

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

<https://dergipark.org.tr/en/pub/ymd>

e-ISSN: 2792-0178

Article Type / Makalenin Türü	: Research Article / Araştırma Makalesi
Date Received / Geliş Tarihi	: 06.12.2025
Date Accepted / Kabul Tarihi	: 02.02.2026
Date Published / Yayın Tarihi	: 10.02.2026
DOI	: https://doi.org/10.51576/ymd.1837431
e-ISSN	: 2792-0178
Plagiarism / İntihal	: This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism. / Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir.

TÜRK ASKERÎ MARŞLARINDA MAKAMSAL ÖĞELER

DEMİRTAŞ, Erkan¹, OKÇU Semih²

ÖZ

Marşlar hitap ettiği topluma gerek melodi gerekse de sözleri açısından bir araya getirme, bir olma gibi duygular aşıl原因an müzikal yapıtlardır. Marşlar ilk önce savaş müziği olarak askerî müzik içinde gelişmiş ve popülerleşmiştir. Türk ordularında çok eskiden beri kullanılan Mehteran ismiyle de dünyaca tanınır hale gelen yapı, 1826'da Muzika-i Hümayun adı altında batı tarzı askerî bandoların kullanılmaya başlamasıyla değişikliğe uğramıştır. Bu çalışmanın amacı; Türk askerî bandolarının icra ettiği marşlarda makamsal ezgilerin yer alıp almadığının incelenmesidir. Bu açıdan makamsal ezgiler içeren çok sesli Türk marşı geleneğinin oluşup oluşmadığının irdelenmesi çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu amaç doğrultusunda Millî Savunma Bakanlığı Müzik Arşivinde yer alan Türk Marşları kısmı incelenmiştir. Marşlar genel yapı ve ezgiler özelinde makamsal müziğe ait izler taşıyıp taşımama durumuna göre incelenmiştir. Bu izleri taşıdığı tespit edilen marşlardan altısı makamsal analize tabi tutulmuştur. Yapılan incelemeler sonucunda makamsal izler taşıyan marşların, bütün arşivin yaklaşık yüzde onunu kapsadığı belirlenmiştir. Genel marş sayısının eski kayıtlara göre oldukça az olduğu, birçok marşın askerî bando için düzenlenmesinin yapılmadığı görülmüştür. Analiz yapılan marşlar, makamsal öğeler içeren Türk askerî marş ekolünün oluşabileceğini göstermiştir. Türk geleneğinden batı ordularına miras kalan marş kültürünün tekrar aslı yerini bulması önemlidir. Bu açıdan marş geleneğinin özellikle beste boyutuna yüzlerce yıllık Türk müziği unsurlarının dahil edilerek ilerletilmesi önerilmiştir.

¹ Doç. Dr., Amasya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, erkan.demirtas@amasya.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-4357-6697>

² Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzikoloji Anasanat Dalı, semih.okcu@atauni.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-9992-9834>

Anahtar Kelimeler: Askerî müzik, Türk marşı, Muzika-i Hümayun, Türk müziği, bando.

MAKAM ELEMENTS IN TURKISH MILITARY MARCHES

ABSTRACT

Marches are musical forms that instill feelings of unity and togetherness in the society they address. They have primarily developed and popularized within military music as forms of war music. The military music structure, which had been used in Turkish armies since time immemorial, changed in 1826. This study examines whether the marches performed by Turkish military bands include makam melodies. In this respect, the study is important in examining whether there is a tradition of polyphonic Turkish marches with makam melodies. For this purpose, the Turkish Marches section of the Ministry of National Defense Music Archive was examined. The marches were analyzed according to whether they bear traces of makam music in terms of general structure and melodies. Six marches identified as bearing these traces were analyzed. As a result of the examinations, it was determined that the marches with makam traces cover approximately ten percent of the entire archive. It has been observed that the number of general marches is considerably less compared to the old records and that many marches were not arranged for military bands. The analyzed marches show that a tradition of Turkish military marches with makam elements can be formed. The march culture inherited from the Turkish tradition to the Western armies should regain its original position. In this respect, it is suggested that the march tradition should be furthered by including elements of Turkish musical heritage, particularly in terms of composition.

Keywords: Military music, Turkish march, Muzika-i Hümayun, Turkish music, band.

GİRİŞ

Askerî müzik ve marş birbirini tanımlayan müzikal ifadelerdir. Yürüyüş anlamındaki marş, tam da bu anlamıyla askerlerin yürüyüşlerini düzenlemek için kullanılmaya başlamıştır. Askerî müziğin gelişiminde ise Türk ordularının bu müzik türü ile ilgili hassasiyetleri önemli yer tutar. İslamiyet öncesi Türk devletleri zamanında askerî müzik unsurları egemenlik simgesi olarak görülmüştür (Gazimihal, 1955: 2). Osmanlı İmparatorluğunun kuruluş zamanından beri var olan askerî müzik en görkemli zamanlarını da bu zamanda dünyaca ünlü Mehteran birliği ile yaşamıştır. Avrupa ordularında henüz askerî müziğe önem verilmezken örneğin Kanuni Sultan Süleyman döneminde İstanbul'da mehterhanelerde görevli binin üzerinde personel bulunduğu kayıtlara geçmiştir (Aksoy, 1994: 31). Padişahın on iki katlı mehterinde seksen kadar kös bulunduğu Evliya Çelebi tarafından aktarılmıştır (Toker, 2021: 27). Avrupa ordularının askerî müziğe olan ilgilerinin artmasında Osmanlı ordusu ve tabi ki mehteranla karşılaşmalarının önemli yer tuttuğu söylenebilir. 1826 yılına kadar görevini sürdüren mehterhane, yerini batı tarzı askerî bandoya bırakmıştır. Bu tarihten sonra dünyada da giderek önemini arttıran askerî bandolara Osmanlı sarayında da önem verilmiştir. Büyük bir sanat kurumu haline gelen Muzika-i Hümayun bu değişimin öncüsü olmuştur (Ürün, 2022: 53-96). Kuruldukları günden bu yana aralıksız görevlerine devam eden askerî bandolara (Demirtaş ve Karaaslan, 2024: 604) Cumhuriyet döneminde de önem verilmiştir. 2000'li yılların başına kadar neredeyse tüm şehirlerde bir askerî bando teşkilatlanması bulunmaktaydı. Dünya askerî müzik kültürüne yön vermiş bir geleneğin mirasçısı olan Türk askerî müziğinin, özellikle marş repertuarı açısından zengin ve özerk olması beklenilmektedir. Marşların popülerliğinin artmasındaki en önemli nedenin, ülkeye ve ait olunan gruba sadakat, ait hissetme

gibi coşkulu duyguları perçinleyen müzikal bir tür olarak benimsenmesi olduğu söylenebilir. Türk askerî marşlarının, hitap ettiği asker veya vatandaşlara bu duyguları yaşatması beklenen bir durumdur. Bu bağlamda Türk askerî marş geleneğinin kendine has olması, yine kendine has olan Türk geleneksel müziği ile yaratılabileceği düşüncesi bu çalışmanın ana fikrini oluşturmaktadır. Bu fikir doğrultusunda, öncelikle askerî müziğin gelişimi ve marş türü; ardından Türk marşlarındaki mevcut durum çalışma kapsamında incelenmiştir.

Askerî müziğin gelişimi

Savaş müziğinin tarihi oldukça çeşitli ve çok yönlüdür. Antik çağlardan beri yani ordular var olduğundan beri savaş müziği ve askerî müzik var olmuştur (Arnold, 1993: 4-5). Medeniyet öncesi dönemlerde ilahi bir ses olarak anılan davul sesinin, düşmanları korkutmada etkili bir ses olduğu söylenebilir. Davul ile beraber boynuz da güçlü bir ses aracı olarak sıklıkla kullanılmaya başlanmış ve bu ilgi modern trompetin prototipi olan borunun ortaya çıkmasını sağlamıştır (Üstün, 2020: 19-21). Antik Yunan ve Latin şairlerin şiirlerinde milletleri ayırt etmede de kullanılan boru ile ilgili ilkel savaş anlatımlarına rastlanmaktadır (Farmer, 1912: 2-3). Türk askerî müzik geleneğine bakıldığında da benzer durumlar ortaya çıkmaktadır. Hunlar döneminde tuğ takımları denilen egemenlik belirtisi olan askerî müzik topluluklarında davul ve ritim ön plandayken; Göktürkler zamanında boru, Uygurlar ile de zurnanın eklenmesi ile melodik yapı da askerî müzik içine eklenmiştir (Kaptan, 2024: 97). Osmanlı Devleti zamanında da güçlü ritmik yapı ve melodik unsurlar, dünyaca ünlü askerî müzik kurumu olan Mehter'de beraber kullanılmıştır.

Öncelikle savaşta iletişim aracı olarak emirlerin iletilmesinde daha sonra ise gerek moral gerek te korku aracı olarak kullanılan askerî müzik düzenli ordularla kışlada ki hayatın düzenlenmesinde de kullanılmıştır (Bateson, 2019). Romalılar zamanında askerî müzik diğer sanat dalları kadar önemsenmiş ve burina, cornu, tuba ve lituu gibi çeşitli bakır üflemeli enstrümanlar sıklıkla kullanılmıştır (Ginsberg-Klar, 1981: 313). Her atlı ya da yaya birliğin bir trompeti bulunmakta ve savaşta her türlü işaret için bunlar kullanılmaktaydı (Farmer, 1912: 4). Trompet gibi bakır nefesli enstrümanlar her zaman törensel ve askerî çalgılar olarak kullanılmış ve otorite ile ilişkilendirilmiştir (Herbert ve Sarkissian, 1997: 166) Suisman (2020: 55-59) yüzyıllar boyunca askerî müziğin genel olarak şu beş amaca hizmet ettiğini belirtmiştir:

- İşaret ve iletişim aracı olarak askerî birliklerin savaşta veya barışta hareketlerini düzenlemek,
- Askerlere ve halka moral vermek ve eğlendirmek,
- Her türlü resmî törene müzikal katkı sağlamak,
- Orduya asker kazandırmak,
- Düşmanları korkutmak ve sindirmek.

Avrupa ordularının güçlü askerî müzik kurumları oluşturma gayeleri Türk orduları ile karşılaşmaları sonucunda oluştuğu söylenebilir. Haçlı seferleri zamanında Türk ordusu ile karşılaşan Avrupalılar büyük şaşkınlık yaşamış, Türk askerî müziği onların saflarında pek çok karışıklığa sebep olmuştur. Müziğin askerî sanat içindeki önemini anladıkları ve gördüklerini uygulamaya başladıkları düşünülmektedir. Özellikle yan çalınan davul ve kös başta olmak üzere askerî müzik sanatı Avrupalılar tarafından benimsenmiş ve gelişimine başlamıştır (Farmer, 1912: 12-14).

