

SAVAŞ ALANLARINDAN MUSİKÎ MECLİSLERİNE “CENGİ HARBÎ”

F. Gülay MİRZAOĞLU*

Özet: Bu makalede, Türk müziğinde bir “usûl” olarak tanımlanan “cengi harbî”nin, ortaya çıkışı, şekillenışı, görünümü ve işlevsel geçmişi tartışılacaktır. Tartışma tarih, müzik, dans ve edebiyat kaynaklarında yer alan bilgiler bağlamında gerçekleştirilecektir.

Anahtar sözcükler: Türk müziği, Türk müziği usûlleri, Cengi harbî, Bengi, Mehter müziği.

Abstract: In this article, “cengi harbî”, which is defined as an “usûl”(particular rhythmical patterns) in Turkish music, will be discussed in terms of its emergence, development, appearance, and functions in the past. The discussion will be generally based on the data, that are available in the sources of history, music, dance and literature.

Key words: Turkish music, The “usûls” (particular rhythmical patterns) in Turkish music, Ceng-i harbî, Bengi, Mehter music (Turkish military music).

Günümüz “Türk musıkîsinin nazariyatı” ile ilgili çalışmalara bakıldığında, “usûller” bahsinde rastlanan kavramlardan biri de, “cengi harbî usûlü”dür. “Cengi harbî usûlü”nün özellikleri, bazı Türk danslarında karşımıza çıkan kavramın içeriği ile çakışır. Bu içerikler, bize usûl, dans ve savaş arasında muayyen bir ilişki olduğunu düşündürmektedir. Dolayısıyla, “cengi harbî” ile Türk savaş gelenekleri arasında belirli bir ilişki bağlamı olup olmadığını ve bu bağlam içindeki ilişkilerin anlamını ve mahiyetini içeren soruların cevapları bu yazının esasını oluşturacaktır.

Türk musıkîsinde usûlleri inceleyen çalışmalarda usûl genellikle şöyle tanımlanır: Usûl, muayyen bir düzümle yapılmış ve kalıp haline konulmuş ölçüden ibârettir. Düzüm ise, kuvvetli ve zayıf zamanlardan oluşur. İki çeşit usûl vardır: Basit usûl, birleşik usûl. Basit usûller iki ve üç zamanlı olanlardan, yani nim-sofyan ile semai’den meydana gelir. Bunlar ayrıca, bir araya gelerek büyük-küçük diğer usûlleri meydana getirirler. Bunlardan başka ne kadar usûl varsa, hepsi birleşik usûldür (Arel 1991: 81). Cengi harbî ise, birleşik usûller içinde yer alır ve iki vuruşlu olan iki nim sofyân ile, üç vuruşlu iki semaiden oluşur. Başka bir ifadeyle, 2+2+3+3 şeklinde gösterebileceğimiz 10/8’ lik (on zamanlı ve on vuruşlu) bu usûlün vuruşları 4/8 + 3/8 + 3/8 şeklindedir (Öztuna 1990: 183).

Genellikle, “cengi harbî”/ “ceng-i harbî” şekillerinde ifade edilen ve kimi kaynaklarda da; “çengi harbî” (Pakalın 1946: 350), “çeng-i harbî (Karadeniz (???)): 37) biçiminde karşımıza çıkan, ancak bugün en yaygın kullanım olarak “cengi harbî” biçiminin benimsendiği anlaşılan bu usûlün kullanım alanı ve özellikleri hakkında bilgiler müzikoloji kaynaklarına göre şöyle özetlenebilir: Yüzyıllar boyu mehter mü-

* Dr., Hacettepe Üniversitesi.

