



Birleşmiş Milletler
Eğitim, Bilim ve Kültür
Kurumu



UNESCO
Türkiye
Milli Komisyonu



TURKSOY
ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ TEŞKİLATI
INTERNATIONAL ORGANIZATION OF TURKIC CULTURE



Қазақстан
Республикасының
ЮНЕСКО және ИСЕСКО
істері жөніндегі
Ұлттық Комиссиясы

Türkiye Kazakistan

Түркия Қазақстан



Ortak Müzik Etkileşimi Projesi

Арасында Музыкада Ықпалдасу Жобасы

Ankara 2014

Editör

Evrim Ölçer Özünel

ISBN: 978-605-62155-6-8

Kapak Tasarımı

Güneş Resul

Sayfa Tasarımı**Baskı ve Cilt****Grafiker®**

Grafik-Ofset Matbaacılık Reklamcılık
Sanayi ve Ticaret Ltd. Şti.

1. Cadde 1396. Sokak No: 6

06520 (Oğuzlar Mahallesi)

Balgat-ANKARA

Tel : 0 312. 284 16 39 Pbx

Faks : 0 312. 284 37 27

E-mail : grafiker@grafiker.com.tr

Web : grafiker.com.tr

Bu yayında geçen isim ve sunulan materyallerin ülkelerin yasal durumu, konumu, sınırları, bölge, kent veya yönetimleri ile ilgili UNESCO Türkiye Millî Komisyonu'nun hiçbir şekilde ve hiçbir biçimde resmi görüşünü içermemektedir.

Yayında geçen bilgiler ve görüşlerden tamamen yazarları sorumludur ve bu bilgi ve görüşlerden UNESCO Türkiye Millî Komisyonu sorumlu değildir.

İçindekiler/ МАЗМҰНЫ

Ön Söz / Editör.....	v
Алғы сөз / Редактор.....	vii
Takdim / M. Öcal Oğuz.....	ix
Үсыну / M. Öcal Oğuz.....	xi
Takdim / Düsen Kaseinov.....	xiii
Үсыну / Düsen Kaseinov.....	xv

Bildiriler / Баяндамалар

Tarihsel ve Güncel Müzik Kaynaklarında Şamanlık Geleneğinin İzleri: Kazakistan Türkiye Örneği.....	3
Cenk Güray	
Tүркі мәдениетінің мұрасы және қазақтың дәстүрлі музыка тарихының бастауы.....	15
Elemanova Saida Abdrahimovna	
Kazakistan'daki ve Türkiye'deki Müzik Geleneklerine ve Ezgi Yapılarına Karşılaştırmalı Bir Bakış.....	31
Armağan Elçi	
Kıl Kопuzdan Tırnak Kemaneye.....	81
İsmet Doğan	
Geçmişten Günümüze Kazak Halk Çalgıları.....	97
Dilek Türkyılmaz	
Efe'den Batır'a Kahramanlık Ezgileri: Kazakistan-Türkiye Örneği.....	105
Evrим Ölçer Özünel	

Ön Söz

UNESCO'nun 2003 yılında kabul edilen Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi kültürel yakınlaşma ve kültürler arası diyalogu önemseyen bir altyapıya sahiptir. Bu altyapı sözleşmenin birinci maddesindeki amaçlar arasında da yer alır. Sözleşmenin önemseydiği alanlardan biri de insanlığın ortak miraslarının belirlenmesi için uluslararası işbirliğinin arttırılmasına yöneliktir. Sözleşme pek çok maddesinde uluslararası yardımlaşma, kültürler arası yakınlaşma, insanlığın ortak mirası gibi alanları teşvik etmektedir. Bu bağlamda Türkiye; Bulgaristan, Makedonya, Romanya gibi Güney Doğu Avrupa ülkeleri ile ortak kültürlerin tespitine yönelik projeler gerçekleştirmiştir. Elinizdeki bu kitap da bu bağlamda Türkiye ve Kazakistan arasındaki ortak müzik kültürünü araştırmak için yapılan proje sonucunda alanın uzmanlarınca hazırlanan yazılardan oluşmaktadır. Proje, UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi çerçevesinde hazırlanmıştır. Bu bağlamda kaybolma tehlikesi altındaki kültürel mirasların korunması ve gelecek kuşaklara aktarılmasını öngören sözleşme kapsamında yapılan bu proje içeriğindeki, "ortak değerler" tanımlaması ile Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesinin prensiplerine uygun olarak bir mirasın birden fazla ülkede bulunması durumunda korumanın ikili ve bölgesel işbirliği ile gerçekleştirilmesi düşünülmüştür. Proje sonunda ülkeler arasında UNESCO Millî Komisyonlarının ve TÜRKSOY teşkilatının ortak çalışma ilkelerine uygun bir işbirliği sergilemeleri, somut olmayan kültürel mirasın korunması kültürel bağın güçlendirilmesine vesile olmuş aynı zamanda da çok uluslu dosya hazırlama süreçleri için de güçlü bir kaynağa dönüşmüştür.

Türkiye-Kazakistan Ortak Müzik Kültürü adlı bu proje UNESCO Türkiye Millî Komisyonu, TÜRKSOY Teşkilatı ve Kazakistan UNESCO ve İSESCO Millî Komisyonunun işbirliği ile gerçekleşen alan araştırmasına ve yazılı kaynaklara dayanılarak iki toplumun ortak müzik kültürünü ortaya çıkartmayı hedeflemiştir. Araştırma Türkiye ve Kazakistan'dan katılan müzikolog ve halk bilimcilerle yürütülmüştür.

Projenin alan araştırmasına Türkiye'den Doç. Dr. İsmet Doğan, Doç. Dr. Armağan Elçi, Doç. Dr. Cenk Güray, Yrd. Doç. Dr. Dilek Türkyılmaz, Yrd. Doç. Dr. Evrim Ölçer Özünel'den

oluşan 5, Kazakistan'dan Prof. Dr. Elemanova Saida Abdrahimanovna, Doç. Dr. Muhtekyev Bazaralı Jumagululu ve Doç. Dr. Askar Turganbayev'den oluşan 3 olmak üzere toplam 8 uzman katılmıştır. İlk alan araştırması 24-02 Temmuz 2012 tarihleri arasında Türkiye'nin Elazığ, Aydın, Muğla, Ankara ve Kırıkkale illerinde ikinci alan araştırması ise 14-19 Eylül 2012 tarihlerinde ekibe TÜRKSOY Genel Sekreteri Kazak bilim adamı ve müzik araştırmacısı Düsen Kaseinov'un da katılımıyla Kazakistan'ın Astana ve Karaganga şehirlerinde gerçekleştirilmiştir.

Bu projenin ortaya çıkmasındaki asıl aktörler ise, proje ekibine yardımcı olarak somut olmayan miraslarını paylaşabilmek için azami gayret gösteren kaynak kişilerdir. Ezgileriyle kimi zaman bizi neşelendiren kimi zaman da hüznendiren ama her anlamda bizi birbirimize yakınlaştıran sanatçılar olmadan bu proje eksik kalacaktı. Adlarını burada tek tek anma imkânına sahip olmasak da iki ülkenin kültürel değer ortaklığının ve mirasının ortaya konmasında, iki ülke arasındaki kültürel diyalogun barışın ve işbirliğinin tesisinde gösterdikleri anlayış ve yaptıkları katkı sebebiyle kaynak kişilerimize teşekkürü borç biliriz. Son olarak bu projeyi gerçekleştiren ve bu kitaba yazılarıyla katkıda bulunan Kazakistan ve Türkiye proje ekiplerine ise ne kadar teşekkür etsek azdır.

**Proje Araştırma Ekibi Adına, Editör
Yrd. Doç. Dr. Evrim Ölçer Özünel**

АЛҒЫ СӨЗ

ЮНЕСКО-ның 2003-ші жылы қабылдаған Материалдық Емес Мәдени Мұраны Қорғау Келісім-шарты, мәдени жақындасу және мәдениеттер аралық диалогқа маңыздылықпен қарайтын негізге не. Бұл негіз, келісім-шарттың бірінші бабындағы мақсаттар ішінде де орын алған. Келісім-шарттың мән берген салалардың бірі, адамзаттың ортақ мұраларының белгіленуі үшін халықаралық ынтымақтастықтың арттырылу бағыты болып табылады. Келісім-шарттың көптеген бабында халықаралық өзара жәрдемдесу, мәдениеттер аралық жақындасу, адамзаттың ортақ мұрасы сияқты салаларды ынталандырады. Осы тұрғыдан, Түркия, Болгария, Македония, Румыния -Оңтүстік Еуропа елдерімен ортақ мәдениеттердің белгіленуіне байланысты жобалар жүзеге асырылды. Қолыңызданы бұл кітап та осы тұрғыдан Түркия және Қазақстан арасындағы ортақ музыка мәдениетін зерттеу үшін жасалған жоба нәтижесінде, осы саланың мамандарының дайындаған мақалалардан құралды. Жоба, ЮНЕСКО-ның Материалдық Емес Мәдени Мұраны Қорғау Келісім-Шарты шеңберінде дайындалды. Осы тұрғыдан жоғалып кету қаупіне енген мәдени мұралардың қорғауға алынуы және болашақ ұрпақтарға жеткізілуі қарастырылған Келісім-шарт бойынша жасалған осы жобаның мазмұнындағы «ортақ құндылықтар» сипаттамасы мен Материалдық Емес Мәдени Мұраны Қорғау Келісім-Шартының қағидаларына сәйкес бір мұраның бірден көп елде табылуы жағдайында қорғауға алудың екі жақты және аймақтық ынтымақтастықпен жүзеге асырылуы ойластырылған. Жобаның соңында елдер арасында ЮНЕСКО Ұлттық Комиссияларының және ТҮРКСОЙ ұйымының ортақ жұмыс істеу қағидаларына сәйкес ынтымақтастықтың көрсетілуі, материалдық емес мәдени мұраның қорғауға алынуы мәдени байланыстың нығайтылуына себеп болды, сонымен қатар көп ұлтты құжат дайындау үрдістері үшін де қуатты қайнар-көзге айналды.

«Түркия мен Қазақстанның Ортақ Музыкалық Мәдениеті» атты бұл жоба, ЮНЕСКО-ның Түркия Ұлттық Комиссиясы, ТҮРКСОЙ ұйымы

және Қазақстан ЮНЕСКО және ИСЕСКО Ұлттық Комиссиясының қарым-қатынасымен жүзеге асырылған салалық зерттеуге және жазба әдебиеттерге сүйеніп, екі қоғамның ортақ музыка мәдениетін ортаға шығаруды мақсат еткен. Зерттеу, Түркия мен Қазақстаннан қатысқан музыколог және фольклор мамандарымен бірге жүргізілді. Алғашқы салалық зерттеу 2012-ші жылы 24 маусым - 2 шілде аралығында Түркияның Элазын, Айдын, Муғла, Анкара мен Қырыққале өңірлерінде, ал екінші салалық зерттеу 2012-ші жылы 14-19 қыркүйек аралығында Қазақстанның Астана және Қарағанды қалаларында жүзеге асырылды.

Жобаның салалық зерттеуіне Түркиядан Доц. Др. Немет Доған, Доц. Др. Армаган Эльчи, Доц. Др. Дженк Гүрай, Ярд. Доц. Др. Дилек Түркйылмаз, Ярд. Доц. Др. Эврим Өлчер Озунелден тұратын 5, Қазақстаннан Проф. Др. Елеманова Саида Абдрахимовна, Доц. Др. Мұхтекеев Базаралы Жұмағұлұлы және Доц. Др. Асқар Тұрғанбаевтан тұратын 3, барлығы 8 маман қатысты. Алғашқы салалық зерттеу 2012-ші жылы 24 маусым - 2 шілде аралығында Түркияның Элазын, Айдын, Муғла, Анкара мен Қырыққале өңірлерінде, екінші салалық зерттеу 2012-ші жылы 14-19 қыркүйек аралығында алқаға ТҮРКСОЙ Бас хатшысы қазақтың ғалымы және музыка зерттеушісі Дүсен Қасейіновтың қатысуымен Қазақстанның Астана және Қарағанды қалаларында жүзеге асырылды.

Осы жобаның ортаға шығуында негізгі актерлер - ол жоба алқасына көмекші ретінде материалдық емес мұраларды бөлісе алу үшін жанкешті қайрат танытқан қайнар-көз кісілер. Күйлерімен кейде бізді қуантатын, кейде мұңайтатын, бірақ барлық тұрғыдан бізді бір-бірімізге жақындастыратын өнерпаздар болмаса, бұл жобада кемшіліктер болуы мүмкін еді. Айтқарып бұл жерде жеке-жеке атамасақта, екі елдің мәдени құндылықтарының ортақтығының және мұрасының ортаға қойылуында, екі ел арасындағы мәдени диалогтың, бейбітшіліктің және ынтымақтастықтың құрылуында танытқан түсіністік пен қосқан үлесі үшін қайнар-көз кісілерге алғысымызды білдіруді борынымыз деп білеміз. Нәтижеде, осы жобаны жүзеге асырған және осы кітапқа мақалаларымен үлес қосқан Қазақстан мен Түркиялық жоба алқаларына қанша алғыс білдірсек те артық болмас.

Жобаны зерттеу алқасы атынан
Редатор Ярд. Доц. Др. Эврим Өлчер Озунел

Takdim

UNESCO, büyük savaş ve çatışmaların neden olduğu yıkımların toplumlar arasındaki ön yargıları artırdığı değerlendirilmesiyle kuruluşundan bu güne kadar insanlar ve toplumlar arasındaki ortak kültürel değerlerini harekete geçirerek sürdürülebilir bir barış ortamı sağlamayı hedeflemiştir. UNESCO'nun kültürel mirasın korunmasına yönelik tüm program ve sözleşmeleri, toplumlar arasındaki ön yargıların ortadan kaldırılmasına yöneliktir. Ön yargıların kırılması, kültürler arasındaki diyalogun ve yakınlaşmanın arttırılması UNESCO'nun kültür politikalarının da temelini oluşturmaktadır.

Bu temel düşünce Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesine de aynen yansımıştır. Sözleşmenin gerek içeriği gerek uygulamaya yönelik belgeleri, toplumların kültürel mirasları üzerinden diyalogunu, yardımlaşmasını ve işbirliğini istemektedir. Bilindiği üzere Sözleşmenin birinci maddesinde "uluslararası işbirliği ve yardımlaşmanın" önemine vurgu yapılmaktadır. Ayrıca Sözleşmenin 16-24 arasındaki bütün maddeleri, somut olmayan kültürel mirasın korunması için gerekli olan uluslararası işbirliği ve yardımlaşma ilkelerini belirlemekte ve bu yönde atılacak bölgesel ve uluslararası adımları teşvik etmektedir.

Sözleşmenin söz konusu uluslararası işbirliği amaçları kapsamında UNESCO Türkiye Millî Komisyonu öncülüğünde Somut Olmayan Kültürel Miras Güney Doğu Avrupa ve TÜRKSOY Üyesi Ülkeler bölgesel seminerlerinde ortaya çıkan işbirliği beklentileri de değerlendirilerek, Kazakistan ile alan araştırmasına dayalı ulusal envanterlere katkı sağlamaya ve çok uluslu dosya hazırlamaya yönelik Türkiye ve Kazakistan müzik kültürünü konu alan bu araştırma projesi hayata geçirilmiştir.

UNESCO Türkiye Millî Komisyonu, TÜRKSOY Teşkilatı, Kazakistan UNESCO ve İESCO Millî Komisyonu ile Kazakistan'ın ilgili kurumlarının katılımıyla gerçekleşen Türkiye-Kazakistan Ortak Müzik Kültürü başlıklı projenin Türkiye'deki alan araştırması 24-02 Temmuz 2012 tarihleri arasında Elazığ, Aydın, Muğla, Ankara ve Kırıkkale illerinde, Kazakistan'daki alan araştırması ise 14-19 Eylül 2012 tarihlerinde Astana ve Karaganga şehirlerinde

gerçekleştirilmiştir. Alan araştırmasının Kazakistan bölümüne TÜRKSOY Genel Sekreteri Kazak bilim adamı ve müzik araştırmacısı Düsen Kaseinov'un da katılımı projeye ayrı bir önem kazandırmış ve güç katmıştır.

Tarihî kökleri aynı olan Türk ve Kazak toplumlarının birbirinden uzak iki coğrafyada korudukları, geliştirdikleri veya diğer kültürlerle etkileşim içinde zenginleştirdikleri ortak müzik kültürünün araştırılmasını hedefleyen bu proje kapsamında, müzik formları, müzik icracıları, müzik enstrümanları, müziklerin ezgi ve söz yapıları, icra biçim ve mekânları gibi pek çok konu alan araştırmasında gündeme getirilmiştir. Uzmanların her iki ülkede yaptıkları alan araştırması sonunda gerek kaynak kişilerle yaptıkları mülakat ve alanda yaptıkları gözlemler gerekse kütüphane çalışmalarıyla elde ettikleri sonuçlara dayalı temalar etrafında yazdıkları bildirimlerin yer aldığı bu kitabın iki ülke arasındaki benzer ezgilerin kültürler arası yakınlaşma ruhuyla daha da coşkulu çalınmasına vesile olacağına inanıyorum. İki ülkenin ortak müzik kültürüne yönelik temalardan seçilerek hazırlanan makalelerden oluşan ve Türkçe, Kazakça ve İngilizce olarak UNESCO Türkiye Millî Komisyonu tarafından yayımlanan bu kitabın gelecekte TÜRKSOY Üyesi Ülkeler arasında yapılacak çalışmalara model oluşturmasını diliyorum.