Türklerde bağımsızlık sembolü olarak görülen ritim unsurlarının savaşta kaybedilmesi ebedi bir utanç kaynağı, düşmanınkinin ele geçirilmesi ise övünç kaynağı olarak görülürdü (Pirgon, 2021: 125). Bu anlayış Avrupa ordularına da geçmiş özellikle davul sadece çok üst düzey yöneticilerin himayesinde kullanılmıştır (Farmer, 1946: 178). Avrupa'da askerî müzik anlayışının

güçlenmesinin ve öneminin artmasında Türk askerî müzik geleneğinin büyük katkısı olduğu düşünülmektedir.

Keçi boynuzundan yapılmış borulardan, büyük askerî bandolara kadar, orduların ve enstrümanların gelişimiyle askerî müzik de gelişmiştir. Düzenli orduların kurulması ile orduların yürüyüşü ve nizamı yine askerî müzik unsurlarıyla sağlanmıştır. Bu unsurlardan birisi de flüt ve vurmali (Fife and Drum) gruplarıdır (Derbidge, 1966: 50). Flüt ve vurmali tarih öncesi müzik aletleridir (Conard vd., 2009: 737). Tasarımları basit olan bu çalgılar, neredeyse her kültürde ve tarih döneminde çeşitli biçimlerde ve kombinasyonlarda kullanılmış ve hala kullanılmaktadır. Örneğin Antik Yunan'da yürüyüş enstrümanı olarak o zamanki yapısıyla flüt kullanılmıştır (Farmer, 1912: 3). 15. yüzyılda Avrupa'da savaş sanatının rönesansı yaşanarak düzenli orduların temelleri atılmış eğitim, teçhizat ve savaş gösterişine önem verilmeye başlanmıştır (Childs, 2000: 20). Ordular müzikal işaret dilini benimserken, müzik aletleri eşliğinde düzgün adımla yürüyüşe önem veriliyordu (Farmer, 1912: 16). Flüt-vurmali ikili yapısı ilk kez 15. yüzyılda İsviçre'de kullanılmıştır (Farmer, 1945: 66). Avrupa ülkeleri Milano yakınlarındaki Marignano Muharebesi (1515) ile bu müziğin farkına vararak kullanmaya başlamışlardır (Collins, 2013: 103). Birleşik Krallık'ta da disiplinsiz görülen ordunun düzeltilmesi için flüt ve vurmali grupları kullanılmaya başlanmış ve ordunun bu müziğe uygun yürümesi zorunlu kılınmıştır (Collins, 2013: 103). Her birlikte bulunan bu gruplar düşmanla görüşmek, birliklerini duruma göre yönlendirmek, esirleri kurtarmak ve çeşitli mesajları iletmek için kullanılmıştır (Farmer, 1912: 31).

Orijinalinde askerî müzik orkestraları olarak, daha sonra ise her türden orkestra için kullanılan İngilizce Band (military band, rock band, jazz band) kelimesinin kökeni Fransızca organize edilmiş silahlı grup anlamındaki Bande'den gelmektedir (Url 1). Obualar İngilizlere 1678 yılında Kral 2. Charles (1630-1685) zamanında girmiş ve her birliğe bir obua ve iki vurmali çalgı verilmesine izin verilmiştir (Farmer, 1912: 31-48). Yeni yüzyıla geçerken askerî bandolara fagot, korno ve klarnet eklenmiştir. 1700'de bugünkü klarnetin temel şeklini icat eden Nuremberg'li müzisyen Johann Christoph Denner (1655-1707) sayesinde askerî bandolar gelişimleri için büyük bir kaynak kazanmıştır (Hoeprich, 2008: 11). Parlak ses tonu, gürlük kontrolü, ses genişliği, farklı çeşitlerinin kullanılabilmesi ile klarnetin önde gelen enstrümanlardan biri olduğu söylenebilir. İcat edilmesiyle askerî bandolarda yerini hemen almış ve yaklaşık yarım yüzyıl boyunca da sadece orada kullanılmıştır (Farmer, 1912: 150).

Geliştirilmiş bir askerî müzik sistemiyle, askerî kurumların itibar ve popüleritesinin arttırılması ve askerler için yeni bir gurur ve sevinç kaynağı oluşturulması hedeflenerek, Prusya Kralı Frederick (1712-1786)'in talimatıyla bandolarda 2 obua, 2 klarnet, 2 korno ve 2 fagot bulunması sağlanmıştır (Farmer, 1912: 56). Bu kadro o dönem Avrupa'da *Harmonie Musik* olarak bilinen ve bestecilerin sevdiği ve sık kullandığı bir kombinasyondur (Temperley, 1979: 197). İngilizceye harmony, Türkçeye de armoni olarak geçen harmonie kelimesi uyum ve müzik kompozisyonundaki dikey yapı anlamları ile beraber; Fransızcada tahta üflemeli (woodwind) ve bakır üflemeliler (brass) için müzik; Almancada üflemeli çalgılar için kullanılan genel bir terim, harmonie musik terimi de tahta üflemeli ve bakır üflemeli orkestrası ve askerî orkestralar için kullanılan genel bir terim anlamlarına gelmektedir (Wotton, 1907: 99). Bu terimin Türk sanatındaki kullanımına bakıldığında 1826 yılında kurulmuş olan Osmanlı İmparatorluğunun batı tarzındaki askerî müzik kurumu Muzika-i Hümayun karşımıza çıkmaktadır (Başer, 2019). Kurum Cumhuriyetin ilanından sonra Riyaseti Cumhur Musiki Heyeti adını almıştır (Türkmen, 2021). 1933 yılında ise yaylı orkestra ayrılarak Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrası adını almış, bando ise Milli Savunma Bakanlığına bağlı kalarak Riyaseti Cumhur Armoni Muzikası adını almıştır (Kaya, 2012: 101). Bando 1963 senesinde Kara Kuvvetleri Bando ve Armoni Mızıkası, 1987'de Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Mızıkası ve 2019'da Armoni Mızıkası Komutanlığı isimlerini almıştır (Ürün, 2022: 105-121) .

Kurumun sadece bando olarak kaldığı ilk ismi olan Armoni Muzikası'na bakıldığında anlamı yukarıda açıklanmış olan harmonie musik teriminden türediği açıkça görülmektedir. Mevcut durumda kullanılan mızıka kelimesinin buradan geldiği belli olmakla beraber (Başer, 2019: 51) bu kullanımın ne kadar doğru olduğu ayrıca tartışılması gereken bir konudur.

Harmonie Musik olarak adlandırılan kadro uzun süre hem sivil hem de askerî müzikte kullanılmıştır. Trompet, flüt ve büğülü gibi enstrümanlar eklense de 2 obua, 2 klarnet, 2 korno ve 2 fagot kadrosu çoğunlukla otoriteler tarafından korunmuştur (Url 2).

18. yüzyıl içerisinde kayda değer en büyük yenilikler serpent ve trombonun bandoda kullanılmaya başlamasıdır. Bas karakterli serpent sayesinde bas görevi yapan fagot daha işlevsel olacağı tenor partisine geçmiştir. Trombonun bandoya dahil olması yüzyılın sonlarında gerçekleşmiştir. Bu durumun sebepleri yürürken icrasının zor olacağı düşüncesi ve asıl olarak kilise ve krallık tarafından kullanılmasının ona kattığı kutsallık düşüncesidir. 1784 yılında Handel'i anma törenlerinde İngiltere'de trombon bulunan tek bando kralliyet bandosu olmuştur. Bu dönemde Johann Christian Bach, William Crotch, William Shield, Renaigle, Malchair gibi seçkin müzisyenlerin besteleriyle İngiliz bandoları model görevi görmüş ayrıca 6/8'lik marşlar da popüler hale gelmeye başlamıştır (Farmer, 1912: 64-67).

Avrupa'da bandoların kullanımı artarken özellikle daha büyük ve ihtişamlı hale gelmelerinde Türk geleneğinin öneminin büyük olduğu söylenebilir. Viyana kuşatması gibi Avrupa temaslarının ardından barış zamanlarında birçok Avrupa başkentine elçilerle beraber mehter takımları gönderilmiş; büyük ilgi gören mehter ile ilgili bilgi toplamak için Avrupalı hükümdarlar İstanbul'a orkestra şefleri göndermiştir (Signell, 1968: 39). 1720 yılında Polonya Kralı II. August (1670-1733)'a tam takım bir mehter gönderilmiş, böylece Avrupa'da da mehter müziği icra edilmiştir (Ramsey, 2019). Bu etkileşimle özellikle ritim enstrümanlarının kullanımının artmasıyla küçük bandolardan daha çok ses getiren bandolara dönüşüm süreci de başlamıştır (Kappey, 1890: 82-83). Farmer (1912: 72) tarafından "Türk müziği çılgınlığı" olarak adlandırılan bu moda akım ve dönüşüm yaklaşık yarım yüzyıl sürmüştür. Türk kültürüne olan ilgi neticesinde Türk temaları üzerine hem kitaplar hem de oyunlar yazılmış ve bu durum müzik dünyasına da yansımıştır (Bowles, 2006: 554). Birliklerin yürüyüşlerini güçlü marşlarla sağlayan bandoların oluşumunda Türk etkisinin önemi büyüktür. Günümüz marş türünün oluşması da Türklerden Avrupa'ya bir miras olarak kalmıştır (Url 2).

Askerî müzikte yaşanan bütün bu gelişim ve etkileşimlerin ardından, 19. yüzyılın günümüz bandoları için altın bir çağ olduğu söylenebilir. Bu yüzyılın başlarından itibaren bandoların artan popüleritesi hem sayısal hem de boyutsal açıdan büyümelerine yol açmıştır (Herbert ve Barlow, 2013: 303). Orduların artan ihtiyaçları üflemeli çalgılara olan ilgiyi arttırmıştır. Bu durum üflemeli çalgıların valf ve perde sistemlerinde önemli gelişmelerin yaşanmasına sebep olmuştur (Farmer, 1950: 44). Yoğun ilgi neticesinde daha sonra bandoların vazgeçilmez bir üyesi haline gelen saksafon da yine bu dönemde icat edilmiştir (Lindemeyer, 1996).

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, askerî bandolar ve askerî müzik devlet etkinliklerinde giderek daha önemli bir rol üstlenmiştir. Bu durum onların algılanma biçimini de değiştirmiştir. Askerî müzik vatanseverliğin bir biçimi olarak görülürken, törenler ve büyük etkinliklerde kullanılması onu işlevsel bir tür olarak öne çıkardığı düşünülebilir. Devlet yöneticileri, törenlerdeki askerî müziği, otoritelerinin imajını güçlendiren bir araç olarak görmüştür (Herbert ve Barlow, 2013: 304). Bu gelişmeler sayesinde askerî bandoların giderek daha standart hale geldiği söylenebilir. Askerî müzik terimi de müzikal literatürdeki yerini kalıcı şekilde bu dönemde almıştır (Mazey, 2020: 150).