ziğinde yer almış olan bu usûlün eski mehter peşrevlerinde ve halk müziğinde/halk danslarında yer aldığı tespit edilmiştir (Öztuna 1990: 183). Usûlün ritmik oluşu, davulun vuruşlarına ve kahramanlık ezgilerine uygunluğu nedeniyle serhat ve cenk türkülerinin çoğunun bu usûlle bestelendiği/söylendiği (Sözer 1986: 171), buna karşılık, “cengi harbî” ya da “çengi harbî” adıyla bilinen bu usûlün mehterhanenin kapatılmasından sonra giderek unutulduğu ve kullanılmaz olduğu da bilinmektedir. Bu unutmaya öylesine etkili olmuştur ki, İstanbul’un 500. fetih yıldönümü nedeniyle icrâ edilen müzik gösterilerinde, besteci ve tamburi Refik Fersan tarafından “cengi harbî usûlü”nün, şehir halkına tanıtılması ihtiyacı duyulmuştur (Sözer 1986: 171).

Kaynağını mehter müziğinden aldığı ifade edilen “cengi harbî”nin, genel olarak Türk müziğinde bir birleşik usûl olarak tanımlandığını belirttikten sonra, cengi harbînin, Türk müziğinin iki ana kolundan biri olan Türk halk müziğinde ve bu müzik ile ilişkili Türk halk danslarında karşımıza çıkıp çıkmadığını; mevcut ise, nasıl bir görünüme sahip olduğunu irdelemek gerekir. Mehter müziğinde yer aldığı anlaşılan cengi harbînin halk dansları ve halk müziğinde de belirli bir yerinin olduğu araştırmalarla tespit edilmiştir (Arsunar 1947; Gazimihal 1991, 1997). Cumhuriyetimizin kuruluş yıllarından itibaren başlayan Anadolu halk ezgilerinin derlenmesinde öncülük eden iki büyük müzikolog M. Ragıp Gazimihal ve Ferruh Arsunar’un derleyip yayınladıkları çalışmalarda cengi harbî örneklerine rastlanmaktadır. F. Arsunar’ın *Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler I* (1947), adlı çalışmasında, bu konuda İzmir-Bergama, Tunceli, Gaziantep-Urfa çevresinden, Barak ve İlbeyli’den derlenerek ayrıntılarıyla notaya alınan mukayeseli örneklerden İzmir-Bergama civarından derlenenleri özellikle önemlidir ve bunlar bölgenin yerel dansı olan “Bengi” dansına eşlik eden “Cengi harbî” adlı ezgilerdir.

Farklı bölgelerden yerel müzik örneklerinin bulunduğu Arsunar’a ait bu çalışmada cengi harbî hakkında önemli bilgi ve görüşlere de yer verilmiştir (1947: 8). Bu bilgilere göre, cengi harbînin ilk icrâ şekli yalnız davullarla çalınan ritimden ibârettir. Dolayısıyla, bu ritim savaşı haber veren işâret anlamı taşır. Zurnanın davula eşlik etmesinden sonra ezgi genişlemesi olmuş ve cengi harbî adı da ortaya çıkan bu yeni yapıya verilmiştir. Batı Anadolu ve Güneydoğu Anadolu’da yerleşik ve eskiye bağlılığını sürdüren topluluklar arasından derlenen bu cengi harbî örnekleri “aşiret, oymak” hayatında, kahramanlığı harekete geçirici etken sayılır (Arsunar 1947: 8). Mehter takımlarındaki bu tür ezgilerin icrâ şekli daha melodik bir hale getirilmiştir. Söz konusu melodik yapıya sahip cengi harbî örneklerinin, oymaklarda, bu toplulukların kendilerine özgü tarzın esâsına göre icrâ edildiği tespit edilmiştir. Topluluğu harekete geçiren bu havalar, serbest ritim ile çalınır. Bu ezgiler, esâsen ritimden doğduğu için, hepsi, daha ziyâde ritmi ifadeye mahsus bir tarzın örnekleri, diye tanımlanır. Çok eski zamanlardan kalma bu tarzın özellikle aşiret ve oymaklar arasında yerleşmiş bir tarz olduğu da tespit edilen bilgiler arasındadır (Arsunar 1947: 8). Dolayısıyla, bu tarz bütünüyle her aşirete veya oymağa özgü yerel özellikler taşır. Daha önemlisi, her topluluğun kendine göre, davullarla bir toplanma vuruşu tarzı olduğu, bu sûretle topluluk mensuplarının kendi oymağının vuruşunu anlayarak harekete geçtiği rivâyet edilir (Arsunar 1947: 32).