Bu projeye Türkiye ve Kazakistan iki kardeş ülke olarak Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmenin kültürler arası yakınlaşma ve işbirliğine yönelik hedeflerini başarılı bir şekilde hayata geçirmişlerdir. Bu proje sayesinde, Sözleşmenin tanımladığı ve gelecek kuşaklara aktarılmasını istediği kültürel mirasın durumunu görmek, karşılaştırmak ve deneyimleri paylaşmak mümkün olabilmıştır.

UNESCO Türkiye Millî Komisyonu Somut Olmayan Kültürel Miras İhtisas Komitesi tarafından biçimlendirilen bu proje, Kazakistan'dan ve TÜRKSOY teşkilatından yüksek düzeyde destek görmüştür. Diğer yandan araştırmaya Türkiye ve Kazakistan adına katılan uzmanlar son derece özverili alan araştırmalarıyla bu kitabın oluşumunu sağlamışlardır. UNESCO Türkiye Millî Komisyonu sekreteryası projenin gerçekleştirilmesi ve kitabın yayımlanması aşamalarında titizlikle görev almıştır. UNESCO Türkiye Millî Komisyonu adına bu projenin sonuçlanmasında ve çıktılarının yayımlanmasında emeği olan herkese ayrı ayrı teşekkür ederim.

Prof. Dr. M. Öcal Oğuz
UNESCO Türkiye Millî Komisyonu Başkanı

Ұсыну

ЮНЕСКО, үлкен соғыс пен қалың ығардың себеп болған анағардың қоғамдар арасындағы теріс түсініктерді көбейткен деген тұжырыммен құрылғаннан бері бүгінге дейін адамдар мен қоғамдар арасындағы ортақ мәдени құндылықтарын әрекетке салып, жалғасын табатын бейбітшілік ортасын қамтамасыз етуді мақсат еткен. ЮНЕСКО-ның мәдени мұраны қорғауына байланысты барлық бағдарлама мен келісім-шарттары, қоғамдар арасындағы теріс түсініктердің жойылуына арналған. Теріс түсініктердің жойылуы, мәдениеттер арасындағы диалогтың және жақындаудың арттырылуы ЮНЕСКО-ның мәдени саясаттарының негізін құрауда.

Бұл негізгі пікір, Материалдық емес мәдени мұраны қорғауға алынатын Келісім-шартына да ықпалын тигізген. Келісім-шарттың мазмұны болып, жүзеге асыруға байланысты құжаттары болып, қоғамдардың мәдени мұралары арқылы диалогты, өзара жәрдемдесу мен ынтымақтастықты қалайды. Келісім-шарттың бірінші бабының 16-24 аралығындағы барлық баптары, материалдық емес мәдени мұраны қорғауға алынатын үшін қажетті халықаралық ынтымақтастық пен өзара жәрдемдесу қағидаларын белгілеу және осы бағытта жасалатын аймақтық және халықаралық қадамдардың жасалуын ынталандырады.

Келісім-шарттың осы халықаралық ынтымақтастық мақсаттары аясында ЮНЕСКО Түркия Ұлттық Комиссиясы жетекшілігінде Материалдық емес мәдени мұра Оңтүстік - Шығыс Еуропа және ТҮРКСОЙ мұнәсі елдердің аймақтық семинарларында ортаға шыққан ынтымақтастық үміті де бағаланып, Қазақстанмен салалық зерттеуге байланысты ұлттық құндылықтарға үлес қосу және қол ұлты құжат дайындауға байланысты «Түркия мен Қазақстанның музыкалық мәдениеті» тақырыбындағы осы зерттеу жобасы жүзеге асырылды.

ЮНЕСКО Түркия Ұлттық Комиссиясы, ТҮРКСОЙ ұйымы, Қазақстан ЮНЕСКО және ПСЕКО Ұлттық Комиссиясы мен Қазақстандық тиісті мекемелердің қатысуымен жүзеге асқан «Түркия мен Қазақстанның Ортақ

Музыкалық Мәдениеті» атты тақырыпта жобаның Түркиядағы салалық зерттеуі 2012-ші жылы 24 маусым - 2 шілде аралығында Элазып, Айдын, Муғла, Анкара және Қырыққале өңірлерінде, Қазақстандағы салалық зерттеулер 2012-ші жылы 14-19 шілде аралығында Астана және Қарағанды қалаларында жүзеге асырылды. Салалық зерттеудің Қазақстан бөліміне ТҮРКСОЙ Бас хатшысы қазақтың ғалымы және музыка зерттеушісі Дүсен Қасейіновтың да қатысуы жобаны ерекше маңыздылыққа келетті, қуат қосты.

Тарихи тамырлары бір түрік және қазақ қоғамдарының географиялық тұрғыдан бір-бірінен алыс екі аймақта сақтаған, дамытқан немесе басқа мәдениеттермен өзара әсерлесу барысында байытқан, ортақ музыка мәдениетінің зерттелуін мақсат еткен осы жоба аясында, музыка түрлері, музыкалық орындаушылары, музыкалық аспаптары, музыкалардың әуені мен сөздерінің құрылымдары, орындаушылық түрлері және жері сияқты көптеген тақырыптар, салалық зерттеудің нәтижесінде тікелей қайнар-қоз адамдармен жасаған сұхбат және осы сала бойынша жасаған бақылаулары болсын, кітапханада жасаған зерттеулерінде тапқан нәтижелер бойынша тақырыптар айналасында жазған баяндамалардың орын алған осы кітаптың екі ел арасындағы үкәсе әуендердің мәдениеттердің арасының жақындауына, рухымен одан да көбірек нақтымен әуенденуіне себепші болатынына сенімдімін. Екі елдің ортақ музыкалық мәдениетіне байланысты тақырыптардың ішінен таңдалып дайындалған мақалалардан құралған және түрікше, қазақша, ағылшынша нұсқалары ЮНЕСКО Түркия Ұлттық Комиссиясы тарапынан басылып шығарылған бұл кітаптың, болашақта ТҮРКСОЙ мүшесі елдердің арасында атқарылатын жұмыстарға үлгі болуын тілеймін.

Бұл жобамен Түркия мен Қазақстан екі бауырлас ел ретінде Материалдық Емес Мәдени Мұраны Қорғау Келісім-Шартының мәдениеттердің арасының жақындауына және ынтымақтастыққа арналған мақсаттарын табысты түрде жүзеге асырды. Осы жобаның арқасында, Келісім-шартта сипатталған және болашақ ұрпақтарға жеткізілуін қалайтын мәдени мұраның жағдайын көру, салыстыру және тәжірибелерін бөлісу мүмкіншілігі болды.

ЮНЕСКО Түркия Ұлттық Комиссиясы Материалдық Емес Мәдени Мұра Мамандар Комиссиясы тарапынан ұйымдастырылған бұл жоба, Қазақстаннан және ТҮРКСОЙ ұйымынан жоғарғы деңгейде қолдау көрді. Сонымен қатар зерттеуге Түркия және Қазақстан атынан қатысқан мамандар - аяныбай жасаған жанкешті салалық зерттеушілерімен бұл кітаптың құралуын қамтамасыз етті. ЮНЕСКО Түркия Ұлттық Комиссиясы хатшылығы жобаның жүзеге асырылуы және кітаптың басылып шығарылуында еңбек сіңірген барлық кісілерге жеке-жеке алғысымды білдіремін.

Проф. Др. Олжал Оғуз

ЮНЕСКО Түркия Ұлттық Комиссиясы Төрағасы

Takdim

UNESCO Türkiye Millî Komisyonu ile UNESCO ve İSESCO Kazakistan Millî Komisyonu'nun TÜRKSOY'un eşgüdümünde ortaklaşa olarak gerçekleştirdiği "Türkiye- Kazakistan Müzik Kültürü" konulu araştırma bir ilktir ve uzun vadeli bir projenin başlangıcıdır. Avrasya'nın değişik bölgelerinde yaşayan tüm Türk halklarının geleneksel müziğinin karşılaştırmalı olarak araştırılması, Türk dünyası müzik kültürünün geçmişinin ve günümüzdeki durumunun ortaya konması, Türk halklarının kültürel ortaklığının güçlendirilmesi açısından olduğu kadar Türk Müziğinin uygarlık boyutundaki anlam ve öneminin anlaşılması açısından da ihtiyaç duyulan bir konudur. Maalesef bu konuda henüz ortaya konmuş ciddi bir çalışma bulunmamaktadır. Bu açıdan, Türkiye'den ve Kazakistan'dan alanın uzmanlarının katılımıyla her iki ülkede düzenlenen saha araştırmalarının sonucunda ortaya çıkan bu eser derleme ve değerlendirme bakımından taşıdığı eksiklerine rağmen sembolik bir değer taşımaktadır ve son derece kıymetlidir. Bu nedenle, projenin her aşamasında destek olan, süreci bizzat yöneten ve takip eden UTMK Başkanı Sayın Prof. Dr. M. Özal Oğuz'a teşekkürlerimi sunarım.

Türk halkları tarihin her evresinde, çevresinde yaşayan diğer halklarla etkileşim içerisinde olmuştur. Müzik alanında meydana gelen bu tür temasların neticesinde Türk müziği sürekli zenginleşmiştir. Tarih içerisinde çok farklı dönemlerden geçen Türk müziği, Türk halklarının en özgün yönlerini yansıtmakla birlikte, aynı zamanda Türk halkları arasındaki kültürel ortaklığı da ifade etmektedir. Öte yandan Türk halkları tarafından icra edilen müziklerin, icra edildikleri halklara ait farklılıklarını ve Türk kültürüne ait ortak özelliklerini bilimsel olarak ortaya koymak gerekmektedir.

Bu yayının; Türk müziğine ait farklı unsurları bir araya getirerek, bilimsel bir üslup ile Türk müzik kültürünü çok yönlü bir şekilde ele alacak ve Türk müziğinin zenginliğini ortaya koyacak başka çalışmalar için ilham kaynağı, Türk müziği üzerine çalışmalar yürüten bilim adamları, akademisyenler ve sanatçılara benzeri ortak projeler için bir çağrı niteliğinde olduğuna inanıyorum. Türk devletleri ve toplulukları arasında kültürel ortaklığın güçlendirilmesi, ortak kültür, tarih, dil ve sanatın araştırılması, tanıtılması, gelecek nesillere aktarılması hedefi doğrultusunda çalışan TÜRKSOY adına bu çağrıya kulak veren herkese minnettarlığımı ifade etmek isterim.

Düsen Kaseinov
TÜRKSOY Genel Sekreteri

Ұсыну

ЮНЕСКО-ның Түркия Ұлттық Комиссиясы мен ЮНЕСКО және ИСЕСКО Қазақстан Ұлттық комиссиясының, ТҮРКСОЙ-дың ұйымдастыруымен ортақтасып жүзеге асырған «Түркия мен Қазақстанның Музыкалық Мәдениеті» тақырыбындағы зерттеу - алғашқы зерттеу және ұзақ мерзімді жобаның бастауы болып табылады. Бұл, Еуразияның түрлі аймақтарында өмір сүретін баһлық Түркі халықтарының дәстүрлі музыкасының салыстырмалы түрде зерттелуі, Түркі әлемі музыка мәдениетінің өткені мен бүгінгі жағдайының ортаға қойылуы, Түркі халықтарының мәдени ортақтастығының нығайтылуы тұрғысынан, түркі музыкасының өркениеті үлгісіндегі мағынасы мен маңыздылығының түсінілуі үшін қажет ететін тақырып. Өкінішке орай, осы тақырыпта қазірше жасалған салмақты еңбектер жоқ. Сондықтан Түркиядан және Қазақстаннан осы саланың мамандарының қатысуымен екі елде де ұйымдастырылған салалық зерттеулердің нәтижесінде ортаға шыққан бұл шығарма, жинақтау және бағалау тұрғысынан кемшіліктерге қарамастан ынанандық құндылыққа ие және өте қымбат дүние. Осы себептен, жобаның әрбір сатысында қолдау көрсеткен, үрдісті жеке өзі басқарған, әрі қадағалаған ЮНЕСКО Түркия Ұлттық Комиссиясының төрағасы құрметті Проф. Др. Оджал Огузға алғысымызды білдіреміз.

Түркі халықтары тарихтың әрбір кезеңінде айналасында өмір сүрген басқа халықтармен өзара ықпалдасқан. Музыка саласында ортаға шыққан осындай түйісулердің нәтижесінде Түркі музыкасы үнемі байып отырған. Тарих қойнауында келген түрлі кезеңдерден өткен Түркі музыкасы, Түркі халықтарының тек өзіне тән ғана ерекшеліктерді көрсетумен бірге, Түркі халықтары арасындағы мәдени ортақтастықты да көрсетеді. Сонымен қатар, Түркі халықтарының орындаған музыкаларының, орындаған халықтарға тән жеке ерекшеліктерін және Түркі мәдениетіне тән ортақ ерекшеліктерін ғылыми түрде ортаға қою керек.

Бұл бағана, Түркі музыкасына тән бөлек элементтерді бір жерге жинақтап, ғылыми стильмен Түркі музыка мәдениетін көп жақты қолға алады және Түркі музыкасының байлығын ортаға қоятын жұмыстар үшін ынталандырудың бірден-бір көз-қайнары. Түркі музыкасы бойынша жұмыстар атқарып жүрген ғалымдар, академиялық зерттеушілер және операиздарға осыған ұқсас жобалар жасаулары үшін шақыру сипатында болатынына сенімдімін. Түркі мемлекеттері мен қоғамдары арасында мәдени ортақтастықтың нығайтылуы, ортақ мәдениет, тарих, тіл және оперінің зерттелуі, танытылуы, болашақ ұрпақтарға жеткізілуі мақсаты бағытында жұмыстар атқарып жүрген ТҮРКСОЙ атынан осы шақыруға құлақ түрген бәріне шексіз алғысымды білдіргім келеді.

Дүсен Қасеіінов
ТҮРКСОЙ Бас Хатшысы

Bildiriler / Баяндамалар

Tarihsel ve Güncel Müzik Kaynaklarında Şamanlık Geleneğinin İzleri: Kazakistan Türkiye Örneği

Cenk Güray*

1. Giriş

Eliade Şamanizm'i "arkaik bir esrime tekniği" olarak tanımlarken bu yapının "hem gizemcilik, hem büyü, hem de terimin geniş anlamıyla din" olduğunu da hatırlatmıştır¹ (Eliade, 2006: 16). Türklerin İslâm öncesi ilişki kurduğu tüm inanç sistemlerinin, doğayla bir bağlantı kurma yolu olarak da adlandırılabilir² Şamanizm'in bu *mistik* hatta *büyüsel* karakterini takip ettiğini söylemek çok yanlış olmayacaktır³. Türkler ile İran etkisiyle buluşan Zerdüştilik ve Mazdeizm ile Çin etkisi ile gelen Budizm ve Maniheizm'in de çok güçlü mistik karakterlere sahip olduğu söylenebilir⁴. Bu mistik karakterlerin, Türklerin İslâm'ı algılayışında çok önemli bir etken olan tasavvufun Türklere has bir özgünlük kazanmasında ve yaygınlaşmasında yadsınamaz bir etkisi vardır. Bu kadim geleneğin, Türk dünyasında şu an etkin olan inanç sistemleri, kültür hayatı ve bunların doğal yansıması olan müzik kültüründe de etkin olduğu hissedilebilmektedir. Bu yönüyle "şamanlık" âdeta bütün Türk dünyasını birleştiren bir kültür köprüsünün ayaklarından biri olmaktadır. Bu çalışmada şamanlık geleneğinin izleri Kazakistan ve Türkiye'de belirli sözlü ve yazılı müzik kaynaklarında takip edilerek, bir kültürel ortaklığın izleri aranacaktır.

2. Anadolu'da Şamanlık Geleneğinin Kökleri

Türklerin Anadolu'ya gelmeleri ile geçmişlerine ait simgeler de bu coğrafyaya yerleşmeye başlamıştır. Eski Türklerin İslâm öncesi inanç sistemlerinin temelinde yatan ana yapılardan biri *şaman* kavramıdır. Şaman, kutsal olanla ya da bilinmeyenle ilişki kuran, bu ilişkiyi kurabilecek özel yeti ve bilgilerle donanmış bir kişidir. Dolayısıyla Şaman'ın gerçekleştirdiğine

* Doç. Dr., Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.

1 Mircea Eliade, *Şamanizm*, Çev.İsmet Birkan, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006, s.16.

2 Bu konu ile ilgili tartışmalar için Bkz. Ocak, *Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sufilik: Kalenderiler*. Türk Tarih Kurumu Yayınları Ankara, 1999, s. 43.