Ulus devlet anlayışının etkisinin artarak, açık havada kitlelere birlik olma duygusunun aşılmasına katkı sunan en önemli araçlardan olması bandoların popülerliğini uzun süre korumuştur (Ramsey, 2019). Teknolojik gelişmelerle ses yayın sistemlerinin yaygınlaşması ile

yirmi birinci yüzyıla kadar bu durum devam etmiştir (Url 3). Ülkemizde de 2003 yılına kadar hemen hemen bütün illerde askerî bando bulunurken daha sonra bu sayı azalmıştır.

Marş

Askerî müzik ile askerlerin yalnızlık ve korkudan uzaklaşmaları sağlanırken hem savaşta hem de barışta coşkulu bir ruha sahip olmaları ve davalarına bağlılık duyguları güçlendirilmektedir (Url 4). Bunun için geniş ölçekte vatanseverlik ve sadakat duygusu yaratılırken, daha yerel düzeyde de bestelenen özel marşlarla ortak kimlik duygusu beslenmektedir. 19. yüzyıldan itibaren askerî birlikler tarafından benimsenen melodiler, sıklıkla da bulunulan bölgenin halk şarkıları bandolar için özel olarak düzenlenmeye başlanmıştır (Murray, 2001: 686-687). Artan ilgi neticesinde askerî bandoların kullanım alanlarıyla beraber repertuvarları da geniş bir yelpazeye yayılmıştır. Hem törenler hem halka açık konserler hem de askerî tesislerdeki özel etkinliklerde marşlar, popüler eserler ve dans müzikleri icra edilmekteydi (Ramsey, 2019). Bunlarla beraber askerî bandoların sanatsal müzik üzerindeki asıl etkisi, kendileri için tasarlanan yeni müziklerin bestelenmesinden ziyade, marşın bir müzik türü olarak popülerleşmesindeki rolleridir (Herbert ve Barlow, 2013: 13). Askerî müzik ve askerî bandolar düşünüldüğünde kuşkusuz ilk akla gelen müzik türlerinden biri marşlardır (Demirtaş ve Karaaslan, 2024: 603). Marşlar özellikle askerler olmak üzere büyük grupların düzenli yürümesini sağlamak için tasarlanmış güçlü ritmik yapısı ve tekrar eden bölümleri olan basit bir forma sahip müziklerdir (Apel, 1974: 520). Yukarıda bahsedildiği gibi askerlerin yürüyüşlerini düzenlemek marşların oluşmasındaki ilk amaç olduğundan, çok büyük çoğunluğu 4/4'lük ölçü birimleri ile yazılmıştır (Felix, 2010: 144). Yürüyüş marşlarının tempoları da genellikle 108-120 aralığındadır (Apel, 1974: 520). Bunun yanında örneğin süvari birlikleri için yazılmış daha hızlı tempoda marşlar (Url 5) olduğu gibi, cenazelerde kullanılan daha yavaş tempolu marşlar (Url 6) da bulunmaktadır. Yine örneğin İngiliz askerlerinin bazı özel yürüyüşlerine eşlik etmek için yazılmış üç zamanlı (Url 7) marşlar da bulunmaktadır.

Yürüyüş amacının dışında marş müziğinin kalıcı olmasını sağlayan asıl unsurun sağladıkları duygular ile kitlelere ait olma duygusunun aşılama olduğu söylenebilir. Öncelikle marşlarda askerlerin vatan sevgisini veya bağlı bulundukları birliklere yönelik ait hissetme duygularını yükseltme amaçlanmıştır. Marşlar bazen bir okula (Url 8) bazen de bir spor takımına (Url 9) yazılmış ve yazıldığı yeri yücelten bir müzik türü olarak karşımıza çıkabilmektedir. Buna rağmen popülerliğin kaynağının vatan sevgisinden kaynaklandığı rahatlıkla söylenebilir. Bu noktada on dokuzuncu yüzyılda milliyetçilik akımları ile şu anki manasıyla kullanılmaya başlanan ulusal marşların yeri önemlidir (Gilboa ve Bodner, 2009). Milli marşlar, bayrak gibi devletin varlığının ve bağımsızlığının bir sembolü olarak kullanıldığından en önemli marş çeşitlerindendir.

Araştırmanın Önemi

Marş, dünya müzikal mirasına Türk ordularından geçmiş ve oradan gelişmiştir. Bu çalışmada köklü askerî müzik geçmişi bulunan Türk ordusunun batı tarzı askerî bando kullanımına geçişinden sonraki dönem üzerinde inceleme yapılmıştır. Çok sesli üretilen yeni marşlara makamsal müzikal mirasın uygulanarak kendine has bir marş tarzının oluşup oluşmadığının incelenmesi bu çalışmanın önemini oluşturmaktadır.

Problem durumu

Öncelikle askerî amaçlar için yazılmaya başlayan marşların müzikal literatürdeki yerini almasındaki asıl önemli unsur bireylerin “ait olma” hissini desteklemesidir. Ordu içindeki ihtiyaçlara cevap verilmesi için hazırlanan marşların öncelikli olarak askerlerine vatan sevgisini aşılama amacı gütmesi de doğaldır. Müzikal bir tür olan marş gerek sözleriyle gerekse de müziğiyle

hitap ettiği topluluğun kültürel birikimi, hüznüleri, sevinçleri, gelecek beklentileri gibi duygularına hitap edebilirse, benimsenerek uzun yıllar var olur. Hitap edilen topluluk sözlerdeki mana, duygusal veya coşkulu melodi ile kurduğu bağ ve topluluğun diğerlerinde gördüğü ortak his sayesinde kendini o topluluğa ait hisseder. Sözler kadar melodinin yapısı ve ritmik unsurlar insan duygularını etkiler.

Türk askerî bandolarının kurulması dünyadaki diğer ulusların aksine doğal bir süreç içinde değil devlet eliyle yapılan bir tercih neticesinde gerçekleşmiştir. Mehter müziği tek sesli yapısı güçlü ritmik unsurlarıyla yüz yıllarca görevini en üst seviyede yapmış olan bir askerî müzik kurumudur. Dünya askerî müziğinin gelişimine ve marşların oluşmasına çok büyük katkıları olmuştur. Ordunun bir parçası olan mehter, ordunun yenilenmesiyle beraber değişmek zorunda kalmıştır. Yukarıda bahsedildiği gibi on dokuzuncu yüzyıl askerî bandoların ve marşların dünyada popüler olduğu bir dönemdir. Tam bu dönemde 1826 yılında Türk ordusunda yaşanan köklü değişimle beraber Türk askerî müziği de değişime uğramıştır. Mehterhane kaldırılarak yerine batı ordularında yer alan askerî bando yapısı kurulmuştur. Yönetimine de İtalyan bir besteci olan Giuseppe Donizetti getirilmiştir.

Yeni kurulan askerî bandolar hem batıda popüler olmuş eserleri icra etmeye başlamış aynı zamanda da yeni marşlar ve eserler bestelenmeye başlanmıştır. Bu çalışmada yüzyıllar içinde oluşmuş müzikal mirasın, askerî bandolar için yazılmış Türk askerî marşları içerisindeki kullanım durumunun incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda çalışmanın problemleri şu şekilde oluşturulmuştur:

- Makam dizileri içeren askerî bando için yazılmış Türk marşları var mıdır?
- Makam dizileri içeren marşların ezgisel analizleri nasıldır?

YÖNTEM

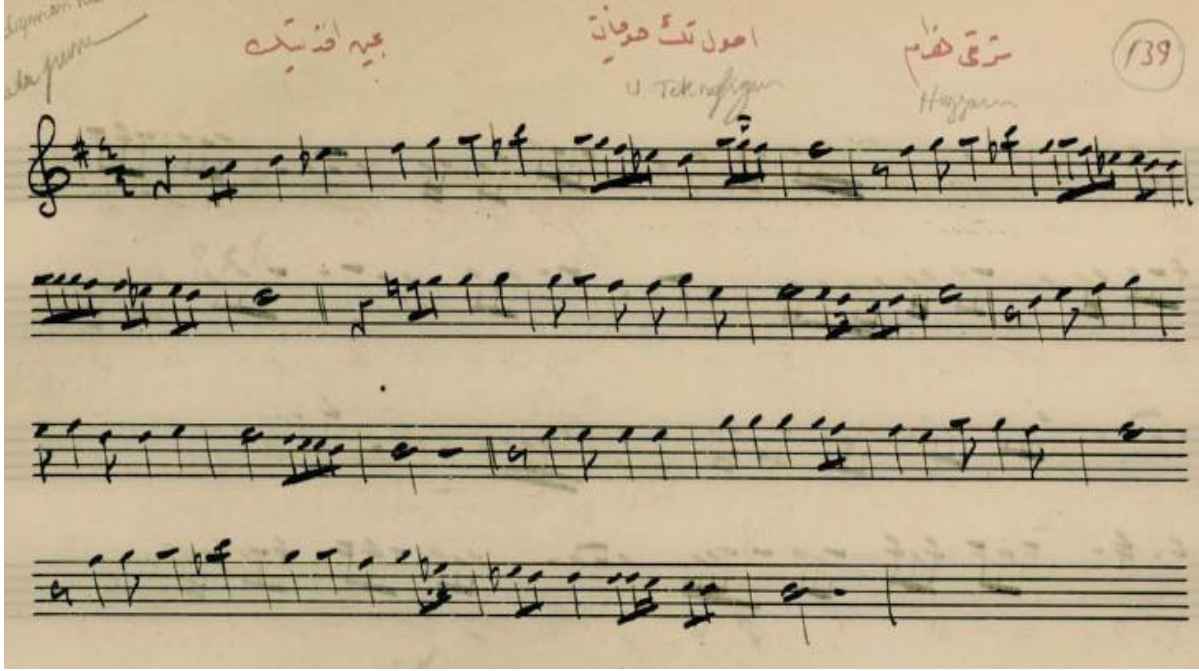
Araştırma modeli

Nitel araştırma yaklaşımıyla yürütülen çalışmada tarama modeli kullanılmıştır. *Tarama, geçmişte ya da halen varolan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır* (Karasar, 2014: 77). Araştırma amacına yönelik olarak hali hazırda bestelenmiş olan Türk marşları, var oldukları şekilleri üzerinden inceleneceği için araştırmada tarama modeli seçilmiştir. Araştırma verileri doküman analizi tekniği ile toplanmıştır. Doküman analizi araştırma amacına uygun çeşitli metin biçimlerinin toplanması, incelenmesi ve analiz edilmesine yönelik bir araçtır (O'Leary, 2017: 496). Buna göre, Millî Savunma Bakanlığı Müzik Arşivinde yer alan Türk marşları araştırma kapsamında incelenmiştir. Çalışmanın yürütülebilmesi için Millî Savunma Bakanlığı Yönetim Hizmetleri Genel Müdürlüğünden arşiv eserlerinin incelenmesine yönelik yazılı izin alınmıştır. Arşivin, Türk marşları bölümünde yer alan ve askerî bando için düzenlemesi bulunan eserler çalışma kapsamına alınmıştır.