İşlevsel geçmiş açısından bakıldığında savaş hazırlığını ifade eden cengi harbî

havasının, yalnız davul ile icrâ edildiği anlaşılıyor. Arsunar’ın, söz konusu edilen çalışması, cengi harbînin eski zamanlardaki aşiret hayatı içinde icrâsı ve işlevi açısından aydınlatıcıdır. Onun, bu konu üzerindeki açıklamaları kısaca şöyle ifâde edilebilir: Bir oymak veya aşiret, ya da herhangi bir topluluğun başı, yâni oymak beyi herhangi bir aşiret veya oymak ile savaşa karar verdiği zaman, halkına bu kararını duyurmak için, maiyetinde bulunan davullar savaşı ifâde eden vuruşlara başlar, davul sesini duyan aşiret mensupları, bu vuruşlardan derhal savaşa çıktığını anlayarak oymak merkezinde bulunan savaşa hazırlığı meydanında toplanırlar. Öyle ki, bu davul sesleri iki, üç saatlik uzaklıktaki yerlere gidebilecek kadar güçlüdür. Bu sesi duyanlar, en mühim işlerini bile bırakarak silahlanıp, sese doğru koşarlar. Oymak beyinin savaşa meydanında, bütün muhâripler toplandıktan sonra o gece büyük ateşler yanar ve savaşa şenlikleri başlar. Bu şenliklerde harp duygusunu ateşlendiren yegâne unsur, davul eşliğinde icrâ edilen oyunlardır. Burada ateş oyunları, kılıç, kalkan, güreş, kargı, gürz gibi oyunlar oynanır. Sabaha kadar devam eden bu şekilde bir kaynaşmadan sonra şafak sökerken bütün muhâripler, düşmanın bulunduğu tarafa doğru hareket ederler. Bu sırada davullar yine savaşa hareketini belirtmek üzere, cengi harbî açıklamaya başlarlar ve oymak savaşçıları gözden kayboluncaya kadar devam ederler. Bu bağlamda, ifâde etmek gerekirse, cengi harbî, konu ve işlevine göre dörde ayrılır: 1. Toplama haberi. 2. Toplanma. 3. Dinletme. 4. Hareket (Arsunar 1947: 32).

Burada incelenen sorun açısından son derece önemli bir soru olan cengi harbînin ortaya çıkış, yaratılış süreci içinde gerçekten de savaşa ile ilişkili bağlama sahip bir müzik unsuru olup olmadığı konusuna, yukarıda yer verilen tespitlerle büyük ölçüde açıklama kazandırılmış bulunmaktadır. Söz konusu araştırma verilerine ilâveten, kimi müzik araştırmacılarınca, “son derece dinamik ve heyecan verici” olarak nitelenen cengi harbî usûlünün, savaşa mehterhânenin vurduğu zilden kaynaklandığı görüşü de ileri sürülmektedir. Bu görüşe göre, Farsça “ceng” kelimesinin “savaşa”, Arapça “harbî” kelimesinin ise, “mızrak” anlamına gelmesi, bu usûlün Türk harp musikîsinde, muhtemelen sipahilerin mızrak taarruzlarında kullanıldığına işâret etmektedir (Öztuna 1990: 183). Buna ilâveten, cengi harbî, halk müziği terimlerini inceleyen kimi kaynaklarda, “savaşa meydanında çalınan zil, savaşa meydanında çalınan ezgilerden kalma; bugün güreş, cirit gibi meydan sporlarında seslendirilen kalıplaşmış ezgilerden her biri, ceng-i meydan”, olarak tanımlanmaktadır (Özbek 1998: 36) ki, bütün bu açıklamalar, onun savaşa bağlamıyla ilgisini anlatmaktadır.