3 Ocak, *Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal... a.g.e.*, s. 30.

4 Ocak, *Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal... a.g.e.*, s. 30.

inanılan pek çok doğaüstü olay, Türklerin İslâm anlayışına da yansımıştır. Bunların arasında sihir ve büyü yapmak, hastaları iyileştirmek, gelecekte haber vermek, rûhun bedeni geçici olarak terk etmesi, göğe yükselip Tanrı ile konuşmak, Tanrı'nın insan şeklinde görünmesi, tabiat kuvvetlerine hâkim olmak, ateşe hükmetmek, kemiklerden diriltmek, tahta kılıçla savaşmak da vardır⁵. Kadın-erkek birlikte gerçekleştirilen müzikli-danslı âyinlerin yönetilmesi de şaman'ın görevleri arasındadır, âyinlerde kutsal olan ile ilişki kurmaya çalışan Şaman (kam) bu ilişkiyi müzik ve dans yoluyla ortaya koyar. Yörükân'ın *Ziya Gökalp'tan* (1875-1924) aktardığı şu sözler bu durumu destekler durumdadır:

“Kamın iki yamağı vardır. Bunlar mûsikîye, curalarını öttürmeye, kam ise davulunu çalarak raksetmeye başlar. Bu raks tertipsiz ve nizamsızdır. Raks yapılırken dua okumaya devam edilir yahut dua değil de esrarlı birtakım cümleler söylenir. Yamaklardan biri kam tarafından yapılmış olan merdiven gibi bir ağacı tutmaktadır. Bu ağacın üzerinde dokuz basamağı ifade edecek surette birtakım kertikler vardır ve her kertik bir basamaktır” Kam, raks ettiği esnada bir basamağa ayak basmış gibi bir adım atar. Bununla kam birinci kat göğe çıkmış olur. Çünkü kamlar her merâsimde göklere seyahat ederler⁶.

Şaman bu anlarda “vecd” hâlinindedir. Yoğunlaşma sonucu kendinden geçmiştir. Aslında kutsala ilişkin olan kişinin kutsal mekânları “âyin” esnasında dolaşması, pek çok ezoterik İslâm inanç yapısında âyinlerin temelini oluşturmaktadır. Ocak da Potapov'dan alıntı yaparak Yakut'larda görülen bir şaman geleneğini anlatmaktadır⁷:

“Yakutlar'da da Isı-ah denilen bir âyin yapılır, bu âyinde topluca kımız içilirdi. Âyini şaman yönetir, kadın-erkek bir yerde toplanarak birbirlerinin ellerinden tutup bir daire meydana getirirlerdi. Sonra hû hû diyerek raks etmeye başlardı. Bazen da Şaman yalnız dans eder veya dokuz erkek, dokuz kadın kendisine refakette bulunurdu.”

XI. Yüzyıl düşünürü Ahmet Yesevi (1093-1166) Şaman inancının müzik ve edebiyata dair yansımalarının İslâm inancına aktarılması adına önemli bir figür olarak görülebilir. Ahmet Yesevi'nin geliştirdiği yeni âyin sisteminde müzik ve söz çok önemli bir rol oynamaktadır. Günümüz Kırgızistan ve Özbekistan toprakları içinde yaşayan ve Yesevilik'in günümüzdeki takipçileri olarak görülebilecek olan Laçiler'in geleneklerinde bu aktarımın yansımaları görülebilmektedir.⁸ Laçiler zikirlerini “dutar” adlı bağlama tipli çalgı eşliğinde gerçekleştirmekte ve kökeni Ahmet Yesevi'ye dayanan tasavvufi şiirler olarak adlandırılabilir olan Hikmet'leri bu çalgı eşliğinde icra etmektedirler.⁹ Bu olgu

5 Ahmet Yaşar Ocak, *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003*, s. 141-182.

6 Yusuf Ziya Yörükân, *Müslümanlıktan Evvel Türk Dinler: Şamanizm*, Yol Yayınları, Ankara 2005, s. 84

7 Ocak, *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi...*, a.g.e., s. 176.

8 Ali Yaman, *Allahçılar: Orta Asya'da Yesevilik, Kızılbaş Türkler, Laçilik*, Nokta Yayınları, İstanbul 2006, s. 121.

9 Yaman, a.g.e., s. 121.

Anadolu'ya ve eski Türk geleneklerine dek uzanan ozanlık geleneğinin İslâm anlayışı içinde tekrar yapılanmasını örneklemektedir.

Dutar ve bağlamanın şamanlık geleneğindeki büyük önemine ek olarak, tarihsel olarak bu kültüre bağlamadan daha önce girmiş olması çok muhtemel olan şaman davulunun da önemi çok yüksektir. 1946 yılında Güney Sibirya'da 67 yaşındaki bir Altay şamanı ile görüşen Potapov şaman davullarıyla ilgili ilginç gözlemlerde bulunmuştur¹⁰. Roman Kaidarakov ismindeki şaman, davulundaki "yay kirişi" adındaki beyaz çizginin ruhlara uçarken ona yolunu gösterdiğini anlatırken, siyah şeritlerin de yağmur çağırmak için gerekli bulutu temsil ettiğini söylemiştir. Davulun üzerinde bulunan Orion takımıyıldızının bir temsili, şamanın hem yerde hem gökte yolunu bulmasını sağlarken, kuş, kız ve oğlan tasvirleri de uçuş ve trans sırasında ona yardımcı oluyordu.

Şamanın tedavi edeceği hastalığın köklerini bulmak için ziyaret etmek zorunda olduğu "huş" ağacının bir resmi de davulun üzerinde bulunmaktadır. Güneş ve ay tasvirleri ise yükseldiğinde şamanın yolunu aydınlatabilmesi için davula konulmuştur. "Yedi mavi kurt" tasviri kurtların yağmasından sürüleri korurken, "dokuz kara köpek" de ruhları hastalardan uzaklaştırmak için kullanılıyordu. Bir yılan, bir kertenkele ve bir toprak solucanı tasvirlerinin kadın hastalıklarının tedavisinde kullanıldığı düşünülürken, kurbağa tasvirinin ise zührevi hastalıkların tedavisinde kullanıldığı düşünülmektedir. Bu ve benzeri bulguların ışığı altında; günümüz Anadolu'sunda gerek halk danslarında gerekse de "nevruz" törenleri gibi dinî içerik de taşıyan geleneksel bayramlarda rastlanan davul kullanımına dair pek çok uygulamanın şaman inancı kökenli olduğu da akla gelebilmektedir.

Yukarıdaki örneklerden de görüldüğü üzere, Türklerin İslâm anlayışını etkilediğine dair bulguların daha önce tartışıldığı "şamanlık" olgusu, özellikle müzikal simgelerin kullanımını açısından İslâmiyet sonrası dönemde de bu etkisini sürdürmüş, değişik coğrafyaların kültürel izlerini Anadolu'ya taşımıştır.

3. Anadolu'da İslâm Dönemi Sonrası Şamanlık Geleneğinin Yansımaları

Anadolu'nun İslamlaşması, Türkleşme süreci ile paralel ilerlemiş ve pek çok dinî yapının etkisi ile evrilmiş bir süreç olarak dikkat çekmektedir.

Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslamlaşması süreci çoğu Türkmen kökenli pek çok topluluğun ve aşiretin "Anadolu'ya" gelip kademe kademe manevi ve maddi örgütlenme yapılarını oluşturmaları ile gerçekleşmiştir. 1071'deki Malazgirt Savaşı ile başlayan ve Moğol istilası ile tekrar hız kazanan bu göçlere *baba*, *dede*, *abdal* ya da *sultan* lakapları ile anılan (*kolonizatör*) *dervişler* ön ayak olmaktadır¹¹. XV. yüzyılda kaleme alınan Âşık Paşazade tarihinde bu örgütlenmeyi kuran dört ana gruptan bahsedilmektedir. Bu

¹⁰ Julian Baldick, *Hayvan ve Şaman: Orta Asya'nın Antik Dinleri*, Çev. Nevin Şahin, Adıyaman 2011, s. 96-97.

¹¹ Bkz. Ahmet Yaşar Ocak, *Ortaçağ Anadolu'sunda İki Büyük Yerleşimci Derviş Yahut Vefâiyye ve Yeseviyye Gerçeği: Dede Garkın ve Emirci Sultan*, Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Merkezi Yayınları, Ankara 2011, s. 27; Ömer Lütfi Barkan, "İstila Devrinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeleri", Tasavvuf Kitabı, Hazırlayan: Cemil Çiftçi, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2008, s.147.

gruplar, *Gâziyân-ı Rum*, *Âhiyân-ı Rum*, *Abdalân-ı Rum* ve *Bacıyân-ı Rum*'dur¹². Bu gruplardan *Gâziyân-ı Rum*, İslâm döneminden önce Alpler veya Alperenler olarak adlandırılan savaşçı grupların devamı niteliğindedir¹³. *Ahiyân-ı Rum* ise Ahilik olarak da adlandırılan esnaf teşkilatını merkez alan bir oluşumdur¹⁴. *Bacıyân-ı Rum* ile ilgili ayrıntılı bilgiye rastlamak ise mümkün olamamaktadır. Konumuz ile en yakın ilgi kuram topluluk ise Anadolu Abdalları olarak da adlandırılabilen *Abdalân-ı Rum* (Rum erenleri) topluluğudur. Barkan bu toplulukları "*Osmanlı padişahlarıyla bütün harplere iştirak etmiş bulunan delişmen tabiatlı ve garip etvarlı*" dervişler olarak tanımlamıştır.¹⁵ Ocak'a göre ise bu grup 1240'taki Babâi isyânı denilen büyük dinî-sosyal patlamayı gerçekleştiren kadronun üçüncü kuşaktan temsilcileri ve Ahmed-i Yesevi Sûfilîğinin aktarıcılarıdır¹⁶. Söz konusu kolonizatör Türk dervişleri¹⁷ önce Anadolu'nun sonra da Balkanların Türk egemenliğine geçmesinde önemli bir rol oynamışlardır.

Abdalân-ı Rum yapısı genel anlamıyla tekkeleri temel alan dinî bir organizasyona dayanmaktadır.

"Tekke, genellikle doğrudan doğruya bir tarikat¹⁸ adına açılan, o tarikata mensup dervişlerin toplandıkları, zikrettikleri, kendi ilkelerince sürdürülen töreleri ve âyinleri yerine getirdiği mekânların adı olduğu gibi, tarikatlarla ilgili tüm kuruluşlar için de kullanılan bir genel terimdir¹⁹"

Tekkeler, daha önce işaret edilen kapalı cemiyet aktarımını yoğunlukla dinî müzik ve zikirden faydalanarak gerçekleştiren yapılardır.

Abdalân-ı Rum dervişleri, birbirlerine benzer tarikat yapılarına ait tekkeleri merkez olarak örgütlenmiş ve değişik inanç sistemlerinden etkilenmiş olan "karma" bir inanç anlayışını yansıtmışlardır. Bu tarikat yapılarının temelinde Türklerin hem Anadolu'ya gelmeden önce hem de geldikten sonra ilişki kurdukları kültür yapılarının etkisi vardır. *Abdalân-ı Rum* sistemi içinde değerlendirilebilecek kültür yapılarının ilki Babâiler'dir. 1239-1240 yıllarında Baba İshak ve Baba İlyas adlı iki dinî lider tarafından yönlendirilen Türkmen ayaklanmasına katılan gruplar Babâi olarak adlandırılmaktadır. Değişik yazarlara göre ayaklanmanın esas lideri doğaüstü güçlere sahip olan ve Horasan'dan gelen

¹² Barkan, *a.g.e.*, s. 147.

¹³ Barkan, *a.g.e.*, s. 147.

¹⁴ Barkan, *a.g.e.*, s. 147.

¹⁵ Barkan, *a.g.e.*, s. 147.

¹⁶ Ocak, *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi*, a.g.e, s. 79.

¹⁷ Barkan, *a.g.e.*, s. 150.

¹⁸ Allah'a ulaşmak arzusu ile tutulan yol, anlayış ve doktrin. (Hayrani Altıntaş, *Tasavvuf Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara 2009, s. 79).

¹⁹ J.S. Trimingham, "The Sufi Orders of İslâm", *The Glossary of Arabic Terms*, Özfond, 1973, s. 12; Altıntaş, *tarihatları tasavvufi planda gerçekleşecek olan biyolojik ve psikolojik uygulamaların teşkilatlanması olarak görmektedir.* (Altıntaş, *a.g.e.*, s. 79; İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2005, C. III, s. 3090).

Baba İlyas iken Baba İshak onun mürididir²⁰. Elvan Çelebi'ye göre ise Baba İlyas da Dede Garkın'ın halifesidir. Söz konusu isyan 1239'da Selçuklu Sultanı II. Gıyaseddin Keyhüsrev'e karşı Amasya havalisinde başlamıştır. Babâiler'in lideri konumundaki Baba İlyas ve onun şeyhi Dede Garkın incelendiği zaman bu kişilerin kimliklerinin eski Türk inanç geleneklerindeki şaman olgusu ile etkileşim hâlinde olabileceği dikkat çekmektedir. Özellikle Dede Garkın'ın şiirler söyleyen bir Türkmen Babası kimliği ile ortaya konması²¹ ve Baba İlyas'ın doğaüstü "iyileştirici" vasıflara sahip olduğunun düşünülmesi²² bu durumu örneklemektedir. Elvan Çelebi'ye göre Dede Garkın, Baba İlyas ile Ayna Dola, Bağdın Hacı ve Mihman Hacı'yı Anadolu'yu irşat etmesi için görevlendirmiştir²³. Bu etki Anadolu'da hem eski Türk inançlarının hem de kısmen Hıristiyan Anadolu inançlarının birleşmesi ile ortaya çıkan yeni dinî yapılanmaları ortaya çıkarmıştır. Babâi yapısı içindeki kişilerin çoğunlukla intisap ettiği, Şeyh Edebali, Geyikli Baba ve Hacı Bektaş Veli gibi ilk dönem Osmanlı tarihinin önemli kişiliklerini etkilemiş olan Vefâlik bu yapıların en önemlilerinden biridir²⁴. Horasan Melâmetiliği ve Yesevîlik'in yoğun etkisi altında olan bu inanç sistemi Saint Theodore ve Saint Georges gibi Hıristiyan azizlerini de inanç sistemleri içine almıştır²⁵.

Dolayısıyla Anadolu'da, hem Moğol saldırılarının hem de Babâi isyanlarının ortaya koyduğu nüfus hareketleri ve bunlara dayalı sosyal değişim süreci özellikle Türkmen nüfus arasında Vefâlik, Kalenderlik, Haydârilik, Melâmetilik gibi inanç sistemlerinin etkisini arttırmıştır. Bu etkilere dayalı olarak ortaya çıkan ve XVI. yüzyıldan sonra Bektâşilik olarak adlandırılacak inanç sistemini merkez olarak kabul edecek Abdâlân-ı Rum yapıları ise Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslâmlaşmasında öncü bir rol oynamışlardır. Kaygusuz Abdal, Abdal Musa, Geyikli Baba, Şeyh Edebali ve Kızıl Deli Sultan gibi inanç önderleri hep bu sınıfta içinde ortaya çıkmıştır. *Abdal* kavramı dönemde, Melâmeti-Kalenderi dervişlerini tanımlamak için kullanılan özel bir terim olarak kullanılmaktadır. Dolayısıyla Abdâlân-ı Rum yapısının ana karakterinin bu ve benzeri derviş gruplarından oluştuğu söylenebilir²⁶. Bu derviş gruplarının biraz daha yakından incelenmesi, Anadolu'da günümüze kadar ulaşan inanç ve müzik ilişkisinin köklerine dair de pek çok bilgiyi ortaya çıkarabilecektir.

Bunun yanında tasavvuftan, ehl-i sünnet yapısına daha yakın bir inanç anlayışı aracılığıyla etkilenen, Rifâî, Sâdî ve Bedevî tarikatları gibi çok ahenkli kıyam zikirlerine

²⁰ Irene Melikoff, *Hacı Bektaş: Efsaneden Gerçeğe*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul 2006, s. 67.

²¹ İsmail E. Erünsal, Ahmet Yaşar Ocak, *Elvan Çelebi: Menâkıbü'l-Kudsiyye Fi Menâsibi'l-Ünsiyye*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1995, s. XLIII.

²² Erünsal, Ocak, *a.g.e.*, s. XLV.

²³ Erünsal, Ocak, *a.g.e.*, s. XLI.

²⁴ Erünsal, Ocak, *a.g.e.*, s. XLVI.

²⁵ Erünsal, Ocak, *a.g.e.*, s. XXIX.