Verilerin analizi

Eser analizleri Sadettin Arel (1880-1955), Suphi Ezgi (1869-1962) ve Murat Uzdilek (1891-1967) tarafından önerilmiş ve Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olarak anılan yirmi dört perdeli Türk Müziği ses sistemine (Özkan, 2011: 14) göre yürütülmüştür. Askerî bando için yazılmış marşlar Batı müziği ses sistemi olan on iki perdeli tampere sistemde notaya alınmışlardır. Osmanlı İmparatorluğu zamanında yazılmış marş notalarına da bakıldığında Türk müziği ses sistemi ile ilgili özel bir işaretlenme yapılmadığı görülmektedir (Nota 1). Yazım ve icra arasında farklılıklar olduğu söylenebilir. Benzer şekilde bu çalışmada da tam anlamı ile makam oluşturan güçlü sesler, dizi,

seyir yapıları aranmamış, marşlardaki melodik yapı bütüncül olarak düşünülerek makamsal hissiyatı öncelikle ele alınmıştır. Arel-Ezgi-Uzdilek sistemindeki teorik matematiksel hesaplamalar analizler için tamamen kullanılmamıştır. Marşlardaki melodik unsur makamsal müziğe uygun yapıdaysa değerlendirmeye alınmıştır. Genel olarak oluşturduğu hissiyat makamsal müziğe uygunsa makam dizisi, 4'lü ve 5'li oluşumları ve çeşni boyutunda analizler yapılmıştır.



Nota 1. Hüzam Marş (Url 10).

Sınırlılıklar

Bu araştırma Millî Savunma Bakanlığı Müzik Arşivinde yer alan Türk marşları ile sınırlandırılmıştır.

BULGULAR

Birinci problem olarak “Makam dizileri içeren askerî bando için yazılmış Türk marşları var mıdır?” sorusuna yanıt aranmıştır.

Millî Savunma Bakanlığı Müzik Arşivi, 2019 yılına kadar MSB Armoni Mızıkası Komutanlığı çatısı altında hizmet vermiştir. 1826 yılında kurulan Muzika-i Hümayunun Cumhuriyet dönemindeki devamı olan Armoni Mızıkası en büyük askerî müzik kurumudur. Burada yıllar içinde biriken müzikal arşiv, 2019 yılında MSB Kültür ve Sanat Dairesi altında hizmet vermeye başlamıştır. Mevcut durumda yarışma yoluyla ve bakanlık bünyesinde kurulan Eser İnceleme Kurulu incelemesinden geçen eserler arşive kabul edilmektedir. Bununla beraber eskiden yazılmış ve bandolar tarafından icra edilmiş askerî marşlar arşivin önemli bir kısmını oluşturmaktadır. MSB Müzik Arşivi Türk Marşları kategorisinde 430 adet marş olduğu belirlenmiştir. Ethem Üngör’ün 1966 basım tarihli Türk Marşları kitabında 750 adet marşa ait kayıtlar bulunmaktadır. Buradaki sayıya bakılarak marş arşivinin sayısının oldukça az olduğu söylenebilir. Çoğu tek sesli olarak yazılmış birçok marşın askerî bando düzenlenmesinin yapılmamış olması aradaki farkın ana kaynağı olabilir. Aynı zamanda Cumhuriyetin ilanı ile İstanbul’dan Ankara’ya taşınan kurumda arşiv belgeleri açısından kayıplar da olmuş olması muhtemeldir.

Millî Savunma Bakanlığı Müzik Arşivindeki Türk marşları kataloğunda yer alan 430 marş makamsal öge içermeye durumları açısından incelenmiştir. İki hafta süren ön incelemenin ardından araştırma amacıyla uyumlu makamsal melodik unsurlar içeren 38 marş belirlenmiştir (Tablo 1). Yapılan incelemeler ana melodi icra eden pikolo, flüt, obua, klarnet, trompet gibi enstrüman partisyonları üzerinde yürütülmüştür.

Sıra Nu.	Adı	Sıra Nu.	Adı	Sıra Nu.	Adı
1	Akıncı Marşı	14	Kahramanlık Marşı	27	Ordumuz Etti Yemin
2	Alay Marşı	15	Karadayı Marşı	28	Osmanlı Sergi Marşı
3	Amalimiz Efkârımız	16	Karadeniz Boğazı Marşı	29	Sakarya Marşı
4	Barbaros Hayrettin Marşı	17	Kosova Marşı	30	Serhat Marşı
5	Barış Marşı	18	Kozan Marşı	31	Sivastopol Önünde
6	Bursa Marşı	19	Kuvay-i Milliye Marşı	32	Süvari Marşı
7	Cezayir Marşı	20	Marş 1881	33	Şark Marşı
8	Gafil Ne bilir	21	Mebusan Marşı	34	Şefkat Marşı
9	Osman Paşa Marşı	22	Mehmetçik Marşı	35	Trakya Marşı
10	Gölcük Marşı	23	Mehter Marşları	36	Türk Marşı
11	Hatay Marşı	24	Mücahitler Marşı	37	Türkiye Marşı
12	İzmir Marşı	25	Necdet Uran Marşı	38	Zafer Marşı
13	Kaçanık Marşı	26	Neşide-i Zafer Marşı		

Tablo 1. Makamsal öge içeren marşlar.

Askerî bando için yazılmış-düzenlenmiş askerî marşlar içerisinde makamsal öğeler barındıran marşlar bulunmakla beraber bunların arşiv içerisindeki oranının (%9) oldukça düşük olduğu söylenebilir.

Araştırmanın ikinci problemi “Makam dizileri içeren marşların ezgisel analizleri nasıldır?” şeklinde oluşturulmuştur.

Makamsal öge içeren marşlar üzerinde tekrar yapılan değerlendirme sonucunda, makamsal ezgi yoğunluğunun yüksek olduğu değerlendirilen altı marş örneklem olarak alınarak çalışma kapsamına alınarak analizler yapılmıştır. Çalışma kapsamına dahil edilen altı marşa ait bilgiler Tablo 2’de sunulmuştur.

Sıra No	Adı	Beste
1	İzmir Marşı	Mehmet Ali Bey
2	Neşide-i Zafer Marşı	Leyla Saz
3	Amalimiz Efkârımız Marşı	Rıfat Bey
4	Alay Marşı	Rıfat Bey
5	Sakarya Marşı	Ahmet Cemalettin Çinkılıç
6	Kaçanık Marşı	İbrahim Bey

Tablo 2. Analiz edilen marşlar.

İzmir Marşı

Nota 2. İzmir Marşı, Milli Savunma Bakanlığı Müzik Arşivi (MSBMA) 40.

Mehmet Ali Bey (1825-1895) tarafından bestelenen İzmir Marşı en sevilen Türk marşlarından. Klarnet sanatçısı ve Türk klarnet okulunun kurucularında sayılan Mehmet Ali Bey aynı zamanda ilk Türk bando şefidir (Üngör, 1966: 123). Sol minör tonunda yazılmış olan marşın yukarıda verilmiş si bemol klarnet partisi la minör tonundadır. Altı ölçülük giriş bölümü ile başlayan marş A-B bölümlerinden sonra iki ölçülük trio bölümüne geçiş ve ardından C-D-E-C bölümleri ile bitmektedir. Marşın oldukça zengin melodik unsurlar içerdiği söylenebilir.

İzmir Marşı'nın ezgisel analizi

1. ve 2. ölçü birlikte Hüseyinî perdesinde Hicaz 4'lü, 2. ve 3. ölçü birlikte Bûselik 5'li, 3. ve 4. ölçülerde nim Şehnaz perdesinde çeşnisiz asma kalış, 7. ölçüde Dügâh perdesi gösterilmiş ardından Bûselik'te Hicaz 4'lü 8. ölçü ile beraber oluşturularak aynı diziyle 9. ölçüde Dügâh perdesine düşülmüştür. 10. ölçüde Dügâh ve Bûselik perdeleri gösterilmiş ardından 11. ölçüde nim Zîrgüle perdesi yarım yeden olarak kullanılarak tekrar Dügâh perdesi gösterilmiş, 12. ölçüde Bûselik ve Nevâ perdeleriyle devam edilerek 13. ölçüde Bûselik'te Kürdî 3'lü, 14., 15. ve 16. ölçülerde çeşnisiz asma kalışlar ile devam edilmiştir. 17. ölçüde Bûselik'te Hicaz 4'lü ardından Dügâh perdesi gösterilmiş, 18. ve 19. ölçülerde çeşnisiz asma kalışlar, 20. ve 21. ölçülerde yerinde Bûselik 3'lü nim Şehnaz yeden perdesiyle gösterilmiş ve 22. ölçüde Dügâh perdesiyle yarım karar yapılmıştır.