Müzikoloji alanında kimi araştırmacıların da özellikle işâret ettikleri gibi, bugün daha çok bir usûl olarak bilinen cengi harbî adının, bu adla ifâde edilen müziğin, Türk kültür tarihi açısından bakıldığında, tarihi dönemler açısından daha da geriye gidilerek yine savaşlarla bir ilgisi kurulabilir mi? Bu temel soruyu açıklığa kavuşturacak bazı bilgilere XVII. yüzyıldaki kültürel hayat hakkında ayrıntılı bilgi veren Evliya Çelebi Seyahatnamesinde rastlıyoruz. Eserde yer verilen Malta Seferinin Hazırlıkları bahsinde, konumuzla ilgili şu ifâdeler dikkat çekicidir:

(...) uygun saatin gelip çatıldığını serdara “sultanım eyyam saadit hareket buyurun” dediklerinde, serdar-i azam Yusuf Paşa kapudan paşaya salya denir deyu emr edince, yedi yüz yerden *cengî harbîler* çılmıp en önce baştardan gülbang-i Muhammedî çekildi sonra yayılım tüfek, bir yayılım top atılıp sadası gökleri tuttu. Denizin üstü kara ba-

rut dumanıyla kara denize döndü. Gülbank¹ sadalarıyla yer gök titre-yip tekrar üç yaylım tüfek şenlikleri edilerek en önce başlarda avanta demir hareket ederken çalıcı mehterbaşı segâh faslıyla Sinan Paşa köşkü önüne geldi. (...) Uygun havada akyüz ile denize yollandılar (Evlîya Çelebi 1983: 99-100).

Yukarıda gösterilen metinden anlaşılacağı üzere, Malta seferine hazırlıkta müzik, mehter müziği önemli bir yer tutmaktadır. Paşa tarafından verilen emir üzerine, sefere çıkacaklara ilk haberin duyurulması, cengi harbî adlı müzik parçalarının mehter takımı tarafından çalınması ile gerçekleşmektedir. Burada sefere hazırlık aşamasında, mehter müziği gibi, "gülbank" adı verilen ve hep bir ağızdan yapılan dua ve alkış da mühimdir. Cengi harbî ve gülbank, yani, davul sesleriyle ortalığı inleyen coşkulu bir müzik ve yankılanan asker sesleriyle dile getirilen dua, savaşa girmeye hazırlanan bir toplulukta ruhları birleştiren ve ortak ruh kuvvetini yaratacak vazgeçilmez bir etken olarak değerlendirilmelidir. Dolayısıyla, işlevsel açıdan bakıldığında, genelde mehter müziği, özelde de cengi harbî, başka işlevlerinin yanı sıra, savaşta başarı kazanmayı yönlendiren bir motivasyon unsuru olan icrâ olarak kabul edilmelidir. Bu bağlamda, Arsunar'ın işâret ettiği gibi, içeriği bakımından dört tip cengi harbînin bulunması ve bunların toplama haberi, toplanma, dinletme ve hareket gibi işlevleri görmesi muhtemel görünmektedir.

