikoloji Kongresi Bildirileri, Kitap Matbaacılık. İstanbul.

Fukuyama, Francis (2005), **Devlet İnşası, 21. Yüzyılda Dünya Düzeni ve Yönetişim**, İstanbul, Remzi Kitabevi (Çev: Devrim Çetinkasap).

Gazimihal, Mahmut Ragıp (1955), **Türk Askeri Müzikleri Tarihi**, İstanbul, Maarif Basımevi.

Giddens, A. (1985), **The Nation – State and Violence**, Polity Pres, Cambridge.

Gündüz, Mustafa (2005), **Yurttaşlık Bilinci**, Ankara, Anı Yayıncılık.

Güvenç, Bozkurt (1996), **Türk Kimliği**, İstanbul, Remzi Kitabevi.

Güvenç, Bozkurt (1997), **Kültürün Abc'si**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Hall, Stuart (1997), **Kültürel Olanın Yapıbozumu Üzerine**, Mürekkep 8: 15 – 22  
(Çev: Vahide Pekel).

Hasgül, Necdet (1996), **Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü (Dans Müzik Kültür, Folklorla Doğru Çeviri Araştırma Dergisi içinde ).

Huntington, Samuel P. (2004), **Asker ve Devlet**, İstanbul, Salyangoz Yayınları (Çev: K. Uğur Kızılaslan).

Huntington, Samuel P. (2004), **Biz Kimiz? Amerika'nın Ulusal Kimlik Arayışı**, İstanbul, CSA Global Yayın Ajansı (Çev: Aytül Özer).

Huntington, Samuel P. (2005), **Medeniyetler Çatışması**, İstanbul, Vadi Yayınları (Derleyen: Murat Yılmaz).

Kaemmer, John E. (1993), **Music in Human Life, Anthropological Perspectives on Music**, Austin: University of Texas Press, ( Çev: Yetkin Özer = Yayınlanmadı ).

Kınlı, Onur (2006), **Osmanlıda Modernleşme ve Diplomasi**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları.

Kongar, Emre (1979), **Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, Ankara, Bilgi Yayınları.

MacClintock, Carol (1975), **Histories of Music**, The International Cyclopedia Music and Musicians içinde, New York, Edited by Oscar Thompson, Dodd, Mead & Co., Inc.

Meyers, Helen (1992), **Ethnomusicology An Introduction**, New York, W.W. Norton & Company (edited ).

Milas, Herkül (2005), **Türk ve Yunan Romanlarında “Öteki” ve Kimlik**, İstanbul, İletişim Yayıncılık A.Ş.

Nattiez, Jean-Jacques (1990), **Music And Discourse Toward a Semiology of Music**, New Jersey, Princeton University Pres. (Translated by Carolyn Abbate ).

Oskay, Ünsal (2005), **İletişimin ABC’si**, İstanbul, Der yayınları.

Pian, Rulan Chao (1967), **Song Dynasty Musical Sources and Their Interpretation**, The New Encyclopedia Britannica Macropedia Volume 12 (1974) içinde, Chicago, Encyclopedia Britannica Inc. Pres.

Pierson, Christopher (2000), **The Modern State (Modern Devlet)**, İstanbul, Çivi Yazıları Yayınları, 331 s. (Çev: Dilek Hattatoğlu).

Sachs, Kurt (1965), **Kısa Dünya Musikisi Tarihi**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi (Çev: İlhan Usmanbaş ).

Sanal, Haydar (1964), **Mehter Musikisi, Bestekâr Mehterler, Mehter Havaları**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.

Sapançalı, Faruk (2005), **Sosyal Dışlanma**, İzmir, Dokuz Eylül Yayınları.

Saygun, Adnan (1982 ), **Atatürk ve Musikisi**, Ankara, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları

Schulze, Hagen (2005), **Avrupa'da Ulus ve Devlet**, İstanbul, Literatür Yayınları (Çev: Timuçin Binder ).

Shelemay, Kay Kaufman (1992), **Ethnomusicology History, Definitions and Scope**, New York & London, Garland Publishing, Inc.(edited).

Somersan, Semra (2004), **Sosyal Bilimlerde Etnisite ve Irk**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Stokes, Martin (1997), **Ethnicity, Identity and Music, London**, Berg Ethnic Identities Series (edited).

Storey, John (2000), **Popüler Kültür Çalışmaları, Kuramlar ve Metotlar**, İstanbul, Babil Yayınları (Çev: Koray Karaşahin).