Marşın Trio bölümünde ilk üç ölçüde 2. derece güçlü perdesi olan Muhayyer perdesi ile başlanmış ardından Muhayyer'de Bûselik 3'lü kullanılmıştır. 4. 5. ve 6. ölçüler birlikte Hüseyini'de Hicaz 5'li, 7. ölçüde Acem perdesinde çeşnisiz asma kalış, 8. ölçüde Hüseyini'de Hicaz 5'li, 9. ölçüde Hüseyini'de Hicaz 3'lü kullanılmış, nim Hisar perdesiyse yarım yeden olarak gösterilmiş, 10. ve 11. ölçüler birlikte yerinde Çargâh 4'lüsü oluşturmuş, 12. ve 13. ölçüler birlikte Muhayyer'de Bûselik 4'lü kullanılmıştır. 13., 14., 15. ve 16. ölçüler birlikte Muhayyer'de Bûselik 4'lü oluşturmuş nim Şehnaz perdeleri ise yarım yeden olarak gösterilmiştir. 17. ölçüde Hüseyini'de Hicaz 3'lü ve yerinde Çargâh 3'lü, 18. ve 20. ölçülerde çeşnisiz asma kalış yapılmış 20. ölçüde güçlü Hüseyini perdesi gösterilmiştir. 19. ölçüdeyse Hüseyini'de Hicaz 3'lü ve yerinde Çargâh 3'lü oluşturulmuştur. 21. ve 23. ölçülerde Dik Çargâh perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmış, 22. ve 24. ölçülerindeyse Muhayyerde Bûselik 4'lü kullanılmış, nim Şehnaz perdeleri ise yarım yeden olarak gösterilmiştir. 25. ölçüde çeşnisiz asma kalış yapılmış, 26. ve 27. ölçüler birlikte Hüseyini'de Hicaz 3'lü, 27. ölçüde Nevâ'da Bûselik 3'lü, 28. ölçüde yerinde Çargâh 3'lü ve Bûselik'te Kürdî 3'lü kullanılmıştır. 29. ve 30. ölçüler Muhayyer perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmış ardından 31. ölçüde Muhayyer'de Bûselik 3'lü kullanılmıştır. 32. ölçüde nim Şehnaz perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmış ardından 33. ve 34. ölçüler birlikte Hüseyini'de Hicaz 5'lisi kullanılmıştır. 35. ölçüde Acem perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmış ardından 36. ve 37. ölçüler birlikte Hüseyini'de Hicaz 5'li oluşturmuş, nim Hisar perdesiyse yarım yeden olarak kullanılmıştır. 38. ve 39. ölçüler birlikte yerinde Çargâh 4'lüsü oluşturmuş, 40. ölçüde tiz Bûselik perdesinde Kürdî 4'lüsü oluşmuş, 21. ölçüde Muhayyer perdesinde çeşnisiz asma kalış kullanılmıştır. Marşın genelinde oluşturulmuş olan çeşni ve asma kalışlar incelendiğinde; Bûselik'li inişler sergileyen Zigüle'li Hicâz makamında olduğu görülmektedir.

Neşide-i Zafer Marşı

NEŞİDE'İ ZAFER

Bb Clarinette Solo & 1 *Leyla Hanım*

7
14
23
31
40
48
57
65
72

D.C.

Nota 3. Neşide-i Zafer Marşı, MSBMA 53.

Fehime Nüzhet (?-1925) tarafından güftesi yazılan Neşide-i Zafer Marşının bestesi Leyla Saz'a (1850-1936) aittir. Türk ve Batı Müziği üzerine eğitim almış olan Leyla Saz genellikle Türk müziği eserleri bestelemiş, bununla beraber dört marş bestesi de bulunmaktadır (Üngör, 1966: 125). Marşın donanımına fa diyez konulmuş olsa da sol majör veya mi minör tonlarında yazılmadığı hemen gözükmemektedir. Sol karar sesinde olan eserin değiştirici işaretleri eser içerisinde kullanılmıştır. Analiz si bemol klarnet partisi üzerinden gerçekleştirilmiştir. Dört ölçülük bir girişe sahip olan marş, ardından sekizer ölçülük 9 bölümden oluşmaktadır. Sözlü bir marş olan Neşide-i Zafer oldukça zengin melodik unsurlar içermektedir. Askerî bandolar tarafından konser marşı olarak kullanılmaktadır. Diğer askerî marşlardan daha yavaş bir metronomla icra edilir. 65-72 ölçülerindeki tek tekrarlı bölümde tempo hızlandırılır ve giriş bölümüne yavaş tempoya dönülerek bitirilir.

Neşide-i Zafer Marşı'nın ezgisel analizi

1. ölçüde Gerdâniye perdesinde çeşnisiz asma kalış, 2. ölçüde Çargâh perdesinde Nikriz 5'li, 3. ve 4. ölçü birlikte Rast perdesinde Kürdî 3'lü, 5. ölçüde Gerdâniye perdesinde çeşnisiz asma kalış, 6. ölçüde Eviç'te Kürdî 3'lü, 7. ölçüde Gerdaniye'de Bûselik 3'lü, 8., 9. ve 10. ölçüler birlikte Eviç'te Kürdî 3'lü, 11. ölçüde Gerdaniye'de Bûselik 3'lü, 12., 13. ve 14. ölçülerde Nevâ'da Hicaz 4'lü, 15. ve 16. ölçüler birlikte ölçüde yerinde Segâh 3'lü, 17. ve 18. ölçüler birlikte Gerdâniye'de Bûselik 3'lü, 19. ve 20. ölçüler birlikte Çargâh'ta Nikriz 4'lü, 21. ölçüde Nevâ'da Hicaz 3'lü, 22. ölçüde yrrinde Segâh 3'lü, 23. ve 24. ölçüde Rast'ta Hicaz 4'lüsü kullanılmış, 25., 26. ve 27. ölçülerde Nevâ'da Kürdî 3'lüsü kullanılmıştır. 28. ve 29. ölçülerde Çargâh'ta Nikriz 4'lüsü, 30. ölçüde Rast'ta Hicaz 3'lü, 31., 32., 33., 34. ve 35. ölçüler birlikte Hüseyinî'de Kürdî 3'lüsünü nim Hisar perdesini yarım yeden alarak oluşturmuştur. 36. ölçüde Segâh perdesinde Hicaz 3'lü Kürdî perdesi yeden alınarak oluşturulmuştur. 37. ve 38. ölçüler birlikte Segâh'ta Hicaz 5'lisi oluşturmuş, 39., 40. ve 41. ölçülerde birlikte Hüseyinî'de Kürdî 3'lüsü oluşmuş, 42. ve 43. ölçülerde Gerdâniye de Bûselik 3'lüsü oluşmuş, 44., 45., 46. ve 47. ölçülerde birlikte yerinde Çargâh 5'lisi, 48. ve 49. ölçüler birlikte yerinde Segâh dizi oluşturmuş, 50. ölçüde Gerdâniye'de Bûselik 3'lü, 51. ölçüde Nevâ'da Hicaz 4'lü, 52. ölçüde Çargâh'ta Nikriz 5'li, 53. ölçüde Nevâda Hicaz 3'lü, 54. ölçüde yerinde Segâh 3'lü, 55. ölçüde çeşnisiz asma kalış yapılmış, ardından 56. ölçüde Rast'ta Hicaz 4'lüsü kullanılmış, 57., 58. ve 59. ölçüler birlikte Nevâ'da Kürdî 3'lüsü oluşturmuş, 60. ve 61. ölçülerde Çargâh'ta Nikriz 5'lisi, 62. ölçüde Rast'ta Hicaz 4'lüsü kullanılmış, 63. ölçüde çeşnisiz asma kalış yapılmış, 64. ölçüde Rast'ta Hicaz 4'lüsü kullanılmış, 65., 66. ve 67. ölçüler birlikte yerinde Segâh 3'lüsü, 68. ve 69. ölçüler birlikte Nevâ'da Kürdî 3'lüsü oluşturmuş, 70. ölçüde Çargâh'ta Nikriz 5'lisi, 71. ve 72. ölçüler birlikte Ölçüde Rast'ta Hicaz 5'lisi oluşturmuşlardır. Marşın genelinde oluşturulmuş olan çeşni ve asma kalışlar incelendiğinde; Bûselik'li olarak görülen perdeleri Segâh olarak düşünerek genel karakter olarak Rast'ta Zigüle'li Hicâz makamında yani Hicazkâr makamı karakterinde olduğu görülmektedir.

Amalimiz Efkarımız Marşı

AMALİMİZ EFKARIMIZ

**Bb Trumpet.
Cornette I** **Rıfat BEY**

Nota 4. Amalimiz Efkarımız Marşı, MSBMA, 55.

Amalimiz Efkarımız Marşı, Rıfat Bey (1820-1888) tarafından bestelenmiştir. İsmil Hakkı Dede Efendinin torunu olan Rıfat Bey, Muzika-i Hümayun Türk müziği kısmında müdürlük yapmıştır (Üngör, 1966: 119). Pek çok bestesinin yanında Türk müziği uslubunda yazılmış marşları da bulunmaktadır. Si bemol trompet partisi verilmiş olan marşta mi sesi karar olarak alınmış, esere ait donanım işaretleri parti içinde kullanılmıştır. İki ölçümlük girişin ardından A-B-C-B-D bölümleri marşı oluşturmaktadır. Ağır bir tempoya sahip olan marşın son bölümü sebare yazılmış ve hızlı bir tempoda icra edilmektedir.

Amalimiz Efkarımız Marşı'nın ezgisel analizi

1. ölçüde Hüseyin'i Aşîran perdesinde Nikriz 5'li, 2., 3. ve 4. ölçülerde çeşnisiz asma kalış, 5. ölçüde Dügah'ta Nikriz 4'lü, 6. ölçüde çeşnisiz asma kalış, 7. ölçüde düğah da Bûselik 5'li, 8., 9. ve 10. ölçülerde birlikte Hüseyinî Aşîran'da Hicaz 5'li oluşmuştur. 11. ölçüde yerinde Nişabur 3'lü, 12. ölçüde Irak perdesinde Bûselik 5'li, 13. ölçüde Hüseyinî Aşîran'da Çargâh 5'li, 14. ve 15. ölçüler birlikte yerinde Bûselik 3'lü, 16. ölçüde Bûselik'te Kürdî 4'lü, 16. ve 17. ölçüler birlikte Bûselik'te Hicaz 4'lüsü, 18. ölçüde çeşnisiz asma kalış, 19. ölçüde yerinde Bûselik 5'li, 20. ölçüde çeşnisiz asma kalış, 21.ve 22. ölçüler birlikte Hüseyinî Aşîran'da Hicaz 5'li oluşturmıştır. 23. ölçüde yerinde Bûselik 5'li, 24. ölçüde yerinde Bûselik 3'lü, nim Zirgüle yeden ile oluşmuş, 25. ve 26. ölçüde çeşnisiz asma kalış yapılmış, 27. ölçüde yerinde Bûselik 5'li, 28. ölçüde yerinde Bûselik 3'lü, nim Zirgüle yeden ile oluşmuş, 29., 30. ve 31. ölçüler birlikte Hüseyinî Aşîran'da Hicaz 5'li oluşturmıştır.

Marşın genelinde oluşturulmuş olan çeşni ve asma kalışlar incelendiğinde; Bûselik'li olarak görülen perdeleri Segâh olarak düşünerek genel karakter olarak Hüseyinî Aşîran perdesinde Zigüle'li Hicâz makamında yani Sûzidil makamı karakterinde olduğu görülmektedir.

Alay Marşı

ALAY MARŞI



Nota 5. Alay Marşı. MSBMA, 149.

Annem beni yetiştirdi sözleri ile başlayan ve yine bu isimle de anılan Alay Marşı yine Rifat Bey'in bestelediği en ünlü Türk marşlarından birisidir. Verilmiş olan Si bemol trompet partisinde ve bu notasyona ait partiyon ve partilerde bestecisi hatalı yazılmıştır. Bandoya fa majör tonunda yazılmış olan marş verilen si bemol trompet partisinde sol majör yazım olarak gözükmemektedir. Dört ölçülük girişin ardından A-B-C-B-D-B bölümleri ile marş tamamlanmıştır.