Bir usûl veya ezgi adı olarak cengi harbînin savaş bağlamıyla ilgisi olup olmadığı konusunda bizi aydınlatan bir diğer bilgi kaynağı, sözel şiir kaynaklarıdır. Anadolu'da yüzyılları kaplayan aşiretlerin iskân mâcerâsı içinde, aşiret mensubu pek çok şâir, yarattıkları sözel şiir örneklerinde, bu asırlık mâcerâdan kimi kesitler göstermektedir. Aşağıdaki dörtlükler, XVII. Yüzyılda, Beğ-dili boyunun Rakka'ya iskânını anlatan şiirlerden birine âittir:

(...)
Döğülür davullar, iniler dağlar
Harbiler çağrışır analar ağlar
Gürleyip Fiyahan'a konduğu çağlar
Şemseddin'den uhur etti Beğ-Dili

Döğülür davullar, çekildi sancak
Koç yiğit atına takındı poncak
Hamed il-Abbas bu işi tuttu ancak
Göç ile düşmana vardı Beğ-Dili (Sümer 1980: 302; Özbaş 1958: 6).

(...)
Dedem-oğlu haymaların kurulsun
Çekilsin bayraklar mehter vurulsun
Döğülsün kahven *harbîn çağrılısın*
Abdalların yurdu Ören değil mi? (Sümer 1980: 303; Özbaş 1958: 7-8).

¹ Yeniçerilerce tertip edilen birtakım dualara verilen addır. Yeniçerilerde bu dualar sözlü olarak yapıldığı gibi, kağıtlar üzerine de yazılırdı. Mürettep dua manasına gelen gülbank bazı merâsimlerin icrâsı sırasında dua veya alkış tarzında hep bir ağızdan çıkarılan yüksek, dik ses, şeklinde açıklanmaktadır (Pakalın 1946, I: 683-684). Mehter konserlerinde de gülbank okunur; her gün okunan gülbank duasına eyyam-ı âdiye gülbankı, sefer sırasında çekilen gülbanka da ceng-i gülbank denirdi (Popescu-Judetz 1996:63).

Yukarıda yer verilen ve Beğ-Dili boyunun Yusuf Paşa tarafından Rakka'ya iskânını anlatan ilk iki dörtlükte, ve aynı mâcerâyı işleyen bir başka şiire ait üçüncü dörtlükte, aşiretler arasında özellikle yurt tutma kavgası olarak tanımlayabileceğimiz savaş sırasında musıkînin önemli işlevler yüklendiği anlaşılmaktadır. Söz konusu dizelerden anlaşıldığına göre, bu işlevlerden başta geleni savaş kararı alındığını duyurmak, haber vermek ve savaş için toplanmayı sağlamaktır. “Davulların döğülmesi” ve muhtemelen harp havası kabul edilen ezgilerin çalınması anlamına gelen “harbîlerin çağırılması”, sözü edilen işlevlere yönelik, davul ve zurnanın /mehterin ritim ve ezgiden ibâret icrâsı anlamına gelmektedir.

Sözel şiir örneklerine bakıldığında, savaşta tüfek ne ise, mehter veya davul da aynı derecede vazgeçilmez görünmektedir. Savaşa ilişkin adı geçen başlıca çalgının davul, davulbaz veya davlumbaz şeklinde aşiret şâirlerinin şiirlerinde zikredildiğine tanık olmaktayız. Bir örnek vermek gerekirse, Çukurovalı halk şâiri Dadaloğlu'ndan bir dörtlük gösterebiliriz:

(...)
Dadaloğlu'm, yarın kavga kurulur
Öter tüfek, *davlumbazlar*² vurulur
Nice koç yiğitler yere serilir
Ölen ölür, kalan sağlar bizimdir (Öztelli 1984: 200).

Cengi harbînin Türk savaş gelenekleriyle ilgisi olduğu, dahası bu adı, savaşa dâir bir bağlamdan alarak bugüne taşıdığı, yukarıda örneklerden ve elde edilen araştırma verilerinden anlaşılmaktadır. Bütün veriler, “cengi harbî” kavramının savaş müziğine; bir başka ifade ile “Mehter müziği”denilen Türk askerî müziğine dâir bir unsur olduğu gerçeğini göstermektedir. Esâsen, Türklerin kültür tarihi boyunca, savaşta müzik icrâ geleneğinin mühim bir olgu olarak mevcut olduğunu, bu geleneğin, savaşlarla, yurt kavgalarıyla dolu Türk tarihi içinde çeşitli biçimlerde devam etmiş olduğunu, bize kimi çalışmalar da açıkça göstermektedir (Ögel 1991; Tunakan 2001: 93-98).