²⁶ Köprülü'den (1976) aktaran: Süreyya Su, *Hurafeler ve Mitler-Halk İslâmında Senkretizm*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005. s. 21. Karamustafa Abdâlân-ı Rum gruplarına ek olarak dini müzik geleneği zengin Câmilerden de bahsetmektedir. Bkz. Ahmet T. Karamustafa, *Tarîhinin Kuraltanımaz Kullanı-İslâm Dünyasındaki Derviş Toplulukları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, s. 96-97. Ocak da aynı grubu işaret etmektedir. Bkz. Ocak, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal...*, *a.g.e.*, s. 114.

sahip tarikatlarda da “şamanlık” geleneğinin getirdiği “esrime” olgusunun etkisi hissedilmektedir. Yine; Kâdiri, Rifâî, Bedevi, Sa’dî, Şazeli, Bayrâmî, Halvetî, Celvetî tarikatlarının âyinlerinde Arapça *şuğuller*²⁷ okunmakla beraber daha çok Türkçe ilâhiler, duraklar söylenirdi. *Beyyumi Halaka Zikri, Demdeme Zikri, Bedevi Topu, Tavaf Tehdidi, Halveti Devranı, Vefâî Devri* gibi değişik isimlere sahip olan çok çeşitli kıyami zikirler vardı ve Bedevi, Halvetî, Vefâî, Kâdirî, Kâdirî-Eşrefizâde, Kıyâmî, Kuûdî gibi zümreler, değişik ritüelik hareketler içeren bu zikirleri coşku içinde yapar, hatta devrândan çıkarak kendi ekmeni etrafında dönerek bir vecd hâline ulaşan müritlere de rastlanırdı. Bunlar neredeyse bir Şaman tabiatı göstermekteydi. Genelde bir *çark* anlayışıyla birbirlerine sarılarak gerçekleştirilen tüm bu zikirlerin en önemli anlarından biri Allah’ın isimlerinin anıldığı *İsm-i Celâl* zikri idi. Mevlîhânelerde Mevlîd ve Mirâç cemiyetlerinden sonra semâ’ edilmeyip, bunun yerine devrân ve kıyâm zikirleri yapılırdı. *İsm-i Celâl* zikri esnasında neyler üflenir, neyzen ve kuddümzenlere zâkirler de iştirak ederdi.

Bunların yanında “Anadolu’daki manevi yapılanmanın” oluşumunda büyük pay sahibi olan başka bir inanç topluluğu da “*Melâmetîlerdir*”. *Melâmetîlik*, Abbasi İmparatorluğu’ndaki (750-1258) Mevali tabakasına mensup esnaf sınıfının mistik hareketi olarak başlamış, Hind-İran mistik kültürü vasıtasıyla Horasan ve Maverâünnehr’de şekillenmiştir. Köprülü’ye göre (2009) “*bunlar tıpkı eski Şamanlar gibi manzum ilâhiler okuyan, Budist Rahipler gibi menkıbeler anlatan kişilerdir*”.

Menâkıbu’l-Kudsiyye (XIV. yüzyıl)²⁸ ile *Menâkıb-ı Hacı Bektaş-ı Velî* (XV. yüzyıl)²⁹ adlı eserlerde de eski Şamanist tapınım geleneğine telmihte bulunan önemli bilgiler vardır. Bu kaynaklarda kadın-erkek beraber gerçekleştirilen âyin yapılarıyla ilgili bilgiler verilmekte, bu arada kadın ve erkeklerin “âyin sırasında” nefis önceliklerini geri planda bıraktığı anlatılmaktadır³⁰. Bu âyinler ateş yakılması, Şaman’ın ve diğer kişilerin yerini alması, içki sunulması, ilâhiler söylenmesi ve raks edilmesiyle gerçekleştirilmektedir. Genelde oturuş ve raks bir daire halinde gerçekleştirilir³¹. *Yesevîlik, Vefâîlik, Ahilik ve sonrasında Bektaşîlik*’te bu âyin sisteminin esas alındığı bilinmektedir.³² Benzer gelenekler, eski İran’daki *Maniheizt* çevrelerinde de görülmektedir, Türklerin de İslâm’dan önce yoğun olarak içinde buldukları bu inanç sistemi ile süreç içinde karşılıklı etkileşimlerin olduğu da açıktır³³. Bu yaklaşımla eskiden

27 Türkler tarafından bestelenmiş Arapça sözlü ilâhilere verilen ad. (Bayram Akdoğan, *Türk Din Musikisi Dersleri*, Bilge Ajans ve Matbaası, Ankara, 2010, s. 263).

28 Erünsal ve Ocak, *a.g.e.*

29 Abdülbaki Gölpınarlı, *Velâyetname* (Menakıbı Hünkâr Hacı Bektaşî Velî), İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1958.

30 Şapolyo da musahiplik ile ilgili benzer bir bilgi vermektedir (Enver Behnan Şapolyo, *Mezhepler ve Tarikatlar Tarihi*, Elif Kitabevi, İstanbul, 2006, s. 358).

31 Şapolyo, *a.g.e.*, s. 353-357.

32 Şapolyo, *a.g.e.*

33 Ahmet Yaşar Ocak, *Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler (XV.-XVII. Yüzyıllar)*, Tarih Vakfı ve Yurt Yayınları, İstanbul 2003b; Ocak, *a.g.e.*, 1999, s. 47, Say, *a.g.e.*, s. 150, Ahmet Yaşar Ocak, *Türk Sufiliğine Bakışlar* İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 248-249.

mevcut olan Şamanist geleneğin bu İran dinine geçtikten sonra da devam ettiği ve bu hüviyetiyle *Yesevîlik*, *Vefâîlik* gibi Türkmen tarikatlarına girerek yaşadığı tahmin olunabilir.

Daha önce de dikkat çekildiği gibi semah geleneğinin köken olarak Şamanlık ritüelleri ile ilgisi hissedilebilmektedir.³⁴Alevî Kültürü'ndeki Cem Töreni de içerdiği zikir-müzik yapısı ve simgelediği anlamlar dolayısıyla Şaman Âyinleri ile yoğun benzerlikler taşımaktadır. Hatta Yörükan "Alevî Erenleri'nin ve özellikle Dede'lerin" "Şaman'ın veya Kam'ın" iş bölümünün bir kısmını bu kavramlar ortadan kalktıktan sonra üstlendiklerini de ifade etmektedir.³⁵Yine Şaman'ın "müzik" ile ilgili görevlerinin "ozan'a" yüklenmiş olabilmesi ve ozanın çalgısı "bağlama'nın" Alevî-Bektâşi kültüründe "Telli Kur'ân" diye ifade edilebilecek denli bir kutsallık taşımasının altyapısında³⁶ bu eski Türk gelenekleri ile eski Anadolu inanç geleneklerinin olması muhtemeldir.³⁷Bu yüzden, İslâm dönemindeki semah algısında İslâm dönemi öncesindeki Türk geleneklerinin etkileri hissedilebilmekte, hatta İslâm dönemi mitolojisinde bu etkiye dair simgelere rastlanabilmektedir.³⁸

Birçok farklı mitolojik hikâyeye ve kavrama gönderme yaptığı düşünülen semah ritüelinin anlamına ilişkin yaklaşımlardan birisi de semahın "pervânele gibi aşk ateşine dönme" ritüeli olduğudur. Timisi de şamanların ateş etrafında dans etme geleneği ile bu durumu bağdaştırmıştır.³⁹ Pervâne, İslâm Tarihi ve Edebiyatında sıklıkla kullanılan bir mazmun olarak, "ışık" yani bilgi kaynağı etrafında dönen ve en sonunda o kaynak içinde kaybolan Hâk Aşığı'nı betimlemektedir⁴⁰. Alevilik öğretisinin sırlarına vurgu yapan bir *duvaz-ı imam*'da geçen Noksani'nin şu dizeleri, bahsedilen sembolik ilişkiyi göstermesi açısından önemlidir⁴¹:

34 Fatma Ahsen Turan, "Şaman Ritüellerinden Alevî Semâhlarına Esrarlı Yolculuk", Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, sayı 56, s.153-162, Ankara 2010.

35 Yörükan, *a.g.e.*, s. 93.

36 Bkz. Battal Dalkılıç ile görüşme, UNESCO Türkiye Araştırma Gezisi, Haziran, 2012. Bu görüşmede, kendisi de zakir olan Battal Dalkılıç'tan Çubuk bölgesinde Alevî'lerin "cem" gelenekleri ile ilgili ayrıntılı bilgiler de elde edilmiştir.

37 Yüksek bir ihtimalle Hititler döneminde de uzun saplı telli çalgılar dini törenlere eşlik etmekteydi (Cenk Güray, *Anadolu'da İnanç ve Müzik İlişkisi*-Bir Sonsuz Devir, T.C. Merkez Bankası-T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.(Dr. Murat Salim Tokaç, Yüce Gümüş ve Osman Oksüzoğlu ile birlikte), İstanbul, 2010, s.12). Tanbura tipli sazlar olarak da adlandırılan (Okan Murat Öztürk, "Long, willowy and elegant-DEM Trio-The Fountain CD Kitapçığı", Felmay Müzik, Torino, İtalya, 2008) böylesi çalgılar günümüzde kullanılan tar ve bağlama gibi çalgılarla benzerlikler içermektedir.

38 Birdoğan, *Anadolu'nun Gizli Kültürü Alevilik*, Berfin Yayınları, İstanbul,1994, s. 446-447. Abdal Musa'nın yüzlerce müridi ile semâh dönerek Teke Bey'ine karşı yürümesi ve bir dağın da onlara eşlik etmesibu durumu örnekler. Yunus Nadi de semâhi Türklerdeki Tanrı algısına ve O'nu kutsama amaçları ile ilişkilendirmektedir (Birdoğan, *a.g.e.*).

39 Ali Haydar Timisi, *Anadolu Kültürü ve Semahlar*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Anasanat Dalı, s. 114.

40 Güray, Şimşek, "Alevilik ve Etkileşime Girdiği...", *a.g.e.*, s. 161.

41 Cenk Güray, *Anadolu'daki İnanç ve Müzik İlişkisinin Sema-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, 2012, s.149.

“Muhammed Bakır'ı zikir eyleriz
Ca'feriyiz Hakk'a şükr eyleriz
Gah yedi tamuyu fikir eyleriz
Aşkın ateşinden gah pervâneyiz”

4. Kazakistan, Şamanlık Geleneği ve İyileştiricilik: Bir Alan Çalışması

Çok değişik yazılı ve sözlü kaynaklardan şamanlık geleneğine dair bazı öğretilerin, “baskı ve jırav⁴²” gibi kavramlar altında Kazakistan'da hâlen devam ettiğini görebilmek mümkündür⁴³. Şamanlık geleneğine has pek çok özellik ve işlev âdeta bu iki kavram arasında paylaştırılmış, bu anlayışla kendilerini yeniden yapılandırma imkânı bularak günümüze kadar aktarılmışlardır. Bu manada, şamanlık geleneğinden gelen “iyileştirici” vasıf “baksılık” kavramı altında aktarılrken, “ozanlık ve destan anlatıcılık” vasıfları ise “jırav” kavramı altında sürdürülmektedir⁴⁴.

Yaşar Kalafat'ın Kazakistan'daki “Sovyetler döneminin hemen öncesindeki “baksılık” geleneği ile ilgili verdiği bilgiler, “baksılığın” iyileştirici özelliğini ortaya koymaktadır⁴⁵:

“Almatı'nın Tolgar bölgesi geçmişte Baksi bölgesi idi. Tolgar Dağı, Tolgar Çayı Baksilerin etkinlik gösterdikleri dik yamaçlar arasındaki derin bir vadiden meydana gelmiştir. Buranın havası, suyu, bitki örtüsü Baksilerin yapacakları tedaviye çok uygundu. Baksiler şifalı ilaçlarını bu ortamda yapıyorlardı.”

Baksılara göre Tolgar Çayı'ndan alınan su kutsal ve şifalıydı, bu su insanın kanını temizleme gücüne sahipti. Yetim kızlar baksılık eğitimine alınır, şifalı su ve yöreden toplanan şifalı otlar ile ilaçlar hazırlarlardı. Yetiştirilen baksılar şifalı suyu nasıl ve nereden alacaklarını bilirlerdir⁴⁶. Modern Psikoloji eğitimi de almış olan Tschiminova Fatima Sagimbekovna'nın aktardığı bilgilere göre de “baksılık” geleneği parapsikoloji ile de ilgilidir ve baksılara bu gelenekler kendinden önce baksılık işiyle uğraşan aile büyüklerinden aktarılır. Örneğin Sagimbeknov'ya bu görev kendi büyükannesi'nden aktarılmıştır⁴⁷. Yine Sagimbekovna'ya göre “baksılık” geleneği “İslam” inancı ile yoğun ilişkisinden dolayı Sovyet rejiminden ve Hıristiyanlar'dan tepki almış ve bu manada yıpranma yaşamıştır⁴⁸.

⁴² Bu gelenek “akınlık” olarak da adlandırılmaktadır. Bekir Şişman, “Türkiye ve Kazakistan'da Yaşayan Âşıklık Geleneğinin Değişmeyen Unsurlar açısından Karşılaştırılması”, Millî Folklor Dergisi, Sayı54-Yaz, Ankara, 2002, s. 68.

⁴³ Türker Eroğlu, “Kamlıktan Aşıklığa, Baksılıktan Jıravlığa-Akınlığa Türkiye ve Kazakistan'da Aşıklık Geleneği”, Sakarya Üniversitesi Elektronik Kaynak Arşivi, 2013, s. 6; Yaşar Kalafat, “Baksıcılık”, Millî Folklor Dergisi, Sayı 45-Bahar, s. 65, Ankara, 2000; Bekir Şişman, “Türkiye ve Kazakistan'da...” a.g.e., s. 68; Sadettin Gömeç, “Şamanizm ve Eski Türk Dini”, PAÜ Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 4, Denizli, 1998, s. 40-50.

⁴⁴ Eroğlu, a.g.e., s. 6-7.

⁴⁵ Kalafat, a.g.e., s. 65.

⁴⁶ Kalafat, a.g.e., s. 65.

⁴⁷ Kalafat, a.g.e., s. 65.

⁴⁸ Kalafat, a.g.e., s. 65.

Kalafat'a ve Şişman'a göre "baksılık" geleneği günümüzde de kurumsallaşmış tedavi yapıları içinde de devam etmekte, özellikle psikoloji alanında diplomalı olup hasta kabul eden pek çok baksı bulunmakta, baksılıkta genetik aktarımın önemi neredeyse "geleneksel ve örgün" eğitim içindeki aktarımın önünde kabul edilmektedir⁴⁹.

Türk-Kazak müzikolog ve halk bilimcilerden oluşan bir UNESCO heyetiyle Eylül 2012'de Kazakistan'a yaptığımız bir araştırma gezisinde bu durum ile ilgili çok ilginç bir örnekle de karşılaşmışır⁵⁰. Bu seyahatin ilk gününde, erkek destan anlatıcılara nazaran çok daha seyrek görülen, kadın bir epik destan anlatıcısı olan Astanalı "Elmira Zhanabergenova'nın" dombra ve Zhanabergenova'nın kızının "kıl kopuz" eşliğindeki icraları dinlenilmiştir. Kadın ozan aynı zamanda yerel halk tarafından da son derece saygı duyulan bir besteci, doktora derecesine sahip bir araştırmacı ve özellikle Aral bölgesindeki icra tavrına vakıf bir icracıdır. Kadın ozan bu görüşmede, Kazakistan topraklarındaki kültürlerarası etkileşimden bahsetmiş ve bu etkileşimden dolayı yöresel "epik şarkıcılık" geleneğinin bölgeden bölgeye önemli değişiklikler gösterdiğini söylemiştir. Elmira'nın büyük kızı olan Sultana da "konservatuvarda" müzik eğitimine devam etmekte, kıl kopuz ve ses icrası üzerinde çalışmalarını ilerletmektedir. Sultana hem annesi hem de heyetimize eşlik eden değerli müzikolog, "Dr. Razia Sultanova" tarafından "baksı ve şaman" sıfatlarıyla tanımlanmış ve bu yetilerinin anneannesi ve annesi tarafından kendisine aktarıldığı ifade edilmiştir. Sultana, yine anneannesinden öğrendiği "iyileştirici ve vecde ulaştırıcı" içerikli bir şarkıyı icra etmiştir. Bu şarkıda "Baksı Baba'ya" yakararak, Dede Korkut destanlarından beri yardım istenen, doğal ve doğaüstü güçlere sahip bir varlıktan yüksek ihtimalle Anadolu kültüründe Hz. Hızır'a, eski Türk kültüründe ise "bilicilik özelliğine"⁵¹ sahip Korkut Ata'ya⁵² karşılık gelen bir "mistik" kişilikten yardım istenmektedir. Sultana'nın çalgısında yaratıcılık ve güzellik gibi özellikleri temsil eden Tanrıça Ayzıt'ın⁵³, aynı zamanda saflığı temsil eden sembolü "kuğu" bulunmaktadır. Hatta bazı durumlarda Hızır'ın da kadınların koruyucusu olarak da bilinen⁵⁴ Ayzıt'ın ile ve O'nun sembolü "kuğu" ile ilişki kurduğu da görülmektedir⁵⁵, dolayısıyla Sultana'nın kıl kopuzundaki "kuğu" simgesi bu anlamda çok manidardır.