Alay Marşı'nın ezgisel analizi

1. ölçüde birlikte Rast'ta Çargâh 5'lisi oluşturmuş, 3., 4. ve 5. ölçülerde Çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. 6. ölçüde Dügâh'ta Bûselik 3'lü, 7. ölçüde Çeşnisiz asma kalış, 8. ölçüde Rast'ta Çargâh 3'lü, 9. ölçüde Çeşnisiz asma kalış, 10. ölçüde Nevâ'da Rast 3'lü, 11., 12. ve 13. ölçüde Çeşnisiz asma kalış, 14. ölçüde Dügâh'ta Bûselik 3'lü, 15. ölçüde Çeşnisiz asma kalış, 16. ölçüde Rast'ta Çargâh 3'lü, 17. ölçüde çeşnisiz asma kalış, 18. ölçüde Nevâ'da Rast 3'lü, 19. ve 20. ölçüde Çeşnisiz asma kalış, 21. ve 22. ölçüde Dügâh'ta Bûselik 5'li, 23. ve 24. ölçüler birlikte Rast'ta Çargâh 5'li, 25. ölçüde Rast'ta Çargâh 3'lü, 26. ölçüde Yegâh'ta Rast 3'lü, 27. ve 28. ölçüde birlikte Rast'ta Çargâh 3'lü, 29. ve 30. ölçüde Acem'de çeşnisiz asma kalış, 31. ölçüde Hüseyinî'de Uşşak 3'lü, 32. ölçüde Bûselik'te Kürdî 3'lü, 33. ölçüde Hüseyinî'de çeşnisiz asma kalış, 34. ölçüde Nevâ'da Rast 3'lü, 35. ölçüde Dügâh'ta Bûselik 5'li, 36. ölçüde güçlü Nevâ perdesinde çeşnisiz asma kalış, 37. ölçüde çeşnisiz asma kalış, 38., 39. ve 40. ölçülerde birlikte Rast'ta Çargâh 5'li, 41. ölçüde Rast'ta Çargâh 3'lü, 42. ölçüde Yegâh'ta Rast 3'lü, 43. ve 44. ölçüler birlikte Rast'ta Çargâh 3'lü oluşturmuştur. 45. ve 46. ölçüler birlikte Hüseyinî'de Uşşak 4'lüsü, 46. ve 47. ve 48. ölçüler birlikte Nevâ'da Rast 4'lüsü, 49., 50., 51. ve 52. ölçüler birlikte Rast'ta Çargâh 5'li oluşturmuş, 53. ve 54. ölçüler birlikte Dügâh'ta Bûselik 5'lisi, 55., 56. ve 57. ölçüler birlikte Rast'ta Çargâh 5'lisi oluşturmuş, 58. ölçüde Yegâh'ta Rast 3'lü, 59. ve 60. ölçüler birlikte Rast'ta Çargâh 3'lüsü, 61. ve 62. ölçüler birlikte Dügâh'ta Bûselik 5'lisi, 63. ve 64. ölçüler birlikte Rast'ta Çargâh 5'lisi, 65. ölçüde Rast'ta Çargâh 3'lüsü, 66. ölçüde Yegâh'ta Rast 3'lü, 67. ve 68. ölçüler birlikte Rast'ta Çargâh 3'lüsü oluşturmuş ve Rast perdesinde karar yapılmıştır.

Marşın genelinde oluşturulmuş olan çeşni ve asma kalışlar incelendiğinde; marşın genelinde Rast'ta Çargâh 5'lisi ve Nevâ'da Rast 4'lüsü kullanıldığı görülmektedir. Nevâ'da Rast 4'lüsü esasında marş düzeninde kullanılan batı enstrümanları için "Fa" 4 koma bakiye diyezi şeklinde yani Eviç perdesi olarak yazılmıştır. Aynı şekilde Rast'ta Çargâh 5'lisi içinde yer alan "Si" natürel

şeklinde yani Bûselik perdesi olarak yazılmıştır. Marş, Türk müziği enstrümanları için yazılmış olsaydı ya Eviç perdesi küçük mücennep ile Mâhur perdesinde, ya da Bûselik perdesi koma bemolü ile Segâh perdesinde yazılmış olacaktı. Bu şekilde düşünüldüğünde marş genel karakter olarak Rast ya da Mâhur makamı karakterinde olduğu görülmektedir. Ancak seyir çıkıcı karakter gösterdiği için Rast makamındadır şeklinde ifade etmek daha doğru olacaktır.

Sakarya Marşı

SAKARYA MARŞI

M.CEMİL-A.GİRİTLİ



Nota 6. Sakarya Marşı. MSBMA, 259.

Ahmet Cemalettin Çinkılıç (Giritli) tarafından bestelenmiş olan Sakarya Marşı, Sakarya Meydan Muhaberesi zaferi için yazılmıştır. Güftesi Vedat Örfi Bengü'ye aittir. Partilerdeki M. Cemil isimlendirmesinin sebebi (güfte-beste) ile ilgili bir bilgi yoktur. Marş sekiz ölçülük kuvvetli bir majör giriş bölümü ile başlamaktadır. Marş tekrarlı altışar ölçülük A-B-C-B-D bölümlerine sahiptir. Askerî bando için la bemol majör tonunda düzenlenmiştir.

Sakarya Marşı'nın ezgisel analizi

İlk 5 ölçüde herhangi bir çeşni oluşmamıştır. 6. ölçüde Acem'de Çargâh 4'lü, 7. ölçüde Çargâh'ta Bûselik 4'lü oluşmuş, 8. ve 9. ölçülerde çeşnisiz asma kalış kullanılmıştır. 10., 11. ve 12. ölçülerde çeşnisiz asma kalış, 13. ölçüde Nevâ'da Hicaz 3'lü, 14. ölçüde Segâh'ta Uşşak 3'lü, 15., 16., 17. ve 18. ölçülerde çeşnisiz asma kalışlar kullanılmış, 19., 20., 21., 22. ve 23. ölçüler birlikte yerinde Kürdî 5'li oluşturmuş, 24., 25. ve 26. ölçülerde çeşnisiz asma kalışlar kullanılmış, 27., 28., 29. ve 30. ölçüler birlikte Nevâ'da Hicaz 5'lisi, 31. ve 32. ölçülerde çeşnisiz asma kalışlar kullanılmış, 33., 34., 35., 36. ve 37. ölçüler birlikte Rast'ta Bûselik 5'lisi oluşturmuş, 38. ve 39. ölçüler birlikte Nevâ'da Hicaz 3'lüsü, nim Hicaz yeden alınarak kullanılmış, 40., 41., 42. ve 43. ölçülerde çeşnisiz asma kalışlar kullanılmış, 44., 45. ve 46. ölçüler birlikte Rast'ta Bûselik 3'lüsü oluşturmuştur.

Marşın genelinde oluşturulmuş olan çeşni ve asma kalışlar incelendiğinde; marşın genelinde Nevâ'da Hicaz 5'li ve çeşnisiz asma kalış kullanılan ölçülerin genelinde görülen ve sonraki ölçülerle birleşmesiyle meydana gelen Yerinde Nikriz 5'lileri kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla marş genel karakter olarak Neveser makamı karakterinde olduğu görülmektedir.

Kaçanik Marşı

KAÇANIK MARŞI ✕

Mib KLARİNET

TRIO

FINE

Nota 7. Kaçanik Marşı. MSBMA, 233.

Kaçanik Marşı, İbrahim Muharrem veya İbrahim Ethem adlarını da kullanan İbrahim Mehmet Ali (1874-1936) tarafından bestelenmiştir (Üngör, 1966: 52). Marş yirmi ölçülük bir trompet-trampet girişi ile başlamaktadır. Si bemol minör tonalitesinde A-B-A-C bölümlerinden sonra mi bemol majör tonunda üç periyotlu trio bölümü yer almaktadır. Marş trionun ilk bölümünde bitmektedir. Kaçanik Marşının genel marş standartlarından farklı bir yapıda olduğu söylenebilir.



Nota 8. Trompet Partisi Giriş, Trio Giriş ve 6/8'lik Bölümler. MSBMA, 233.

Kaçanık Marşı'nın ezgisel analizi

1. ölçüde Nevâ'da Hicaz 3'lüsü, 2. ölçüde Gerdâniye'de Bûselik 4'lüsü, 3. ölçüde Eviç'te Hüzzam 3'lüsü, 4. ölçüde Bûselik'te çeşnisiz asma kalış, 5., 6. ve 7. ölçüde çeşnisiz asma kalış, 8. ölçüde Gerdâniye'de Bûselik 3'lü ve Nevâ'da Hicaz 3'lüsü, nim Hicaz yeden, 9. ölçüde yerinde Kürdî 4'lü, 10. ölçüde Rast'ta Bûselik 4'lü, 11. ölçüde Rast'ta Bûselik 3'lü, Irak perdesi yeden olarak kullanılmış, 12. ölçüde yerinde Bûselik 5'lisi, 13., 14. ve 15. ölçülerde birlikte Nevâ'da Hicaz 5'lisi, 16. ölçüde Nevâ'da Hicaz 5'lisi ve yerinde Kürdî 4'lüsü, 17. ölçüde Nevâ'da Hicaz 3'lüsü, 18. ölçüde çeşnisiz asma kalış, 19. ve 20. ölçülerde birlikte Çargâh'ta Nikriz 5'lisi, 21. ve 22. ölçülerde birlikte Rast'ta Bûselik 5'lisi, 23., 24., 25. ve 26. ölçülerde çeşnisiz asma kalışlar, 27. ölçüde Rast'ta Nikriz 4'lüsü, 28. ölçüde çeşnisiz asma kalış, 29. ölçüde Nevâ'da Hicaz 3'lüsü, nim Hicaz yeden, 30., 31. ve 32. ölçülerde birlikte yerinden Nikriz 5'lisi, 33. ölçüde Nevâ'da Hicaz 3'lüsü, 34. ölçüde çeşnisiz asma kalış, 35. ölçüde Nevâ'da Hicaz 3'lü, 36. ölçüde Gerdâniye'de Bûselik 3'lü, 37. ölçüde Gerdâniye'de Bûselik 3'lü, Eviç yeden, 38. ölçüde yerinde Bûselik 5'li, 39. ve 40. ölçü birlikte Nevâ'da Hicaz 3'lü, nim Hicaz yeden, 41. ve 42. ölçüler birlikte Gerdâniye'de Nikris 4'lüsü, 42. ve 43. ölçüler birlikte Nevâ'da Hicaz 4'lü, 43. ölçüde yerinde Hicaz 4'lü, 44. ölçüde yerinde Nikriz 4'lü, 45. ölçüde Rast'ta Bûselik 3'lü, Irak yeden, 46. ölçüde yerinde Bûselik 5'lisi, 47., 48. ve 49. ölçülerde birlikte Nevâ'da Hicaz 5'lisi, 49. ve 50. ölçüler birlikte yerinde Nikriz 5'lisi oluşturmuştur. 52., 53., 54., 55, 56., 57., 58., 59, 60., 61., 62., 63., 64., 65., 66., 67. ve 68. ölçülerde çeşnisiz asma kalışlar yapılmıştır.