Taneri, Aydın (1993), **Türk Kavramının Gelişmesi**, Ankara, Ocak Yayınları.

Tuğlacı, Pars (1986), **Mehterhane'den Bandoya**, İstanbul, Cem Yayınevi.

Uçan, Ali (2000), **Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Yeniçeri, Özcan (2005), **Küreselleşme Karşısında Milliyetçilik ve Kimlik**, İstanbul, IQ Kültür Sanat Yayıncılık.

Yıldız, Hakan (2006), **Haydi Osmanlı Sefere, Prut Seferinde Lojistik ve Organizasyon**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Zekai, K. (1991), **Dini Musiki Dersleri**, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi.



### **Sözlükler, Ansiklopediler:**

Grove's Dictionary of Music and Musicians, 1945, The Macmillan Company, New York.

Say, Ahmet (1994), **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

The International Cyclopedia Music and Musicians, 1975, Edited by Oscar Thompson, Dodd, Mead & Co., Inc., New York.

The New Encyclopedia Britannica Macropedia, 1974, University of Chicago Published, Chicago.

The New Grove Dictionary Music and Musicians, 1980, Edited by Stanley Sadie, Published by Macmillan Publishers Limited, London.

Ülken, Hilmi Ziya (1990), **Sosyoloji Sözlüğü**, MEB Yayınları, İstanbul.

### **Gazete, Dergi ve Kitapçıklar:**

Pala, Şebnem (2004), **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi** Cilt: 21 / Sayı: 1, Ankara, s. 127.

Gürleyen, Bade (2009), **Türkiye'yi İnşa Eden Mühendisler**, 05-04-2009, Milliyet Gazetesi.

Genelkurmay Başkanlığı Askeri Bando Yönergeleri (1989), İstanbul, KKK Basımevi.

Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişimi Sempozyum Bildirisi (2003), Ankara, KKK Basımevi.

## İnternet:

- <http://www.genkur.gov.tr> Türk Silahlı Kuvvetleri Tarafından 2006 Yılında İcra Edilen Toplumsal Gelişime Destek Faaliyetleri
- <http://www.kkk.tsk.mil.tr/GenelKonular/ToplumsalGelisim>
- Ribeiro, António Sousa . (2004), Zamanımızın Bir Eğretilmesi Olarak Çeviri... Post-kolonyalizm, Sınırlar ve Kimlikler, [http://www.eurozine.com/articles/article\\_2004-01-14-ribeiro-tr.html](http://www.eurozine.com/articles/article_2004-01-14-ribeiro-tr.html)
- [http://www.tsk.tr/HABERLER\\_ve\\_OLAYLAR/8\\_Toplumsal\\_Gelisime\\_Destek\\_Faaliyetleri](http://www.tsk.tr/HABERLER_ve_OLAYLAR/8_Toplumsal_Gelisime_Destek_Faaliyetleri)
- Roberts, Caroline (1998), Sosyal Araştırmada Müzik ve Tını Metodolojik Sorunlar ve Nitelik, <http://spinworks.demon.co.uk/pub/music3.htm> Erişim tarihi: Haziran 2004 (Çev. İ. Yavuz YÜKSELSİN)
- <http://ondokuzmayiskaragolio.k12.tr/cms/index.php> 14.04.2005
- <http://www.jandarma.tsk.tr/>
- <http://okulweb.meb.gov.tr/55/08/287700/index-8.html> 29.05.2009
- [www.tdk.org.tr](http://www.tdk.org.tr) Türk Dil Kurumu resmi internet sitesi.

## ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad : Orhan BABA  
Doğum Yeri ve Yılı: Merzifon – 1965  
Yabancı Dil : İngilizce

Eğitim : Yüksek Lisans Mezunu  
Yüksek Lisans : 1996, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı  
Lisans :1989, Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Kompozisyon ve Şeflik Ana Sanat Dalı

İş Tecrübesi : 1989 – .... Bando subayı olarak öğretmenlik, şeflik ve idarecilik.  
1991, Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Fakültesi, Pedagoji Sertifikası.  
1996, Macaristan, Jzambek, Uluslararası Trombon ve Tuba Toplantısına katıldı.

Bildiri : 2009, ESCOM 2009 Konferansında, Finlandiya'nın Jyvaskyla Üniversitesi'nde "A Military Brass Band Study On Bakhtin: State Nation Identity And Carnival Atmosphere In A Village" adlı bir poster sunum yaptı.