Günümüz Kazakistan'ında Şamanlıktan kalan diğer geleneksel kültür ürünlerini üzerinde toplayan "jiravlık" geleneği ise, mistik yönden ziyade kültürel ve kimliksel yönü daha güçlü bir anlayış olarak göze çarpmaktadır. UNESCO heyeti ile hem Astana'da

⁴⁹ Kalafat, *a.g.e.*, s. 65; Şişman, *a.g.e.*, s. 68.

⁵⁰ UNESCO, Kazakistan Araştırma Gezisi Notları, Eylül, 2012.

⁵¹ İsmet Çetin, "Türk Mitinde Kut Üyesi Kıdır ve Medeniyet Değişikliğinde Kıdır'dan Hızır'a Geçiş", Millî Folklor Dergisi, Sayı 54-Yaz, Ankara, 2002, s. 34.

⁵² Bahaeddin Ögel, Türk Mitolojisi (Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar), II. Cilt, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1993, s. 97.

⁵³ Murat Uraz, Türk Mitolojisi, Mitoloji Yayınları, İstanbul, 1992, s. 75.

⁵⁴ Murat Uraz, *a.g.e.*, s. 75.

⁵⁵ İsmet Çetin, "Türk Mitinde..." *a.g.e.*, s. 31, 34.

hem de Karagandı'de yapılan gözlemlerde ve görüşülen "ozan veya jirav'larda" böylesi bir özelliği hissettiren pek çok bilgi ulaşılmıştır.

Örneğin Karagandı'de görüşülen ünlü destan anlatıcı ve atışmacı Didar Canatoğlu da, ozanlık geleneğini dombra çalan babasından ve destan söyleyen dedesinden öğrendiğini ifade etmiştir. Hem kendisinin hem de diğer ozanların (Abdülgazi Ahmed, Kabdilkumar Karipbekar, Hayrullah Saduaksagor, Akkız, Kulmara Rahmetgızı, Ernur Tutkabek vb. . .) anlattığı "Alkamış", "Kenasarı" "Köroğlu" gibi destanlar ve "Boz Aygır, Kayrangelim" gibi tasviri besteler, Kazak'ların ortak millî kökenlerini güçlendirici özellikler taşımaktadır. Bu durum, dinleyicilerin coşku dolu tepkilerinden de anlaşılabilir. Aynı zamanda "Astana'daki Kazakistan Millî Müzik Akademisi yetkilileri tarafından ortaya konan sunumda, ilköğretimden itibaren "dombra icrasını ve dombra eşliğinde söyleme" çalışmalarının eğitim sisteminde önemli bir yeri olduğu ifade edilmiştir. Bu durum Antik Yunan geleneğindeki "lir icrası ve lir eşliğindeki epik destanların söylenmesi" gibi derslerin eğitim programına alınmasının yanında⁵⁶, Türkiye Cumhuriyetinin ilk döneminde ortak bir geleneksel müzik kültürünün halka sunularak, ortak bir kültürel kimliğin inşasının gerçekleşmesi çabası ile ilgili çalışmaları da⁵⁷ anımsatmaktadır. Bu duruma "jirav'lık" geleneği açısından bakılınca, yüksek ihtimalle Sovyetler döneminin de etkisi ile "rüyada el alma", "güçlü din bilgileri" gibi özelliklerine dayalı⁵⁸ mistik güçlerinden daha çok "kültürel kimlik" oluşturucu gücünün ön plana çıktığı bir ozanlık-şamanlık geleneği ile karşılaştığı görülmektedir.

5. Şamanlık Geleneğinden Kalanlar: Kazakistan ve Türkiye

Şamanlık geleneğinden kalan kültür ürünleri adına Kazakistan ve Türkiye arasında hem ilginç farklılıklar hem de benzerlikler mevcuttur.

a) Ozanlık geleneğinin şamanlık geleneğinin devamı olduğu her iki kültürde de genel kabul gören bir anlayıştır. Bunun yanında her iki ülkede de ozanlık geleneğinin "aile içi veya dışı" bir usta-çırak ilişkisi aktarıldığı da kabul görmektedir. Ancak, Kazakistan'da ozanlık geleneğini aktaran müzisyenlerin Türkiye'ye nazaran çok daha büyük bir kısmının "konservatuvar veya müzik okulu" çıkışlı olduğu görülebilmektedir. Bu durum icracılık açısından teknik yeterliliği yükseltici bir etkiyi getirirse de, her yerel geleneğin müzik okullarında temsil edilememesinden kaynaklı "bazı yerel ayrıntıların" daha az göz önünde olması sonucunu da beraberinde taşıyabilmektedir.

b) Ozanlık geleneğinin her iki kültürde için de "kültürel kimlikleri" işaret eden bir yönü mevcuttur. Ancak, Türkiye'deki ozanlık geleneğinin temsil ettiği kültürel kimlik Alevi ozanlık ya da "dengbejlilik" geleneklerinde görüldüğü gibi her zaman bütün top-

⁵⁶ Cenk Güray, Bin Yılın Mirası: Makamı Var Eden Döngü Edvar Geleneği, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 23.

⁵⁷ Cenk Güray, "Bir Algı Değişimi: Devletin Geleneksel Müzikler Üzerinden Anadolu'daki Kültürel Renklerle Yakınlaşması", IV. Uluslar arası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, Kütahya, 2013.

⁵⁸ Eroğlu, a.g.e., s. 9.

lumu “bütünleştirme” hedefini taşıyan ortak bir kültür mirasını işaret etmese de, Kazakistan’daki ozanlık geleneğinde böylesi “ortak bir kültür algısını” ortaya koymayı hedefleyen bir yaklaşım daha fazla çarpılmaktadır.

c) Kazakistan’da şamanlık geleneğinin mistik mirası, özellikle “iyileştiricilik” vasıfları ile “baksılar” da tüm canlılığıyla sürerken, Türkiye’de şamanlığın bu işlevdeki devamına çok fazla rastlanmamaktadır. Ancak Türkiye’de şamanlık geleneğinden gelmiş olması muhtemel olan “müziğin mistik ve ritüel” algısı ve ozanların bu algıdaki rolü özellikle Alevilik kültüründeki “zakirlik” sistemi aracılığı ile son derece canlı bir şekilde hareket etmektedir⁵⁹.

Bu açıdan bakıldığı zaman, Kazakistan ve Türkiye’de şamanlık geleneğinden kalan yapılar bazen birbirleri ile örtüşürken, bazen de birebirlerini “tamamlar” durumdadırlar. Ortak bir “Türk” geleneksel kültürü içinden gelen Kazak ve Türk toplumları, yaşanan farklı kültürel tecrübeler dolayısıyla, geleneksel kültür ürünlerinde bazı farklılıklar yaşamışlardır. Ancak yine görülebilmektedir ki, her iki toplumda da “ortak geçmişe” dair kayıplar bir diğerinin hafızasında saklı olabilmektedir. Bu yüzden, her iki kültüre ait araştırmacıların bu örnekte olduğu gibi gerçekleşecek ortak çalışmaları, ortak bir geçmişin hatırlanıp, ortak bir gelecek üzerinde fikir yürütülebilmesi adına büyük önem taşımaktadır.

Kaynaklar

- Akdoğan, Bayram, *Türk Din Müsikisi Dersleri*, Bilge Ajans ve Matbaası, Ankara, 2010.
- Altıntaş, Hayrani, *Tasavvuf Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2009.
- Ayverdi, İlhan, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2005.
- Baldick, Julian, *Hayvan ve Şaman: Orta Asya’nın Antik Dinleri*, Çev. Nevin Şahin, Adıyaman, 2011, s. 96-97.
- Barkan, Ömer Lütfi, “İstilâ Devrinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeleri”, *Tasavvuf Kitabı*, Hazırlayan: Cemil Çiftçi, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2008.
- Birdoğan, Nejat, *Anadolu’nun Gizli Kültürü Alevilik*, Berfin Yayınları, İstanbul, 1994.
- Çetin, İsmet, “Türk Mitinde Kut Üyesi Kırır ve Medeniyet Değişikliğinde Kırır’dan Hızır’a Geçiş”, *Millî Folklor Dergisi*, Sayı 54-Yaz, s.30-34, Ankara, 2002.
- Çiftçi, Cemil (Hazırlayan), *Tasavvuf Kitabı*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2008.
- Eliade, Mircea, *Şamanizm*, Çev: İsmet Birkan, İmge Kitabevi Yayınları Ankara, 2006.
- Elvan, Çelebi, *Menâkıbu'l-Kudsîyye Fi Menâsibi'l-Ünsîyye*, Haz: İsmail E.Erünsal, Ahmet Yaşar Ocak, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1995.
- Eroğlu, Türker, “Kamlıktan Aşıklığa, Baksılıktan Jıravlığa-Akınlığa Türkiye ve Kazakistan’da Aşıklık Geleneği”, *Sakarya Üniversitesi Elektronik Kaynak Arşivi*, Sakarya, 2013.
- Gölpınarlı, Abdülbâki; *Velâyetname* (Menakıbı Hünkâr Hacı Bektaş’ı Veli), İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1958.

⁵⁹ Bkz. Battal Dalkılıç ile görüşme, UNESCO Türkiye Araştırma Gezisi Notları, Haziran, 2012.

- Gömeç, Sadettin, "Şamanizm ve Eski Türk Dini", PAÜ Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı 4, Denizli, 1998.
- Güray, Cenk, "Bir Algı Değişimi: Devletin Geleneksel Müzikler Üzerinden Anadolu'daki Kültürel Renklerle Yakınlaşması", IV. Uluslar arası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, Kütahya, 2013.
- Güray, Cenk, *Anadolu'daki İnanç ve Müzik İlişkisinin Sema-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, s. 149, Ankara, 2012.
- Güray, Cenk, *Bin Yılın Mirası: Makamı Var Eden Döngü Edvar Geleneği*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2012.
- Güray, Cenk, Anadolu'da İnanç ve Müzik İlişkisi-Bir Sonsuz Devir, T.C.Merkez Bankası-T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.(Dr. Murat Salim Tokaç, Yüce Gümüş ve Osman Oksüzöğlü ile birlikte), İstanbul, 2010.
- Kalafat, Yaşar, "Baksıcılık", Millî Folklor Dergisi, Sayı 45-Bahar, s.65-67, Ankara, 2000.
- Karamustafa, Ahmet T., *Tanrının Kuraltanıma Kulları-İslâm Dünyasında Derviş Toplulukları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.
- Melikoff, Irene, *Hacı Bektaş: Efsaneden Gerçeğe*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul, 2006.
- Ocak, Ahmet Yaşar, Ortaçağ Anadolu'sunda İki Büyük Yerleşimci Derviş Yahut Vefâiyye ve Yeseviyye Gerçeği: Dede Garkın ve Emirci Sultan, Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Merkezi Yayınları, Ankara, 2011.
- Ocak, Ahmet Yaşar, *Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sufilik: Kalenderiler*. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1999.
- Ocak, Ahmet Yaşar, *Türk Sufiliğine Bakışlar*. İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- Ocak, Ahmet Yaşar, *Alevî ve Bektâşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- Ögel, Bahaeddin, *Türk Mitolojisi* (Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar), II. Cilt, s.97, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1993.
- Su, Süreyya, *Hurafeler ve Mitler-Halk İslâmında Senkretizm*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.
- Şapolyo, Enver Behnan, *Mezhepler ve Tarikatlar Tarihi*, Elif Kitabevi, İstanbul, 2006.
- Şişman, Bekir, "Türkiye ve Kazakistan'da Yaşayan Âşıklık Geleneğinin Değişmeyen Unsurlar açısından Karşılaştırılması", Millî Folklor Dergisi, Sayı 54-Yaz, s.68-74 Ankara, 2002.
- Timisi, Ali Haydar, *Anadolu Kültürü ve Semahlar*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul, 2007.
- Trimingham J.S., "The Sufi Orders of Islam", The Glossary of Arabic Terms, Oxford, 1973.
- Turan, Fatma Ahsen, "Şaman Ritüellerinden Alevi Semahlarına Esrarlı Yolculuk", Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, s.56, s.153-162, Ankara, 2010.
- UNESCO Kazakistan Araştırma Gezisi Notları, Eylül, 2012.
- UNESCO Türkiye Araştırma Gezisi Notları, Haziran, 2012.
- Uraz, Murat, *Türk Mitolojisi*, Mitoloji Yayınları, İstanbul, 1992.
- Yaman, Ali, *Allahçılar: Orta Asya'da Yesevilik, Kızılbaş Türkler, Laçılık*, Nokta Yayınları, İstanbul, 2006.
- Yörükan, Yusuf Ziya, *Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri: Şamanizm*, Ankara: Yol Yayınları, Ankara, 2005.

Түркі мәдениетінің мұрасы және қазақтың дәстүрлі музыка тарихының бастауы

Elemanova Saida Abdrahimovna

Қазақтың дәстүрлі музыкасының тарихы өз түп-тамырымен ғасырлардың түңпінегіне, ежелде Орта Азияның кең даласын мекендеген тайпа мен халықтардың мәдениетіне алып барады. Бұл, тайпа мен халықтар, қазақ халқының мұра етін алған бай аспаптық және музыкалық поэтикалық дәстүрлерді ойлап шығарды. Қазақтың музыкалық тарихы осындай дәстүрдің арқасында күнімізге дейін сақталып келген беймәлім және әйгілі музыканттардың шығармашылығымен танылады. **Дәстүр** – ұрпақтан ұрпаққа жеткізіле отырып, музыка мен поэзияның ғасырлар бойы өмір сүретін, әсіресе *ауыз* (жазба емес), тұрақты және өзіне тән орындаушылық *үлгісі*. Ауыздан ауызға жеткізілетін үлгі болғанына қарамастан, тұрасы, нақ осы үлгінің арқасында, бұл дәстүр музыканың жаратылуымен қатар оның сақталуы да тұрақты әрі жетерліктей ікемді тәсіл болып шықты. Қазіргі таңда дәстүрлі ауыз музыкасы өз бойында келетін музыкалардың, жанрлардың, шығармашылық үлгілердің және нақты шығармалардың ежелгі және жаңа бірқелкі бөліктерін қамтиды. Бұлардың барлығы бірге қазіргі заманда қазақтың музыкалық мәдениетін құрайды.

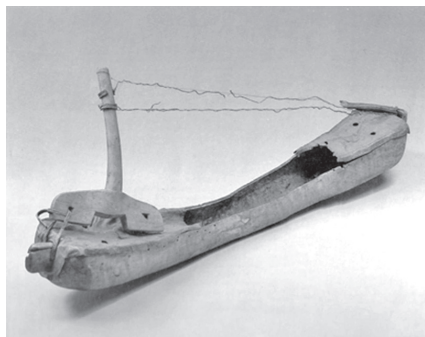
Қазақтың дәстүрлі музыкасы – ол халықтың тарихи және мәдени «келбеті», оның ең басты рухани байлығы. Ұлыстың өмірді рухани жағынан менгеру тәжірибесінің нақ осы дәстүрлі музыкада шоғырлануы орасан зор күшке ие болуда. Қазақтар туралы, қазақ мәдениеті, сондай-ақ музыкасы туралы қол жеткізерлік жазба деректер (көбінесе орыс тілінде) 18-ші ғасырдан бастап кездеседі [1]. Сондай-ақ қазақ музыкалық тілінің негізгі элементтері және музыкалық әрі музыкалық-поэтикалық дәстүрлердің өзі 18-ші ғасырдан әлдеқайда бұрын пайда болғандығы толықтай айқын. Музыка мәдениетінің өткен шағын қалай білуге болады? Қалай уақыттың пердесінің арғы жағына өтіп, мәдениеттің мылқау күәгерлеріне тіл қатыруға болады? Бұл жерде бірнеше жол бар. Әрине, бәрінен бұрын осы тарихи қайнар-көздерді пайдалану. Бірақ,

тарихи, яғни сенімді қайнар-қозғалыс қатарына тек жазба деректер - кітаптар, қолжазбалар, жышамалар, шежірелер, хроникалар ғана кірмейді. Олардың қатарына қазақ материалдарымен салыстыра отырып, басқа халықтардың мұражай жинақтамалары мен топшама материалдарын, археологиялық оқиғаларды, тарихын, фольклор және эпос-жырларын зерттей отырып, қол жеткізуге болатын мәліметтер, деректер, ақпараттарды да жатқызуға болады.

Музыка тарихы үшін баға жетпес материалдарды музыкалық аспаптардың немесе сол аспапты тартып тұрған музыканттардың сурет-бейнелері, бірлескен әдет-ғұрып картиналары беруі мүмкін. Олар арқылы тамыры терең ежелде музыкалық мәдениеттің қандай болғандығын көз алдына елестетуге және түсінуге болады. Осылайша, қазақтың домбырасына ұқсас аспапты ұстаған музыканттардың бейнелері сақталған [2]. Музыканттар аспапты қазіргі заманда қалай ұстаса дәл солай ұстап тұр. Аталмыш «Хорезмдік екі інектілер» - бұл 9 -10 см көлемінде, күйдірген саздан істелген мүсінше (бір жақты) түрінде бейнеленген музыканттардың қолындағы аспаптар. Афраснаб (Хорезм) қазбаларында басы қонарып алынған (барлығы 6, олардың арасында біреуі әйел) мүсіншелер археолог тарапынан табылған. Археологиялық материалдарды ешпаттаған Р. Садоковтың пікірінше екі інекті аспаптардың бейнесі қазақ домбырасының бөлек түрлеріне ұқсас келеді.