Trio bölümünün 1., 2., 3. ve 4. ölçülerinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmış, 5. ölçüde Bûselik'te Kürdî 3'lüsü, 6., 7., ve 8. ölçülerde çeşnisiz asma kalışlar, 9. ölçüde yerinde Çargâh 4'lüsü, 10., 11., 12., 13., 14., 15. ve 16. ölçülerde çeşnisiz asma kalışlar yapılmıştır. 17., 18. ve 19. ölçüler birlikte Muhayyer'de Bûselik 3'lüsü, 20., 21., 22. ve 23. ölçüler birlikte Hüseyinî'de Kürdî 5'lisi oluşturmuş, 24., 25. ölçüler birlikte yerinde Bûselik 5'lisi oluşturmuş, 26., 27., 28. ve 29. ölçüler birlikte Acem Aşîran'da Çargah 4'lüsü, 30. ve 31. ölçüler birlikte Hüseyinî'de Kürdî 3'lüsü, 32. ve 33. ölçüler birlikte yerinde Bûselik 5'lisi, 34. ve 35. ölçülerde çeşnisiz asma kalışlar yapılmıştır. 2/4'lük Nim Sofyan bölümünde; 1., 2. ve 3. ölçülerde çeşnisiz asma kalışlar, 4. ve 5. ölçüler birlikte Hüseyinî'de Kürdî 4'lü, 6. ölçüde yerinde Çargâh 5'lisi, Bûselik yeden, 7. ve 8. ölçüler birlikte Nevâ'da Bûselik 4'lü, 8. ölçüde yerinde Bûselik 4'lüsü oluşturmuş, 9., 10. ve 11. ölçülerde çeşnisiz asma kalışlar, 12. ölçüde Hüseyinî'de Kürdî 5'lisi, 14. ölçüde Hüseyinî'de Kürdî 3'lüsü, 15. ölçüde Muhayyer'de Bûselik 3'lüsü, 16. ölçüde Nevâ'da Bûselik 5'lisi, 17. ölçüde Rast'ta çeşnisiz kalış yapılmıştır.

Marşın genelinde oluşturulmuş olan çeşni ve asma kalışlar incelendiğinde; marşın genelinde Nevâ'da Hicaz 5'li ve Yerinde Nikriz 5'lileri kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla marş genel

karakter olarak Neveser makamı karakterinde olduğu görülmektedir. Trio kısmında geçki yapılarak Si bemol (Kürdî) ve Mi bemol (nim Hisar) perdeleri, Si (Bûselik) ve Mi (Hüseynî) perdeleri olarak natürelleştirilerek seyir karakteri olarak Mahur makamına yakın bir seyir gerçekleştirilmiştir. Asma kalıksız olan bazı bölgelerde Re diyez (nim Hisar) perdeleriyle Hisar makamı hissiyatı oluşturulsa da Trio bölümü genel olarak Mahur makam karakterine yakın bir seyir karakteri oluşturmuş diyebiliriz. Ancak Fa (Acem) perdesi kullanıldığı için tam olarak Mahur makamındadır denilememektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada; askerî bandolar için düzenlenmiş Türk askerî marşlarındaki makam dizileri incelenmiştir. Bir açıdan da yüzyıllar süren makamsal müzik mirasının yeni askerî müzik kurumu içindeki yeri irdelenmiştir. Bu amaç doğrultusunda gerekli izinlerin alınmasından sonra Millî Savunma Bakanlığı Müzik Arşivinde inceleme yapılmıştır.

Müzik Arşivinde yapılan incelemede yaklaşık yüzde onu kapsayan, makamsal öge içeren Türk marşı tespit edilmiştir. Bu marşları içerisinden altı tanesi için ezgisel analizler yapılmıştır. Zigüle’li Hicâz, Hicazkâr, Sûzidil, Mahur, Neveser, Rast makam dizilerinin marşlar içinde kullanıldığı belirlenmiştir.

Yapılan arşiv incelemesindeki Türk marşı sayısının oldukça az olduğu gözlemlenmiştir. Üngör 1966 basımlı Türk Marşları kitabında 750 marş tespit etmiş; Toker (2021: 125) ise yaptığı çalışmada sadece Osmanlı padişahlarına ithaf edilen 91 marş tespit etmiştir. Buna karşın MSB Müzik Arşivinde 430 Türk marşı olduğu görülmüştür. Buradaki en önemli sebep özellikle Osmanlı İmparatorluğu zamanında tek sesli olarak veya piyano için bestelenmiş marşların bando düzenlemelerinin yapılmamış olması olabilir. Özellikle Cumhuriyet öncesi dönemde Türk müziği makamlarının kullanımıyla pek çok marş bestelenmiştir (Üngör, 1966: 41). Sultan Abdülhamit döneminde Türk müziği bestekarları marş formuna ilgi duymaya başlamışlardır. Bugün bu marşların pek çoğu askerî bandolar tarafından icra edilememektedir. Buna karşın analiz kısmında sunulmuş olanlar gibi bando için düzenlenmiş makamsal Türk marşları oldukça ilgi gören marşlardır. Arşiv incelemesi sırasında Türk marşlarının bestecilerinin büyük çoğunluğunu bando sınıfından askerî müzisyenler olduğu görülmüştür. Makamsal besteler yapılabilmesi için doğal olarak makamsal müzik deneyimine sahip olmak önemli bir unsurdur. Yapılan sorgulamada bando sınıfında görev yapan personele Türk müziği ile ilgili bir eğitim verilmemiş olduğu görülmüştür. Kendine has, dünyadaki örneklerinden farklılaşmış bir Türk askerî marş geleneğinin oluşmasının belki de en önemli itici gücünün böyle marşlar bestelemek için yeterli donanımına sahip askerî müzisyenlerin yetiştirilmesidir.

Araştırmanın sonucunda askerî bando için düzenlenmiş makamsal marşların var olduğu fakat sayılarının oldukça yetersiz olduğu, makamsal Türk marşı geleneğinin oluşma potansiyelinin olduğu belirlenmiştir.

Bu çerçevede; Türk askerî müzisyenlerine askerî okul aşamasında veya hizmet içi eğitimlerle Türk müziği eğitimlerinin verilmesi, Türk marşlarına yönelik nitelikli bestelerin sayısının artabilmesi için yarışmalar düzenlenmesi, hali hazırda ulaşılabilir durumda olan tek sesli veya piyano için önceki dönemlerde bestelenmiş marşların askerî bando düzenlemelerinin yapılarak arşive dahil edilmesi önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- Aksoy, B. (1994) *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda musiki*. Ankara: Pan Yayıncılık.
- Apel, W. (1974). *Harvard dictionary of music*. Oxford: Harvard University Press,
- Arnold, B. (1993). *Music and war: A research and information guide*. New York: Garland.
- Bateson, Catherine V. (2019). Music and war. K. Roy (Ed.), *Military History* içinde. <https://doi.org/10.1093/obo/9780199791279-0188>
- Başer, F. A. (2019). Gelenekten modern zamanlara geçerken Müzika-i Hümayun 'un köprü rolü ve Osmanlı toplumundan müzik manzaraları. H. Yücel ve S. Türkel Oter (Ed), *Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler II* içinde (49–68 ss.). Konya: Eğitim Yayınevi.
- Bowles, E. A. (2006). The impact of Turkish military bands on European court festivals in the 17th and 18th centuries. *Early Music*, 34(4), 533–559. (Erişim adresi: <http://www.jstor.org/stable/4137306>), (Erişim tarihi: 07.01.2026).
- Childs, J. (2000). The military revolution I. *The Oxford history of modern war* içinde (20–39 ss.). New York: Oxford University Press.
- Collins, I. H. (2013). *Dictionary of music education*. Lanham: The Scarecrow Press.
- Conard, N. J., Malina, M., ve Münzel, S. C. (2009). New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany. *Nature*, 460(7256), 737–740. <https://doi.org/10.1038/nature08169>
- Demirtaş, E., ve Karaaslan, S. (2024). Türk askerî müziğine farklı bir bakış: Askerî caz orkestraları. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 7(4), 601–631. <https://doi.org/10.51576/ynd.1560035>
- Derbidge, G. (1966). A history of the drums and fifes 1650-1700. *Journal of the Society for Army Historical Research*, 44(177), 50–55.
- Farmer, H. G. (1912). *The rise & development of military music*. London: W. Reeves.
- Farmer, H. G. (1945). The martial fife. The bi-centenary of its reintroduction. *Journal of the Society for Army Historical Research*, 23(94), 66–71.
- Farmer, H. G. (1946). Turkish influence in military music. *Journal of the Society for Army Historical Research*, 24(100). (Erişim adresi <https://www.jstor.org/stable/44228423>), (Erişim tarihi: 07.11.2025).
- Farmer, H. G. (1950). *Military music*. London: Max Parrish & Co.
- Felix, S. (2010). *Music dictionary*. New York: Alpha Books.
- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk askeri muzikaları tarihi*. Ankara: Maarif Basımevi.