Türk tarihinde kökleri eski savaş geleneklerine bağlı olduğu kabul edilen “sefer” ve “gazâ” geleneklerinin vazgeçilmez unsurları davul³ ve mehterdir. Türk kültür hayatında ise, davul ve mehter çok önemli bir yer tutar ve esâsen bunlar hâkimiyet sembolüdür (Ögel 1991: 209). Tarihin devamlılığı içinde, geriye doğru gidildiğinde, çeşitli Türk devletlerinde tuğun, bayrağın ve davulun hem devlet sembolü, hem de birer savaş aleti gibi kullanıldığı görülür. Osmanlılarda seferde “nevet” vurulduğu; Hunlarda hakanın otağı önündeki tuğ ve bayrak ile, davulun önünde göğüs göğüse savaşlar yapıldığı; Göktürklerde kurt başlı bayrak, davul ve borunun hâkimiyet, bağımsızlık ve istiklâl sembolü olduğu (Ögel 1991: 207-213); hanın önünde, askerî geçit alaylarında “nevet” vurulduğu, davul çalındığı bilinmektedir (Popescu-Judet 1996: 58). Bunlara ilâveten, Dede Korkut hikâyelerinde, müziğin savaşla ilgisini

² Davlumbaz: Cenk davulu olarak kullanılan büyük davul. Aynı mânâda kullanılan Davulbaz veya davlumbazın bir çalgı olmaktan çok, eskiden köyde ve obada savaş, aşiret kavgaları gibi önemli olayları halka duyurma sırasında kullanılan bir araç olduğu bilinmektedir (Öztelli 1984:200; Özbek 1998:55).

³ Davul-zurna musıkîsinin tarihi hakkında geniş bilgi için bkz. Picken (1975:501).

açıkça gösterir pasajlar vardır. Hikâye metinlerinde, savaş sahnelerinde çalgılardan bahsedilirken, “gümbür gümbür davullar çalındı, burması altın tunç borular çalındı. Ol gün cilasun beg erenler döne döne savaştı” (Ergin 1997: 233) ifâdeleri bunlardan biridir.

Türk kültüründe savaş geleneği içinde özel bir yeri olan mehter musıkîsinden, dağarcığının niteliğinden ve toplumsal katmanlara yaygınlığı açısından bu noktada kısaca bahsetmek yerinde olacaktır, sanırım. Müzikoloji alanındaki bazı araştırmaların verilerine göre, mehter musıkîsinin dağarcığı genellikle peşrevlerden ve semaillerden oluşmaktadır. Genellikle düyek usûlü ile bestelenmiş olan peşrevler ile semailler, askeri yürüyüş ezgilerinin çekirdeğini meydana getirir. Cengi harbî de, bu dağarcık içinde mehterin yarattığı özel bir beste şeklidir (Popescu-Judetiz 1996: 66-67).

Mehter takımı, askeri yürüyüş havaları dışında, bayramda şenliklerde, serhad boylarında yaşayan halkı eğlendirmek için ilâhiler, halk türküleri, oyun havaları da çalar, okurdu. Mehter musıkîsinin dağarcığındaki eserlerin çeşitliliği, bu musiki geleneğinin ve dağarcığının toplumun bütün tabakalarında yaygın biçimde sevildiğini, benimsendiğini bütün bu saydığımız yeni oluşumlarda açıkça yansıtmaktadır. Böyle bir dağarcığa sahip mehter musıkîsinin, hem şehir ezgileri ile halk türkülerini, hem sanat musıkîsi ile hem de askeri yürüyüş havaları ile bütünleştirdiği söylenebilir (Popescu-Judetiz 1996: 66-67).⁴ Bu açıdan bakıldığında, mehter musıkîsinin zaman içinde Türk musıkîsinin ana malzemesine bir kaynak oluşturduğu⁵, Türk müziğinin taşıdığı kimliğin biçimlenmesine son derece önemli katkıda bulunduğu anlaşılmaktadır (Popescu-Judetiz 1996: 66-67).