Алтайда Назырық қорғанындағы (біздің эрамызға дейін IV ғасыр) қазбаларда ежелгі музыкалық аспаптың табылуы бірегей жағдай. Арфаның алынған жасалған күйіне жақын сақталуының себебі, төбенің тонала салысымен (жұртқа мәлім, барлығы деуге боларлық дала мен тау қорғандары тоналған) оның ішіне су кірген және "тоназықшы камера" секілді мұз кесегін құрап тоңып қатып қалған. Осылайша, тіпті ыстық жаз мезгілінде де ерімейтін, Алтайдың тауларының ерекше ауа-райының мәңгі тоңып жататын тоңырақтың арқасында сақталған.

Назырық қорғанында арфаның табылуы екі маңызды жағдайды растайды: біздің аймақтарды мекендеген халықтардың музыкалық аспаптары болғандығын және оның жерлеу әдет-ғұрыптың қолдан анын дәлелдейді. Ежелгі адамдардың қандай



мақсатпен музыкалық аспаптарды қабірге қойғандығын түсіну үшін, басқа ұлттардың мифологиясына және қазақ мәдениетінде әлі күнге дейін сақталған салт-дәстүрлерге сүйенуге де болады. Мысалыға, осылай бақеы (шаман) қайтыс болған кезінде, қабіріне оның музыкалық аспабы- қобызды жерлеген.

Ғалымдар осы археологиялық жәдігердің інекті аспаптардың қандай

түріне жататындығын айтыеуда, тартыеуда. Осы табылған бірегей зағгы тауын алу абыройына не болған археолог С. Руденко, осы асанггы алгы ішекгі арфа інініне келтірін реконструкциялаған [3].

Орта Азияда озінің шаманизм зерттеулерімен танымал, келесі бір кадірменді ғалым В. Басилов, бұның керілен кылмен тартылатын асанп екендігін және дәл осының казак кобызының және орыс гудогының негізін қалаушысы екендігін жорамалдаған [4]. «Д. Ахметжанова не деген әділетті атап өткен: «Арфаны баека ішекгі асанптармен, әсіресе казак асанптарымен салыстыруда этнологиялық тұрғыдан зерттеу, барлық түркі асанптарының жалпы генетикалық тегін табу екендігін білдіреді. Назырык арфасы, түркі халықтарының ішекгі асанптарының прототипі болуы әбден мүмкін еді» [5].

Жерленген асанпның керілен кылмен тартылатын ба, әлде шертпелі асанп на болғандығына қарамастан музыкалық асанпның жерлену әдет-ғұрпына қатыесканының озі, атап осы салт-дәстүрде маңызды орын дайындалғандығын көрсетеді. Шынында, нақ осы музыканың немесе музыкалық асанпның көмегімен, адамдардың түсінігі бойынша біздің материалдық және арғы жақтағы дүние арасындағы байланыс жүзеге асырылған.

Жалпы музыкалық асанптармен байланысты ежелгі адамдардың мифологиялық түсініктері және олардың жерлеу әдет-ғұрпында тағайындалуы туралы елеулі бақылауды Д. Ахметжанованың зерттеуі көрсетеді. Ол, Назырык арфасының жерлену параллелдерін исландық, скандинавдық мифологияларда [5], көптеген Еуразия халықтарында тапқан, музыкалық асанпның асанпның тұтае кесегінен жасауының және оның інінінің жерлеу қайығымен үкесатығын белгілеген. Д. Ахметжанова, әсіресе былай жазады: «Ежелгі казак музыкалық асанптары кобыз және жетігенмен сыртқы және функционалдык үкесатықтары болуымен арфа, тек казактардың ғана емес, сонымен қатар барлық түркі халықтарының асанптык музыка мен музыкалық асанптарға тән тылсым мағынаны көрсетеді».

Қазіргі таңда казактың дәстүрлі музыкасы, жұртқа мәлім, жазба деректерге аз сүйенеді. Қытай тарихи жылнамалары, ортағасырлық арап және парсы трактаттар, соның інінде музыка туралы да бар, бірақ олар объективті және субъективті қиыншылықтардың, солардың інінде ең бастысы қытай, арап, парсы тілінен дәлме-дәл аударма мүмкіндігін болмауы салдарынан казак мәдениетінің тарихи бастауын зерттеу қайнар-көзі ретінде жиі қолданыла алмайды. Казактың дәстүрлі музыка тарихында түрлі жазба қайнар-көздердің зерттелуі - ол тағандылықпен жедел жүзеге асырылуды талап ететін казакстандық ғылымның маңызды әрі келешегі бар бағы. Сонымен қатар, этнологиялық әрі этномуска ғылымдарының жаңа қырларымен үйлесуі тиісті музыкалық-археологиялық зерттеулердің жалғасуы қажетті. Сонымен

казак музыкасының ежелгі дәуірі туралы анық түсінікке қалай қол жеткізуге болады, оны зерттеудің қайнар-көзі қандай? Біріншіден, бізге музыканттардың сипаттауы және қазіргі таңдағы казактарда барымен салыстыра отырып тарихи әрі әдеби қайнар-көздердегі музыкаландыру көмектесе алады. Екіншіден, музыкалық аспаптардың және түрлі туыстағ немесе көршілес мәдениеттердің орындаушылық түрінің салыстырылуы көп дүние беруі мүмкін; үшіншіден, шын мәнінде музыка білімінің тәсілдерінің көмегімен естіліп әуеннен әр түрлі тарихи қағнарларды тануға болады және осылайша музыкалық үлгінің «жасын» анықтауға болады.

Ғылымда, музыкалық мәдениетте әдет-ғұрын жанрлары дәлелді түрде ең ежелгі және тұрақты жанрлар болып саналады. Әдет-ғұрын әрекеттері және олардың сипаттамалары күнімізге дейін көбінесе едәуір сақталып келген, өйткені адамдардың ойлауына әдет-ғұрынның дәл орындалуының қажеттілігі олардың аман-есендігін қамтамасыз етуі және қараңғы ойлардан сақтау үшін болған. Әдет-ғұрын олеңдерін ауыстыруға, жетілдіруге немесе мезгілсіз орындауға болмайтын болған. Осының арқасында музыкалық мәдениетте тасырлар бойы тамыры терең ежелгі музыканың біртекті бөліктері сақталып қалған. Осы музыкалық жәдіер-көздердің сақталуы, сөзсіз, олардың орындалу және тағайындалу ерекше шарттарымен тығыз байланысты. Әдетте бұлар – табыну және әдет-ғұрын музыкасы.

Музыкалық тілдің қонелігі, тіпті егер бүгінгі таңда сондай міндетін атқармаса да, өз кезегінде музыкалық шығармалардың табыну немесе әдет-ғұрындық тағайындалуы жөнінде күзгер бола алады. Музыкалық қонелік казак халық аспаптарының шығармаларында - күйлерде жақсы сақталған. Қазақтың дәстүрлі күйі – бұл домбыра, қобыз, сыбызғы секілді ұлттық аспаптар үшін аспаптық музыка. «Күй» деп (казак тілінде «жағдай») көбіне бүкіл Қазақстан аумағында кең таралған халық аспаптық музыкаландыру үлгілерін немесе үзінділерін атайды.

Қазақтың күйі – ол биік рухани әуен. Күйдің ежелгі дәстүр шеңберінде жаратылуының арқасында әрқашан осы музыкада өмірді қорығындылау философиясының тереңділік пен даналықтың ізі жағалды. Қазақтың күйі ауызша және жеке-дара шығарылады және орындалады, сонымен қатар сол немесе басқа дәстүрдің қалыптасқан мәдени кеңістігінің немесе белгілі аймағының құрамында болған. Бүгін қазақтың күйінің жағдайы, Қазақстанның түрлі аймақтарында халық ішінде дәстүрдің жалғастырылуын және оның әрі қарай жетілдірілуін қамтамасыз ететін аспаптық музыкаландыру ордалары, халық музыканттарының әулеттері немесе жеке шығармашылық тұлғалары әлі де өмір сүруді жалғастыруымен сипатталады. Қазақтың дәстүрлі музыкасының осы саласы, қазақтың жырыншылық өнері мен казак халықтық кәсіпкері әндерімен

катар, күмәңсіз БҮҮ – ЮНЕСКО мәдениет, білім және ғылым ұйымының конвенциясы бойынша 2003-ші жылы қорғауға алуды жария еткен адамзаттың аса құнды *материалдық емес мәдени мұраса* жатқызылады [6].

Домбыра тарту немесе аспаптық музыкаландыру республиканың әр-түрлі аймақтарында өзгеше болып келеді. Жағрафиялық көзқарас бойынша олар Батыс Қазақстан (Орал, Атырау, Маңғыстау), Ақтөбе, Арал, Орталық Қазақстан (Арқа), Шығыс Қазақстан, Оңтүстік Қазақстан (Жетісу, Қаратау) кең мәдени аймақтарында қалыптасқан.

Әрине, музыкада нақты тарихи оқиғалардың реалистік немесе құжаттық тұрғыдан дәл көрсетілуі мүмкін емес, тарих эпоста қалай болса, солай болады. Тарихтың музыкада қалай «стығыздалғаны» бойынша немесе басқана айтықанда оның бойында музыкалық тілдің ежелгі, көне элементтерінен оның өткені туралы найымдауға болады. Анығы, барлығы небәрі екі немесе үш дыбысқа сүйеніп жасалған немесе табиғи обертоп құрылымының негізінде (негізгі дыбыстан алғашқы 6-7 обертоп) құрылған музыкалық үлгілерде ежелгі, ғасырлардың тұңғышына апаратын музыкалық элементтерді есіңдете болады.

Қазақтың кең танымал «Ақсақ құлан – Жошы хан» күйіне назар аударайық. Академик А. К. Жұбанов өзінің танымал «Ғасырлар пернесі» атты кітабында бұл күйдің Шыңғыс хан дәуірінде XIII-ші ғасырда пайда болғанын жорамалдаған. Бірақ, бұл күйді нақ XIII-ші ғасырмен байланыстыруға күмән келтіретін кейбір деректер мен ой-пікірлер бар. Фольклорист (С. Аманова, А. Раимбергенов) күйдің 17 немесе 18 түрін ташқан, олардың көбінің атауында тарихи тұлғалар жоқ, бірақ мұнда әрқашан ақсақ құлан бар.

Ақсақ жануарларға ерекше көңіл болу әлемнің үш қабақтан құрылуы туралы түсініктің пайда болуымен мәдениеттің дамуының алғашқы дәуірінде пайда болған. «Ақсақ кейіпкерлер – ақсақ қыздар, құландар, үйректер, аюлар, киіктер, қойлар туралы дінни-нағымдық түсініктер – генетикалық тұрғыдан о дүниелік өмір мен ата-баба әруағына табынушылыққа сенумен бірге жерлеу әдет-ғұрпына барып тіреледі. Ақсақтар әруақтардың өкілдері және екі елдің яғни тірілер мен әруақтардың дәнекері ретінде алға шыққан» [7].

Танымал күйдің музыкасында өте ерте кезеңдегі «белгілер» байланысады – ол табиғи құрылымда бөлек үзінділерде сүйеніп: құрылымның фрагментінің өзі; өте кеш кезеңдегі музыкалық дамудың қолданылуы және қайталануы - кең дианазон; шын мәнінде музыкалық түрдің «құрылысы» және асқан шебер инструментализм. Осылайша, бұл немесе басқа музыкада ауыз дәстүрінің шығу мезгілін көрсету, яғни дәл уақытын, тіпті ғасырын белгілеу мүмкін болуы екіталай. Бірақ, ерте ежелгі немесе кеш музыкалық ойлау түрінің және музыкалық суреттеу құралдары (лада, ритма, мелодиканың, фактураның) сол немесе басқа

дәуірге сәйкестігін анықтауға және қандай тарихи каттардың өкілеттігін жасайтынын, мәдениеттің қандай уақыт қабагтарын көрсететінін айқындауға болады. Әр түрлі қайнар-көздерді археологиялық және жазба айпақтарды мен сипаттамаларды, тарихи деректерді, туыстае және көршілес мәдениеттердің мәліметтері зерттеу және салыстыру және де қоғамдардың мәдениеттері мен ой-пікірлерің дамыту заңдылықтарын үйрену арқылы музыкалық мәдениеттің тарихи кезеңдері мен эволюциясын қайта қалпына келтіру үшін талаптарын қоруте болады.

Қазақ музыкасының тарихи бастауын жалпы түрғыдан төрт кезеңе бөлуте болады. **Бірінші кезең** – ол тае дәуірінен бастап біздің ғрамыздың бірінші мыңжылдығының басына дейінгі Орталық Азия мәдениетінің дамуының ежелгі кезеңімен байланысты қазақ музыкасының тарихқа дейінгі кезеңі. Осы кезеңмен қазақ музыкасындағы дәстүрлі аспапты және вокалдык жанрларды байланыстыруға болады. Тінгі жнырмасының таеырда (қазіргі таңда да) үйлену тойы және жерлеу салттары (сыңсу, бетанар, той бастар, жоқтау) өлеңдерін кездестіруге болатынына карамастан музыкалық жырлардың дәстүрге жиналуы және салтык музыкалық мәдениеттің қалыптасуы есте жоқ ежелгі заманнан бастап басталады. Қазақ музыкасының тарихының бастауы немесе өте ежелгі тарихты зерттеу үшін, лайықты түрде байқап көрсе, қайнар-көздердің бірі дәстүрге байланысты өлеңдер мен аспаптык музыкаландыру бола алады.

Қазақтардың негізгі шаруашылығының түрі – ол мал шаруашылығы болғандықтан және осыған сәйкес Орталық Азияның құрғақ ауа - райы жағдайында қазақтардың көпшегі мал шаруашылығы әдет-ғұрын жанры, отырықшы жер шаруашылығымен айналысатын мәдениеттердегідей жер шаруашылығына байланысты және күнтізбелік емес, адамның өмірімен – туумен, болмысымен және өмірден қайтуымен яғни жанұялық әдет-ғұрыннен тікелей байланысты. Қазақ мәдениетінде үйлену және жерлеу әдет-ғұрыштары жақсы сақталған. Тууга байланысты дәстүр онна сақталмаған, бірақ баланың өмірге келуі және тәрбиесіне байланысты әдет-ғұрыштарда ежелгі өлеңдер (бесікке бөлеу, бесік әлдіні) орын алады.

Бақеылық – шамандык әдет-ғұрышты (солтүстік азиялық халықтардағыдай) бақеының музыкалық аспабы кобыз немесе сылдырмакөыз қоз алдына елестету мүмкін емес.

Шын мәнінде, әдет-ғұрыштарда айтылғандардың барлығын музыка деп атауға болмайды. Әдет-ғұрын өлеңдері – жоқтау, жылау, бетанар, той бастар, сыңсу, танысу, жараназан т.б. халык арасында ән, өлең деп аталмайды. Сонымен қатар олардың әдет-ғұрыштык емес жанрларға әсері, ықпал етуі табиғи құбылыс. Көбіне әдет-ғұрыштык жанрларды, әсіресе *музыкалық* дәстүрден немесе

шығармалардан болып тұратын ерекшелік - ол нәзік әрі жылжымалы шекара. Уақыт өте осыған үлкес көріністердің жоғалып кеткендігінен, бөлек әдет-ғұрын өлеңдері, яғни белгілі салттарға арналған өлеңдер арнайы емес күнделікті-тұрмыстық дошка көшеді.

Екінші кезең – ол *түркі кезеңі* ретінде қарастырылады. Оның бастауы б.з.б. II - V-ші ғасырлардағы «Халықтардың ұлы көпі» кезеңіне қатысы бар. Уақыт тұрғысынан бізге жақын түркі кезеңінің шекарасы жалпы бастауы бар дербес мемлекеттердің (Алтын Орданың күйреуінен кейін құрылған мемлекеттер) құрылуымен тікелей байланысты.

Прото-түрк тарихы және әсіресе түркі мәдениеті, көбінесе музыкалық мәдениеті өте аз зерттелген. Түркі империясының құрамына кірген халықтардың музыкалық тұрмысы, аспаптары, вокалдық және вокалдық-аспаптық жанрлары туралы деректердің түркі мемлекеттілігінен бұрын болған мәдениеттің ежелгі кезеңі туралы мәліметтердің көбі жиналмаған, жүйелендірілмеген және жинақталмаған. Бірақ, түркі музыкалық мәдениеті бойынша жаңама мәліметтер қолданыла алады. Танымал бұлғар ғалымы Слави Дончевтың пікірі бойынша Еуропада ішекті, керілен қылмен тартылатын аспаптардың пайда болуы, жетілдірілуі және жайылып-таралуы, бұлғар халқының ата-бабалары - Волга бұлғарларының «Халықтардың ұлы көпі» кезінде анарылған қазақ пен қарақалпақтардың қобызы, қырғыздардың қыяғы, маңғолдардың моринхурасы сияқты Орта Азиялық аспаптармен байланысы бар. С. Дончевтың зерттеуінде скрипканың, Еуропада «Халықтардың ұлы көпінен» әлдеқайда көп уақыт өткеннен кейін пайда болғаны, сонымен қатар өзінің түп- атасының ерекшеліктерін: пішіні және дункасының орны («магаренне дунничка»), аспаптың басының түрі және пішіні (зооморфтық немесе антропоморфтық) сақталған. Қобыздағы ішектің астындағы тіреуіні ашық қорыета біраз бүйір жағында тұрады, скрипкада ол жоғарғы және төменгі декиді байланыстырады және олда қорыстың ортасында емес, бүйір жағында орналасқан.