- Gilboa, A., ve Bodner, E. (2009). What are your thoughts when the national anthem is playing? An empirical exploration. *Psychology of Music*, 37(4), 459–484. <https://doi.org/10.1177/0305735608097249>
- Ginsberg-Klar, M. E. (1981). The archaeology of musical instruments in Germany during the Roman period. *World Archaeology*, 12(3), 313–320. <https://doi.org/10.1080/00438243.1981.9979806>
- Herbert, T. ve Barlow, H. (2013). *Music and the British military in the long nineteenth century*, Oxford: Oxford University Press.
- Herbert, T., ve Sarkissian, M. (1997). Victorian bands and their dissemination in the colonies. *Popular Music*, 16(2), 165–179. <https://doi.org/10.1017/S0261143000000350>
- Hoeprich, E. (2008). *The clarinet*. New Haven: Yale University Press.
- Kappey, J. A. (1890). *Short history of military music*. London: Boosey & Co.
- Kaptan, M. N. (2024). William R. Bascom'un halkbilimi ürünü işlevlerinin mehter özelindeki tezahürü. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (24). <https://doi.org/10.31722/ejmd.1378102>
- Karasar, N. (2014), *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kaya, E. E. (2012). Türk ordu geleneğinde askeri müzik olgusu. *Idil Journal of Art and Language*, 1(3), 93–105. <https://doi.org/10.7816/idil-01-03-06>
- Lindemeyer, P. (1996). *Celebrating the saxophone*. New York: Hearst Books.
- Mazey, P. (2020). The march: Military and ceremonial music. *British film music* içinde (149-188 ss.). Bristol, Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-33550-2_6
- Murray, D. J. (2001). Military music. S. Sadie (Ed) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* içinde (686-687 ss.). London: Macmillan.
- O'Leary, Z. (2017). *The essential guide to doing your research project*. Los Angeles: Sage Publications.
- Özkan, İ. H. (2011). *Türk musiki nazariyatı ve usulleri kudüm velveleleri*. İstanbul: Ötüken.
- Pirgon, Y. (2021). İslamiyet öncesi Türklerde askeri müzik. *İnsan ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 121–134.
- Ramsey, G. (2019). Marching bands. *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture* içinde. SAGE Publications, Inc. <https://doi.org/10.4135/9781483317731.n456>
- Signell, K. (1968). Boomings, jinglings, and clangings: Turkish influences in Western music. *Music Educators Journal*, 54(9), 39–40. <https://doi.org/10.2307/3391342>

- Suisman, D. (2020). How military music works. F. Iazzetta, D. Donato, H. S. Lima, V. Bonafe (Ed.), *Sonologia International Conference on Sound Studies, Sao Paulo 9-12 Nisan 2019* içinde (54-72 ss.). (Erişim adresi: <http://www2.eca.usp.br/sonologia/2019/>), (Erişim tarihi: 12.10.2025).
- Temperley, N. (1979). *The music of the English Parish church*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Toker, H. (2021). *Marş-ı hassa*. İstanbul: Dört Mevsim.
- Türkmen, Z. (2021). Riyaset-i Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası. *Atatürk Ansiklopedisi* içinde. Atatürk Araştırma Merkezi. (Erişim adresi: <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/detay/192/Riyaset-i-Cumhuriyet-Filarmoni-Orkestrası>), (Erişim tarihi: 20.01.2026).
- Üngör, E. (1966). *Türk marşları*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Ürün, T. (2022). *Giuseppe Donizetti'nin Türk müzik kültürüne katkıları ve eserlerinin analizi*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Üstün, H. (2020). Trompetin tarihsel gelişimi üzerine bir inceleme. *Bayterek International Journal of Academic Research*, 3(1), 19–45. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1212600>
- Wotton, T. S. (1907). *A dictionary of foreign musical terms and handbook of orchestral instruments*. Leipzig: Breitkopf & Hartel.

Web Kaynakları

- Url 1 Band (Erişim adresi: <https://www.etymonline.com/word/band>), (Erişim tarihi: 27.10.2025)
- Url 2 March (Erişim adresi: <https://www.britannica.com/art/march-music>), (Erişim tarihi: 22.10.2025)
- Url 3 History of British Military Bands (Erişim adresi: <https://armycadets.com/feature/history-of-british-military-bands>), (Erişim tarihi: 21.01.2026).
- Url 4 Klugewicz, S. M. Ten Great American Civil War Songs (Erişim adresi: <https://theimaginativeconservative.org/2016/09/ten-great-american-civil-war-songs-stephen-klugewicz.html>), (Erişim tarihi: 17.10.2025).
- Url 5 Hemann, C. The British Cavalry (Erişim adresi: [https://imslp.org/wiki/The_British_Cavalry_\(Hemann%2C_Carl\)](https://imslp.org/wiki/The_British_Cavalry_(Hemann%2C_Carl))), (Erişim tarihi: 21.01.2026).
- Url 6 Chopin, F. Marche Funèbre (Erişim adresi: [https://imslp.org/wiki/Marche_funèbre%2C_Op.72_No.2_\(Chopin%2C_Frédéric\)](https://imslp.org/wiki/Marche_funèbre%2C_Op.72_No.2_(Chopin%2C_Frédéric))), (Erişim tarihi: 21.01.2026).

Url 7 Bochsa, N. C. Grand Polish Cavalry March (Erişim adresi: [https://imslp.org/wiki/Grand_Polish_Cavalry_March_\(Bochsa%2C_Nicholas_Charles\)](https://imslp.org/wiki/Grand_Polish_Cavalry_March_(Bochsa%2C_Nicholas_Charles))), (Erişim tarihi: 21.01.2026).

Url 8 Kolej Marşı (Erişim adresi: <https://www.tedankara.k12.tr/index.php/tr/marslarimiz>), (Erişim tarihi 12.09.2025).

Url 9 Takım Marşları (Erişim adresi: <https://www.trtdinle.com/playlist/galatasaray-marslari-27422703>), (Erişim tarihi 12.09.2025).

Url 10 Hüzzam Marş. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi (Erişim adresi: <https://arsiv.isam.org.tr/index.php/huzzam-mars>), (Erişim tarihi 12.09.2025).

EXTENDED ABSTRACT

Military music elements, which began to be used as a means of military communication, have evolved in their importance and function over time. Military music, used for marching, transporting, and managing soldiers, has evolved from small groups to large military bands. The purposes of using military bands have become to boost the morale of soldiers and the public, maintain military order, and instill fear and discomfort in the enemy. Especially since the eighteenth century, the rise of nationalism has increased the demand for marches. From the smallest military units to countries, and even beyond national borders to broader political formations, marches have become important propaganda tools and a unifying force. Marches have evolved from military marching music to musical compositions that appeal to emotions, aiming to increase the sense of belonging to the community among people gathered for specific purposes. Their development throughout history was driven by the needs of the army. Military bands also developed alongside this interest, thanks to their ability to be heard by large crowds in open spaces and their ability to perform while on the move.

Military music and marches are musical expressions that define each other. The march, in the sense of walking, began to be used precisely in this sense to regulate the marching of soldiers. The sensitivity of the Turkish armies towards this type of music played an important role in the development of military music. In the pre-Islamic era of Turkish states, elements of military music were seen as symbols of sovereignty. Military music, which has existed since the founding of the Ottoman Empire, experienced its most prominent period during this time with the world-famous Mehteran band. While European armies did not yet attach importance to military music, records show that during the reign of Suleiman the Magnificent, there were over a thousand personnel serving in the mehterhanes in Istanbul. Evliya Çelebi reported that there were about eighty kös drums in the sultan's twelve-tiered mehter.

Unlike many other nations, the establishment of Turkish military bands was not a natural process but rather a deliberate choice made by the state. Mehter music is a military music institution that has performed its duties at the highest level for centuries with its monophonic structure and strong rhythmic elements. It has made a significant contribution to the development of military music and the creation of marches around the world. As part of the army, the Mehter had to change along with the army's renewal. As mentioned above, the nineteenth century was a period when military bands and marches were popular around the world. It was during this period, with the radical changes in the Turkish army in 1826, that Turkish military music also underwent change. The Mehterhane was abolished and replaced by a military band structure similar to those found in Western armies. An Italian composer, Giuseppe Donizetti, was appointed to manage it.

The Mehterhane, which had been in operation until 1826, was replaced by a Western-style military band. After this date, military bands, which were gaining importance around the world, were also valued in the Ottoman palace. The newly established military bands began to perform works that were popular in the West, and at the same time, new marches and compositions began to be written. Muzika-i Hümayun, which became a major art institution, pioneered this change. Military bands, which have continued their duties without interruption since their establishment, were also valued during the Republican era. Until the early 2000s, almost all cities had a military band organization. As the heir to a tradition that has shaped the world's military music culture, Turkish military music is expected to be rich and autonomous, especially in terms of its march repertoire. It can be said that the most important reason for the increasing popularity of marches is their acceptance as a musical genre that reinforces strong emotions such as loyalty to the country and the group to which one belongs, and a sense of belonging. It is expected that Turkish military marches will evoke these feelings in the soldiers or citizens they address. In this context, the main idea of this study is that the uniqueness of the Turkish military march tradition can be created with the equally unique Turkish traditional music. Accordingly, the development of military music and the march genre were first examined, followed by the current state of Turkish marches within the scope of this study. This study aims to examine the use of the musical heritage formed over centuries in Turkish military marches written for military bands.

The role of the Ottoman Empire and its world-renowned Mehter band was significant in the development of grandiose military music elements and marches in the Western world. European armies encountered the Mehter with great astonishment at a time when military music and its elements were being neglected. The functions of the Mehter and the use of rhythmic elements were emulated by Europe. In the 18th and 19th centuries, the number and functions of military bands increased with the growing popularity of marches. During this period, with the renewal movements in the Ottoman Empire's army, the Mehter was replaced by Western-style military bands.

This study examines the modal elements in Turkish military marches arranged for military bands. It also explores the place of the centuries-old modal music heritage within the new military music institution. To this end, after obtaining the necessary permissions, research was conducted at the Music Archive of the Ministry of Defense of the Republic of Türkiye.

The research in the Music Archive revealed that approximately 10% of the Turkish marches contained modal elements. Modal analyses were performed on six of these marches. It was determined that elements belonging to the Zigüle'li Hicâz, Hicazkâr, Sûzidil, Mahur, Neveser, and Rast modes were used in the compositions of the marches.

The archive review revealed that the number of Turkish marches is quite low. Üngör identified 750 marches in his 1966 book *Turkish Marches*, while Toker identified only 91 marches dedicated to Ottoman sultans in his study. In contrast, the Ministry of Defense Music Archive contains 430 Turkish marches. One of the main reasons for this may be that marches composed for solo voice or piano, especially during the Ottoman Empire, were not arranged for bands. Many marches were composed using Turkish musical modes, especially in the pre-Republican period. During the reign of Sultan Abdülhamit, Turkish composers began to take an interest in the march form. Today, most of these marches cannot be performed by military bands. However, modal Turkish marches arranged for bands, such as those presented in the analysis section, are quite popular. During the archive review, it was observed that the vast majority of the composers of Turkish marches were military musicians from the band class. Having experience with this music tradition is an important factor in composing pieces that create a modal feeling. The inquiry revealed that personnel serving in the band class had not received any training related to Turkish music. Perhaps the most important driving force behind the formation of a unique Turkish military march tradition, distinct from

examples elsewhere in the world, is the training of military musicians with sufficient skills to compose such marches.

The research concluded that modal marches arranged for military bands exist but are quite insufficient in number, and that there is potential for the formation of a modal Turkish march tradition.

It is recommended that Turkish military musicians be provided with Turkish music education during their military school training or through in-service training, that competitions be organized to increase the number of high-quality compositions for Turkish marches, and that marches composed in previous periods for solo voice or piano, which are currently available, be arranged for military bands and included in the archive.