Buraya kadar yapılan açıklamalar gözden geçirildiğinde, cengi harbî kavramının kullanımı açısından dikkatten kaçırılmaması gereken önemli bir nokta, Erendil’in de belirttiği gibi (Erendil 1981: 4), cengi harbînin bir usûl adı olması yanında, bu usûlle bestelenen harp havalarına da yaygın bir ad olarak cengi harbî denilmesidir. Buna ilâveten, cengi harbî Türk halk müziği ezgi örneklerinde gördüğümüz gibi, belirli yerel ezgilerin adı olarak da karşımıza çıkmaktadır. Kısacası, cengi harbî hem bir usûl, hem belirli bir ezginin veya belirli yerel ezgilerin adıdır. Bu usûlün, ezgilerin anlam ve işlev açısından savaşla ilgisi konusunda, verilen bilgilere ilâveten, bir savaş dansı olarak tanımlayabileceğimiz bengi dansının (Gazimihal 1991: 65-66, 81-93, 1997: 164-171; Ataman 1975: 83; Mirzaoğlu 2000), icrasında icrâcılarının savaş alanına/ dans alanına çıkışlarının yer aldığı başlangıç kısmında cengi harbî adlı

4 Dağarcık, ezgi ve tarz açısından bu bütünleşmeyi, bazı davul zurna sanatçıları ile yapılan görüşmeler sayesinde de bir ölçüde tespit etmiş bulunuyoruz. Aydın ili Germencik ilçesinde yaşayan davul-zurna sanatçılarının müzik icrâlarında tespit edilen dağarcıklarının hem halk müziği, hem de mehter müziği ezgileri bakımından çeşitliliği ve zenginliği dikkat çekicidir. Örneğin, Segâh peşrev, Tuna nehri gibi mehter müziğine ait ezgilerden pek çoğu bu dağarcıkta yer almaktadır (Acar 1999). Burada belirtmek gerekir ki, icrânın tarzı/stili açısından bütünleşme, apayrı bir inceleme konusu olarak ele alınmalıdır.

5 Mehter musıkî kültürünün Türk musıkîsi için temel bir kaynak oluşturduğu, tıpkı “cengi harbî” gibi Türk müziğine ilişkin müzik terimlerinden de anlaşılmaktadır. Örneğin, Türk müziğinde, darb-ı fetih (fetih vuruşu) adlı usûl ile bestelenen peşrevlere rastlamak mümkündür (Popescu-Judetiz 2000: 124-126).

ritim ağırlıklı belirli bir ezginin icrâ edildiği de belirtilmelidir.

Sonuç olarak, bugün Türk müziğinde 10/8'lik bir usûl olarak bilinen “cengi harbî”nin, aynı zamanda savaş danslarının meydana toplama anlamı taşıyan başlangıç kısmına eşlik eden ve genellikle yerel müzik tarzlarıyla, serbest tempoda, çoğunlukla usûlsüz icrâ edilen belirli ezgilerin adı olarak yaşadığını, ve bu terimin, kaynağını bütünüyle Türk savaş geleneklerinden alarak bugünkü anlam ve görünümüne ulaştığını ifâde etmek mümkündür ki, “Cengi Harbî” adına atfedilen anlamlar da⁶ bunu göstermektedir.