Қобыздың басы – қайық тәрізді, мүйіз, күс үкісі және “Әлем ағашының” жапырақтарының бейнесіндегі металл ілмек, салынышпақтар ілінген. Бірақ, Орталық Азиялық / моңғол ішекті, қылмен керілен аспап моринхураның басы әрқашан жылқының басы (моңғ. *морин* «ат») пішінінде жасалған. С. Дончев мақаласында түп-атасының антропоморфтық бейне мен зооморфтық бейне суреттелген басымен аяқталған ертедегі еуроналық скрипкалардың сурет-бейнелерін келтірген [8].

Танымал Қазақстандық музыка ғалымы, опер ғылымының докторы А. Мухамбетова осыған байланысты қазақ қобызы туралы былай деп жазады: «Нак осы қазақ бақсыларының қобызы ішекті, қылмен керілін тартылатын аспаптардың алғашқы түп-атасының ерекшеліктері мен құрылымын сақтаған.

Бүгінгі таңда Азия, Еуропа және Африкада барлық елдіктер, филеялар, тодукалар, орхулар, байху, еркинкалар, аьгалар, виолончелдер және т.б. кейде танығысыз өзгерген ұрпақтарының өз саласында алғашқы Адам-атасы болып көрінеді» [9, 518 б.].

Орта Азияда түркі қағанатының кезеңі (VI - IX ғғ.) тек мемлекеттік құрылыстың (мемлекеттік «машина») болуы ғана емес, сонымен қатар түркілердің басқа халықтарға қарсы қоя алатын өзіне тән өзіндік төл мәдениетін құру, күшейту және жайып, өрістету маңызды болған мықты империяларды құрумен белгілі болған. Еуразиялық ірікдің классигі Л. Н. Гумилев жазғандай «Бұл жағдайда түркілер тек дәнекер ролін атқарып қана қойған жоқ, сонымен қатар олар Қытай, Иран, Византия және Үнді мәдениетіне қарсы төтен беруге мүмкін деп санаған өздерінің мәдениетін оған әрі дамытып жатты» [10, 5 б.].

Бұл кезеңе бүгін орхон – енисей (ескертушілердің тұрған жеріне байланысты аталған), руналық (скандинавиялық руна әріптерімен үлкеастығы немесе тіпті бірдей болғандығынан) немесе ежелгі түркі (этно-саяси термин) деп аталатын «түркі» әдеби тілі мен жазбасының жасалуы тән. Осы уақытта мемлекеттік тілдің ерекше белгісі - (мемлекеттік әнұран, елтаңба, ту сияқты) маңыздылыққа ие көркем, музыкалық және поэтикалық қолданбалы, монументальдық, пластикалық дәстүрлер таралып, жайылып жатты. Тек осының өзімен ғана кейде бір-біріне жақын емес әр түрлі халықтарда ортақ пластикалық және бейнелеу түрлері (балбалдар, жартаға салынған суреттер), үлкеас музыкалық аспаптар, ортақ поэтикалық сюжеттер мен орындаушылық (аспаптық және музыкалық-поэтикалық) дәстүрлердің бар болғандығын түсіндіруге болады.

Қобыз, кубыз, хомус, хомыс музыкалық аспаптардың ортақ атауы таралды. Әр түрлі түркі халықтарында бұл сөз түрлі бөлек аспаптар үшін қолданылады. Қазақтарда қобыз екі ішекті қылмен керінен аспап, якуттарда (Саха халқында) хомус – бұл варган, хакастарда хомыс – екі ішекті шертпелі, қазақ домбырасы ішенетпес аспап, банкурттарда кубыз – варган, қырғыздарда үш ішекті шертпелі аспап.

Ертеде ежелгі түркі дәуірінде найда болғаны анық түркі – монғол халықтарының тамақтан ән салу өнері, өте үлкен, нын мәнінде жаһандық маңыздылыққа ие. Ол түркі әлемінің картинасын немесе тұрасын айтқанда осы кезеңе тән дүниенің жаратылуы туралы түсінікті музыкалық түрде көрсетеді.

Өзінің классикалық үлгісі бойынша тамақтан ән айту – ол орындаушының тамағынан шығарылып айтылатын, орта обертондардың акустикалық негізі болып саналатын төменгі бурдондан және сыбызғы дыбыстарының жоғарғы дыбыс қабатының тұрады, күтты Жоғарғы, Орта және Төменгі әлем – үш қабақты әлемнің картинасын көркемден тұрғандай немесе әлемдегі барлық халықтарда бар мифологиялық «Әлем ағашын» көрсетіп тұрғандай. Бірақ, ол

тек түркілерде ғана музыкалық тіл мен ойлау негізіне кірген мәдениеттің өте маңызды универсалдығының бірінің маңыздылығына не жарқын музыкалық үлгісіне не [11]. Тамақтан ән айту барлық түркі ұлыстарында сақталған емес. Бірақ, барлығы дерлік көп түркі халықтарында немесе тіпті түркі тілдес емес ұлыстарда («Халықтардың ұлы көші» кезінде біздің ата-бабаларымыздың өткен жолдарында тұрған ұлыстарда) осы керемет көркем көріністің қалдықтары өмір сүруде. Алтайларда, шорларда хакастарда ол, інекті аснанның (топшур, чагхан) сүйемелдеуімен эникалық ән айту (кай, хай) дәстүрі ретінде бәрінен де жақсы сақталған. Тувалардағы тамақтан ән айту, бірнеше түрлерімен бай және әр алуан көрсетіледі. Олардың ішіне хоомей, сығып, қарғыраа, борбаннылар, эзенилер кіреді. Олар жеке-дара әрі інекті аснанның сүйемелдеуімен дыбыстала алады. Қазақтар мен бапқұрттарда тамақпен ән айту сақталмаған, бірақ есесіне соңғы уақытқа дейін сыбызғы [12] мен қурай тарту дәстүрі жалғасқан. Бұл аснан дыбыстық бурдонмен міндетті түрде сүйемелденетін, дыбыс беретін ұзына бойғы флейта ісептес аснан.

Ірі түркі ұлысы - түріктерде екі зурна тарту дәстүрі тамана сақталған¹. Аснанның бірі әр түрлі аснатаны асқан шебер және өрнектелген әуендерді суырын шыарын жеке басына орындайды. Екінші аснан, бірінші аснанның дыбысталып жатқан кезінде тек бір ғана дыбыс шыаралы және бұл дыбыс қурай немесе сыбызғы не болмаса класикалық тамақпен ән айтқанда шыарылатын дыбыс сияқты тамақ бурдонының дауысына еліктейді. Дәл осылай Шығыс Еуропада каваланы тартады. Бірінші аснан жеке тартады, екіншісі бурдонды жаңыртады. Тамақтан ән айтудың дыбыстық жүйесі – ол табиғи құрылым. Нақ осы дыбыс жүйесі көптеген ежелгі жанрлар, әсіресе квинталық құрылымдағы домбыра үшін қазақтың күйлері негіз болып табылады.

Аснанның (тіпті әр түрлі атаулары болса да) аснаттық және эникалық орындаушылық дәстүрлерінің жақындығы кейде дәл сәйкес келуі *орталық - азиялық немесе түркі / түркі-моңғол музыкалық өркениеттің* бар екендігі туралы пікірдің пайдасына әсерлі дәлел қызметін атқарады.

3-ші кезеңнің орта ғасырлық түркі мәдениетінің дамуымен тікелей байланысы бар. Бұл кезең 8-ші ғасырдан кейін араңтар Орта Азияны жаулап алған және Қазақстанның оңтүстік шекаралары араң халифатына тығыз жақындаған кезінде жана кезеңге кіреді. Араң тілі және нелам діні көрші және болан болған елдерде, бұдан бұрын түрік тілі және мәдениеті қалай бұларғана және жылдам

¹ 2012-ші жылы Түркиядағы ЮНЕСКО істері бойынша ұлттық комиссия, Түркия, сондай-ақ Түркіакадемиясының (Астана) «Түркі халықтарының өнері: дәстүрді жалғастырушылық» жобасы бойынша ұйымдастырған фольклорлық экспедициясы зурна тартатын алдыңғы қатарлы халық музыканттарының орындауын және жасалған сұхбатын жазып алды. Қазақстан атынан экспедицияға С. Елеманова және Б. Мүнтекеев қатысты.

жайылаа сондай жылдамдықпен жайыла бастайды. Өте кең ауқымды аймақта мәдениет және ғылым тіліне арап тілі сонымен қоса парсы тілі де үстемдік жасайтын уақыт келеді. Қазақстанның жерінің жартысындайы 980-ші жылы ислам діні мемлекеттік дін болып қабылданғандықтан алған түркі мұсылман мемлекет аталған Қараханид мемлекетінің (X-XII ғғ.) қарамағында болған.

Ислам тек қазақтардың ата-бабаларының ғана емес, сонымен қатар Қазақ Хандығының да қабылдаған діні болды. Қазақ жерінде оған бейімделу түрлері арнайы зерттеу тақырыбы. Музыканы әңгіме ететін болсақ, муэзиндердің қуран оқу және азан шақыру (намазға шақыру) дәстүрі қазақтардың ата-бабаларының музыкалық мәдениетіне ықпалын тигізбей қоймады. Әсіресе, бұл біздің жеріміздің оңтүстік шығыс аймақтарын қызықтырады. Араптардың қуанышты күйдегі ән салу тәсілі мен дауыс күші жоғарғы дәрежесіндегі дұға мәтендерінің речитациясын өз бойларында сынаған вокалдық-аспантық, көбінесе (Арал-Қазалы, Қармақшы) эникалық дәстүрлер қалыптасады.

IX-XII ғғ.-ларда ортағасырлық түркі мәдениеті түлденеді. Ғылым, сонымен қатар музыкалық ғылым да қызу түрде дамуда, әлемнің өзіне тән картинасын және ата-бабаларымыздың ділін сақтап қалған әдеби ескерткіштер пайда болады.

Әлемдік мемлекетке және ғылымға аса қорнекті үлесін қосқан ғалым энциклопедист «Екінші ұстаз» (Аристотелден кейін), 160 ғылыми трактаттардың авторы, Отырар қаласының тұрғыны (870-950) Әл-Фараби болды. Әл-Фараби музыкант болған, өзінің мойындауы бойынша ол «кинчак» (гиджак?) музыкалық аспабын ойлап шығарған.

Әл-Фарабидің музыкалық өнерде ең басты жетістігі — ол «Музыканың ұлы кітабы - Кітаб әл-мусика әл-кәбир» атты мәңгілік, жаннақамалы еңбек. Әл-Фарабидің музыкалық өнерінің философиялық болмысы музыкалық өнер және оның сабағы, лада, дыбыс теориясы, ритм теориясы, композицияның техникасын, жанр мәселесін, үлгілер т.б. көптеген мәселелердің зерделенуін қамтиды. Ортағасырлық философ әрі ғалым энциклопедистің музыка туралы тұжырымдамасының ауқымдылығы қазіргі заманда музыка ғылымына үлгі бола алар еді. Әл-Фараби музыка сияқты мәселелерді болмыс картинасында және қоғамда музыкалық өнер ретінде музыкалық өнердің мақсаты мен оның тағайындалуы, музыканың әсері мен оны ұғыну, музыкалық дамыған және табиғи тұжырымдама ретінде қарастырады. Бұл мәселелер, біздің көзқарасымыз бойынша қазіргі заманғы музыка ғылымында тек Қазақстанда емес, сондай-ақ бүкіл поеткепестік кеңістікте ортаға салынған емес.

Әл-Фарабидің музыкалық таным философиясы одан да ауқымдырақ көрінеді. «Музыканың ұлы кітабында» білім тақырыбы Әл-Фарабидің ақыл және философиялық психологиясы туралы үйретуді, музыканы ғылым сараптама-сының

ішіне теоретикалық білім, өнерді «ойлау үлгісі» ретінде қамтыған. Әл-Фараби музыканы зерттеуде рационалдык-логикалық тәсілді көрсетеді. С. Даукееваның жазуы бойынша «трактапта көрсетілген музыкалық-теориялық үйрету ағаш рет автор тарапынан Әл-Фарабинің ғылыми шығармашылығымен және мұсылмандық ортағасырлық мәдениеттің рухани-интеллектуалды мәселемен байланысты бүтіндей философиялық тұжырымдама ретінде зерделенеді [12, 9 б.].

Ортағасырлық түркі мәдениетінің мазмұны жағынан ең ірі әрі маңызды кайнар-көздерінің бірі Жүсіп Баласағұннің «Құтадғу Білігі» - «Бақытты болудың ғылымы» немесе «Құт білімі» атты поэмасы. Бұл тек түркі дәуіріндегі жазба ескерткіші ғана емес, сонымен қатар аса көрнекті әдеби шығарма. Поэманы орыс тіліне аударған С. Н. Иванов «Құтадғу Білігі» күмәнесіз, түркі тілдес поэзиясының ұлы ескерткіші ортағасырлық әлемдік әдебиеттің ең ірі шығармаларының қатарында атауға лайықты» деп жазды [13]. Бұл туралы А. Қасымжанов және Д. Мәжиденова *«Құтадғу Білігі»*тің *«Мың бір түні», «Шахнам», «Жолбарыс терісіне оранған сері» сияқты әлемдік әдебиеттің жасуһарлары* қатарында, өз бойында мәдени-эстетикалық құндылықтардың үлкен қорына не, (өзім тарапымынан бөліп алынды С. Е.) [14].

Қазақ музыкалық мәдениетінің тарихы немесе тарихының бастауы тұрғысынан ең аз зерттелген кезең – ол, тікелей қазақ мемлекеттілігінің қалыптасуынан бұрынғы кезең. Бұл **4-ші кезең** - XIV-ші ғасырдан кейін Еуразияның этникалық картасының нақты құрамы мен көрінісін көп жағынан белгілеген моңғол шапқыншылығы мен Алтын Орда дәуірі. Сөзсіз, өзінің тегімен Алтын Орданың рухани мәдениетінің көптеген элементтері осы мемлекеттің пайда болуынан бұрын болғандардың дәстүрлері мен этно-мәдени мұрасымен тығыз байланысты. Жүртқа мәлім, бұл әлем екі негізгі компоненттен құралады: жерілікті түркі тілдес, ең бастысы қышпақтық және орталық азиялық – сондай-ақ түркі-моңғолдық.

Түркі мәдениетінің даладағы ортағасырлық жазба ескерткіштерімен қатар ата-бабаларымыздың дүниетанымыдық, рухани түсініктерінің «материалдық» түрде нақтылы көрсетуі – таспен мүсіндеу, балбалдар орын алған. Олар әлі күнге дейін үлкен мөлшерде Еуразия аумағында, қазіргі таңда, әсіресе мұражайларда бар. Қазақстандағылардың көлемінен шамалан бір жарым - екі есе асын түсетін орасан үлкен тас мүсін Бүлгаретанның астанасы Софиядағы тарихи мұражайдың бір бөлімінің кіреберісінде тұр. Сонымен қатар София мұражайының экзенозициясында (мұражай қормелерінің бірі) балаңардың домбырасына ұқсаған бір інекті кішірек музыкалық аспапты қоруте болады. Окінішке орай, оның жанына ешқандай анықтама не түсініктеме қойылмаған.

Ғалымдардың пікірінше, қышпақтар өздерінің мүсіндерінде «қаһарман атаған ата-бабаларына табынушылық»ты нақтылы түрде көрсеткен. Бұл табынушылық феодад жүйеден бұрынғы ру-тіпалық акеуілектерді қадірлеумен

байланысты екендігін аңғаруға болады. Моңғолдар осы әкесүйектілік топты жартылай ығыстырған, жартылай жойған және өздері сол орындарды алған. Моңғол шапқыншылығынан және Алтын Орда құрылғаннан кейін Дәшті Қыпшақ даласында «иут тастар»дың салыну дәстүрі тоқталған. Оған қоса, бұған адамның бейнесінің салынуы тыйым салынған пелам дінінің қабылдануы аз әсер етін қойған жоқ. Бәріне мәлім, пелам Алтын Орданың мемлекеттік діні ретінде XII-ші ғасырдың ортасында Берке Хан тарапынан қабылданған.