Kaynaklar

- ACAR, Besim (1999) Doğum yeri ve yılı 1955 Germencik (Aydın) olan zurna sanatçısı ile 12.3.1999, 13.3.1999 ve 27.3.1999 tarihlerinde Germencik ilçesinde yapılan görüşme, gözlem ve derleme notları. Derlemenin ses ve görüntü kayıtları F.G.M. arşivindedir.
- AREL, Hüseyin Sâdeddin (1991) *Türk Musıkîsi Nazariyatı Dersleri*, (Ed. Onur Akdoğan) Ankara: Kültür Bakanlığı.
- ARSUNAR, Ferruh (1947) *Anadolu Halk Türkülerinden Örnekler I*, Ankara: C.H.P. Halkevleri Yayınları. Milli Kültür Araştırmaları: IV.
- ATAMAN, Sadi Yaver (1975) *100 Türk Halk Oyunu*. İstanbul: Tifdruk Matbaacılık, Yapı Kredi Bankası Yayınları.
- ERENDİL, Muzaffer (1981) *Türk Tarihinde Askerî Müzik ve Şanlı Mehter*, Ankara: Genel Kurmay Başkanlığı Basımevi.
- ERGİN, Muharrem (1997) *Dede Korkut Kitabı, I*, Ankara. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- EVLİYA ÇELEBİ (1983) *Seyahatnâme II* (Ed. İsmet Parmaksızoğlu), Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (1991) *Türk Halk Oyunları Kataloğu I*, (Ed. Nail Tan), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (1997) *Türk Halk Oyunları Kataloğu II*, (Ed. N. Tan, A. Çakır), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KARADENİZ, M. Ekrem (????) *Türk Musıkîsinin Nazariye ve Esasları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- MİRZAOĞLU, F. Gülay (2000) “Balıkesir Bengisi Üzerine Yapısal ve İşlevsel Bir Çözümleme”, *II. Balıkesir Kültür Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi (Baskıda).
- ÖGEL, Bahaeddin (1991) *Türk Kültür Tarihine Giriş VIII*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- ÖZBAŞ, Ömer (1958) *Gaziantep Dolaylarında Türkmenler ve Baraklar*. Gaziantep: Gaziantep Kültür Derneği Yayınları.
- ÖZBEK, Mehmet (1998) *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

⁶ Harbî kelimesinin sözlüklerde yer alan anlamları şunlardır: 1. Çakmaklı ve kapsüllü tüfenk ve tabancayı ağızdan doldurup fişengi basdırmağa mahsus demir çubuk 2. Dar-ül harbde bulunan ve müslim olmayan kimse. Arada anlaşma yapılmamış düşman. Harbe mensup ve müteallik (Semseddin Sami 1987: 220; Yeğin 1983:196).

- ÖZTELLİ, Cahit (1984) *Köroğlu Dadaloğlu Kuloğlu*, İstanbul: Özgür Yayın-Dağıtım.
- ÖZTUNA, Yılmaz (1990) *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi I*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- PAKALIN, Mehmet Zeki (1946) *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- PICKEN, Laurence (1975) *Folk Musical Instruments of Turkey*, London: Oxford University Press.
- POPESCU-JUDETZ, Eugenia (1996) *Türk Musikî Kültürünün Anlamları* (Çev.: Bülent Aksoy), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- POPESCU-JUDETZ, Eugenia (2000) *Prens Dimitri Cantemir* (Çev.: Selçuk Alimdar), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- SÖZER, Vural (1986) *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi I*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- SÜMER, Faruk (1980) *Oğuzlar (Türkmenler)*, İstanbul: Ana Yayınları.
- ŞEMSEDDİN SAMİ (1987) *Kamûs-ı Türki*, İstanbul: Çağrı Yayınları.
- TUNAKAN, M. Burcu (2001) "Dede Korkut'ta Müziğin Yeri", *Folklor/Edebiyat*, 4, 28: 93-98.
- YEĞİN, Abdullah (1983) *Osmanlıca Türkçe Yeni Lûgat*, İstanbul: Hizmet Vakfı Yayınları.