Басқа жағынан алғанда, пеламның қабылдануы қалалық мәдениеттің дамуына үлкен түркі болды және арап жазуы мен жазба әдебиеттің жылдам және кең таралуына қызмет еткендігін мойындау керек. Алтын Ордада Фирдоуси мен Рудакиннің (X ғ.), Өл-Маари мен Омар Хайямның (XI ғ.), Аттар мен Низамидің (XII ғ.), Руми мен Саадидің (XIII ғ.) және басқа да көптеген Шығыстың атакты ақындарының танымал шығармаларын оқыған. Олардың барлығы, өзінің өлмес «Шахнама»сымен дапыннан Фирдоусиден бастап наресы немесе наресы-тәжік ақындар (арап классигі Өл-Маари мен наресы тілінде жазған әзірбайжан Низамиден басқа) болды.

Алтын Орданың астанасында жергілікті және арнайы шақырылған дәрігерлер, діни ғұламалар, сәулетшілер тұрған және қызмет атқарған. Дәл осы ғылым мен мәдениеттің гүлденген кезеңі туралы Ибн-Арабшах: *«Сарай ғылым шоғыры мен құт-берекеңінің ошағына айналды және қысқа мерзімде ол жерде қайырымды әрі таза ғалымдардың және атактылардың, тіл мен әдебиет оқытушылары, оперназ-шеберлер, сонымен қатар әр түрлі қызметшілер социальқты көп болғаны, мұндайы Мысырдың не халқы көп орналасқан аймақтарында, не ауылды мекендерінде жиналмаған еді»* деп жазған.

Моңғол шапқыншылығынан және Алтын Орданың күйреуінен кейін пайда болған бөлек хандықтардың құрылуынан бұрын болған кезең музыкалық мәдениеттің тарихы тұрғысынан ең қараңғы және ең аз зерттелген кезең табылады. Шыңғыс ханның басқыншылығына және Алтын Орданың құрылуына Қазақстан ғылымының мәдени баға беруі керек. Біз үшін, бірігін мәдениеттің, сонымен қатар музыкалық мәдениеттің құрылуынан бірнеше ғасыр өткеннен кейін құрылған бөлек дербес түркі мемлекеттерінің генетикалық және тарихи байланыстарға қарамастан (көбінесе бөлек мемлекеттерде бір тайпаның, рудың, халықтың адамдарының кездесуі) бөлек өз белішше дербес өмір сүретін және тек өздеріне тән өнер мен идеологияны, өзіндік ділді пеленуі маңызды. Түрлі түркі тілдері сияқты түрлі түркі халықтарының музыкасы да сол немесе басқа халықтың өмір сүрін жапқан тарихи контекст пен шарттарын қамтып көрсете отырып өзіндік жолмен қалыптасты. Музыка, басқа дүниелерге қарағанда халықтың өмірді ұғынудың тереңділігін, өзіндік дүниетанымын көбірек көрсете алған және ұлттық санақтың жарқын көрінісі болған.

Қош жылдар бойы, тіпті мыңжылдар бойы бөлек түрде де, бір кездерде ортақ тарих пен мемлекеттік өткенмен найда болған ортақ мәдениеттің іздерін өңіре алмағандығын мойындау керек. Бұл әсіресе түркі халықтарының дәстүрлі музыкасының халықаралық фестивальдерінде әр түрлі елдерден келген музыканттар мен әншілер орындайтын кезде белгілі болады. Өрбір түркі халқының өкілі түркі музыкалық бірліктің ортақ картинасына өзінің қайталанбас ерекшелігін енгізеді. Бұған себепші әрбір дәстүрлі музыка негізінен ортақ түркі өткенінен өзіне тән нәрсені алғандығы. Тіпті түркі халықтарының аспаптары әр қайсысына тене-тең «бөлінгендей»: қазақтар көбіне екі ішекті добыраны, якуттар хомусты (варган), банкурттар курайды, каракашақтар қылқобызды тартады, тувалар тамақтан ән айтудың бірнеше түріне не, алтайлықтар тоншура сүйемелеуімен қарғыраа үлгісінде (тамақтан ән айту) дастан орындайды, қырғыздардың ең тараған халықтық аспабы – үш ішекті комуз, түрікмендердің ең сүйікті аспабы – екі ішекті дутар.

Музыкалық мәдениеттің ұлттық еснапта қалыптасуына көптеген ықпалдар – табиғи (жағрафиялық) орта, басқа халықтармен көршілестік, қоғамдық – саяси үдерістер және бүгін талдан-саралауға келмейтін басқа да субъективті және объективті факторлар ықпал еткен болуы мүмкін.

Қазақ музыкасының тарихы немесе қазақтың дәстүрлі музыкалық мәдениеті дәстүрлі аспаптық музыканың (көбінесе домбыра үшін), әдет-ғұрын әндері мен тұрмыстық фольклор қатнарын, халықтық-кәсіпкерлік әншілік өнер (сал мен сері өнері) қатнарын және әр түрлі кезеңдік эпос-жыр жанрларының саласын қамтиды. Дәстүрлік музыкалық мәдениет өз бойында бірнеше аспаптық, вокалдык және вокалдык-аспаптық түрлердің композициясын көрсете отырып **жеке-тара (со.то)** орындаушылық мәдениетін нақты іске асырады. Хормен ән айту (әдет-ғұрын жанрлары туралы әдебиетте суреттелген ерек кездесетін ерекшеліктері санамағанда) іс жүзінде кездеспейді. Қазақтың музыкалық мәдениетінің жарқын ерекшелігі – ол XVII ғасырдың соңынан бастап жеке авторлық етпелдердің найда болуына себепші болған *ауыз дәстүрінің кәсіпкерлігі*.

Қазақтың ауызекі кәсіпкерлік дәстүрі – әндік және аспаптық – шамамен XIX ғасырдың басынан бастап белгілі бола бастайды. Дәстүр күнімізге дейін Біржан Сал, Сегіз Сері, Құрманғазы, Тәттімбет т. б. көптеген ән мен күйлердің ірі авторларының атын жеткізді. Олардың әр қайсысының өзіне тән жарқын жеке үлгісі бар. Осы үлгінің құндылығын мен өзіндік ерекшелігін қазақ музыкасын жаратушылары жақсы түсінген. Осылай, Арқалық ән мектебінің негізін қалаған ден санайтынымыз композитор әрі ақын Біржан Сал өзінің шығармаларының көбінде нақ өзі сол мектепті құрағандығын атап өткен. Біржанның «Жалғыз арша» атты әнінің сөздеріне назар аударсаңыз: Қол жағалай біледі қокпе құрақ, Өн салмағың қайда еді ау «Ләйлім шырақ», Қозыбайдың үйінде мәжіліс бол, Өңі екен Біржан салған «Жайма шуақ».

Жеке-дара шығармашылығының түрленуіне себепші болған музыкалық тілдің өзінен қарқынды дамуы ауыз дәстүріне тән құбылыс емес. Әйтсе де, басқа халықтардың ауызекі-кәсіпқойлық дәстүрінде – мақамата (мугамата, мукамата) бар, көбінесе осы монументалдық топтамалардың авторларының есімдері тіркелмеген.

Жеке-дара шығармашылықтың пайда болуы және қарқынды дамуы қоғамдағы белгілі әлеуметтік және тарихи шарттарымен байланысты және ол сондағы болып жатқан өзгерістермен қарсы тұрған болуы мүмкін. Біз көркем қызметтің нәтижелерін әлеуметтік-экономикалық себептерден шығару ойынан аулақпыз. Әйтсе де, көркем қызметтің қалыптасатын шеңбері қоғамдық санада осы әлеуметтік-тарихи өзгерістер катализатор ретінде алға шығады, яғни әсіресе көркем-эстетикалық, музыкалық шығармашылық үдерісін жылдамдатады әрі күшейтеді.

Ауызекі - кәсіпқой энциклопедияларда көркем өнердің жеке-даралығының басталуы, көбінесе, Аркалық мектептің ән салуы, олардың шығармашылықтарының тікелей қайнар-көздерінің бірімен, әсіресе ақындық дәстүрмен байланысты болуы әбден мүмкін. Осының алдында да жазғанымыздай, осы үлгінің халықтық-кәсіпқойлық ән шығармашылығының генезисі қазақ қоғамында әлеуметтік және мәдени жағынан бөлін алынған мамандандырылған қатпар ретінде, жаннапай халықтық ән жанры мен ақындық шығармашылық ретінде *қара өлең* дәстүрімен өзара ықпалы арқылы түсіндіріледі. Әйтсе де, ақынның орындауында ең бағыты – рудың мүддесін қорғауда оның ролі маңызды, ал қатысуы дербестендірілген. Бұның нақ өзі, халықтық-кәсіпқой мәдениетте *шығармашылық индивидуализмінің* қалыптасуы үшін әлеуметтік-мәдени және әлеуметтік-психологиялық қордың көзі болды.

Әрбір халықтық-кәсіпқой энциклопедияның шығармашылығында өзін-өзі таныстыру, кейде шығармашылық автобиографияларын көруге болады: Мен – Орта Жүздің бұлбұлымын (Ақан Сері); Менің атым үш жүзге әйгілі (Біржан Сал); Бала кезімнен мені ақын деп атаған, Қараоткелде менен асқан ақын жоқ (Газиз ақын).

Қазақтың аспаптық дәстүрінде әрбір ірі күйшінің шығармашылық үлесінің жеке-даралығы сондай-ақ XIX ғасырдың басына барын тіреледі. Аспаптық ауызекі-кәсіпқой шығармашылық дәстүріне деген көркем-өнерлік талап, өз бойына тек бір рет тыңдағаннан кейін жаңа күүді қайта орындан беруді және белгілі тақырыпта астарлы сөз ойлан шығаруды ғана емес, сонымен қатар өзіне тән, қайталанбае жаңа нәрсе ойлан шығарула да қамтиды. Әр түрлі аймақтардың күйшілерінің жеке-дара шығармашылығы XIX ғасырдың қазақтың дәстүрлі музыкасының тарихын құрайды.

Осы тұрғыдан қазақтың дәстүрлі музыкасы мақаматтың ұлғаралық жүйесінің (әзірбайжандық мугам; ұйғыр мукамы; өзбек-тәжік макомы) таралуы

еннатын алған басқа дамыған Шығыстың музыкалық мәдениетінен өзгеше келеді. Мақамат - аран тіліндегі *мақам* «аялдама, басналдақ» (Тарихат жолында, яғни сонылық жолында аялдама мағынасында) – қала шарттарында орта асырда таралған музыкалық-поэтикалық мәдениеттің ерекше бір жанры. Ол сонылық «сама»ның - философиялық және лирикалық өлеңдерді музыкаландыру және тыңдау кештерінің сүзілін шығарылған және рухтанған қалпын бейнелейді. Оз бойында циклдық вокалдык-аспаптық композицияларды көрсететін, кейде билерді де қамтитын мақаматтың музыкасының авторы жоқ, тарихта ірі орындаушылардың аттары да сақталмаған.

Өздерінің тарихи байланыста болған жағрафиялық аймақта әр түрлі халықтардың музыкалық мәдениеттерінің және әсіресе қазақ музыкалық мәдениетінде көшпелі және отырықшы - жер шаруашылығымен айналысқан ұлыстардың музыкасының өзара ықпалдасуы Сырдария жағалауларындағы аймақтары үшін ерекше *мақам* сияқты ұтымның өмір сүруі қызық. Бұл жерде өзінің шыққан төл мағынасында (араншада «аялдама») емес және жоғарыда атап өткен циклдық жанрдың бөлігі ретінде де емес, эникалық әуеннің, сарынның атауы ретінде қолданылады.

Мақам деп – әдет-ғұрын немесе лирикалық әнді, насихат-оснет немесе хикая әңгімелейтін термені атамайды. Бұл термин тек эникалық сарындар үшін немесе авторлық сарындарды көрсету үшін – Рүстембектің мақамы, Жанабергеннің мақамы т.б. қолданылады.

Әр түрлі түркі халықтарының ұлттық музыкалық мәдениетінің тарихын зерттеу – ол замандағи гуманитарлық ғылымдардың өзекті мәселесі. Бұл методологиялық базаның жапартылуымен, туыстас және көршілес халықтардың мәдениеттері туралы білім қайнар-көздерінің толықтыруыменз немесе салыстырмалы тарихи және әкспедициялық зерттеулерейз мүмкін емес.

Ескертпелер

1. Ресейлік саяхатшылар, ғалымдар, қызметкерлердің жасаған қазақ музыкалық мәдениеті туралы тіркеулердің, зерттеулер мен суреттеулердің тарихтар, қазақстандық ғалымдардың зерттеулері де осыған арналған: Г. Чумболованың кандидаттық диссертациясы, Н. Аравинаның мақалалары, Б. Ермаковичтың «Казахский музыкальный фольклор» атты кітабының бөлімі (Алма-Ата, 1980).
2. Р. Садовковтың «Музыкальная культура древнего Хорезма» (М., «Наука», 1970, сс.77-84, «Двухструнные шеструменты гина домбры» бөлімі.
3. Руденко С. Сокровища Назырыкского кургана (Назырык корғанының қазынасы) – М., 1948; Руденко С. Культура населения горного Алтая в скифское время (Саяктар дәуірінде таулы Алтайда жергілікті халықтың мәдениеті) – М., -Л., 1953.

4. Басилов В.Н. «Скифская арфа» – древнейший смычковый инструмент? («Сактардың арфасы» - ежелгі қылмен керіліп тартылатын аспап) // Советская этнография. 1991 г. №4.
5. Д. Ахметжанова өзінің магистрлік диссертациясында Назырық арфасын этно-музыка ғылымы жағынан табысты зерттеген. Оның баспасы үшін қараңыз «Назырықская арфа» в зеркале этномузыковедения (Этномузыкалық ғылымның айнасында «Назырық арфасы»). – Студенттік ғылыми-практикалық конференцияның материалдары «Оперде ұлттық мәдениеттердің өзара ықпалдасуы» 18-19 ақпан 2011 г., Магнитогорек: «Назырықская арфа и казахские музыкальные инструменты в истории культуры тюрок» (Түркілердің мәдени тарихында Назырық арфасы және қазақтың музыкалық аспаптары) Студенттік ғылыми-практикалық конференцияның материалдары, Минск: БГАМ, 2011.
6. «Қазақ домбырасының дәстүрлі күй өнері» - Қазақстан жағынан 2013-ші жылы ЮНЕСКО-ның Репрезентаттық тізіміне ұсынылған номинацияның атауы.
7. Аксақ жануарлар туралы А. Раһмбергенов пен С. Аманованың «Күй қайнары – Халық музыкасының дауыстары, кітабына қараңыз. Алматы, Опер. - 1990, - 288 с., с.81.
8. Дончев Слави. Към вопроса за протехода и най-ранната поява на струните лъковни инструменти в Еврона. Бюлетин съюза на музикалните дейци в България, София, «Музикални хоризонти», 1984 г. №3.
9. Мухамбетова А.И. В поисках предков скрипки (Скрипканың түп-атасын іздеу жолында) // Мухамбетова А. Аманов Б. Казахская традиционная музыка и XX век (Қазақтың дәстүрлі музыкасы және XX ғасыр). – Алматы, 2002; с. 158.
10. Гумилев Л.П. Древние тюрки (Ежелгі түркілер) /АН СССР. Ин-т народов Азии. - М.: Наука, 1967. - 504 с., с.5
11. Халтаева Л. Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюркских и монгольских народов (Түркі және моңғол халықтарының космогониялық түсініктері мәніменінде бурдондық көңілауыстылықтың шығу тегі мен дамуы): дис. Канд. Искусств. Наук: шифр 17.00.02. – Алма-Ата, 2003. – 122 с.
12. Бүгінгі таңда сыбызғы тарту дәстүрін қайта қалпына келтіріп жатқан және жаңастырып жатқан Талғат Мұқышев, опер ғылымының кандидаты, «Сыбызғы сазы» атты кітаптың авторы, Алматы, 2006.
13. Даукеева С. Философия музыки Абу Насра Мухаммада аль-Фараби (Әбу Насыр Мухаммед Әл-Фарабинің музыка философиясы). – Алматы: Фонд Сорос-Қазақстан, 2002. – 352 с.
14. Иванов С.Н. Поэма Ю. Баласагунского «Благодатное знание» // Юсуф Баласагунский. «Благодатное знание» (Жүсіп Баласағұннің «Құтты білігі»), М., «Наука», 1983 г.
15. Касымжанов А., Мажиденова Д. «Очарование знания» (Білімнің таңғажайыптары), Фрунзе, 1990
16. Аркалық - жағрафиялық ұғым: Арқа – Орталық, Шығыс, Солтүстік Қазақстан. Қараңыз Едіманова С. А. Казахское традиционное песенное искусство (Қазақтың дәстүрлі ән айту өнері) – Алматы: Дайк-Пресс, 2000. – 187 с.

Kazakistan'daki ve Türkiye'deki Müzik Geleneklerine ve Ezgi Yapılarına Karşılaştırmalı Bir Bakış

Armağan Elçi*

Bu çalışmada, Kazakistan ile Türkiye'den seçilen eserlerin geleneksel ezgi karakterlerinin analizi ile iki ülke arasındaki temel müzikal ortaklıklar keşfedilmeye çalışılırken, sonraki çalışmalar için de bir yol haritası belirlenmesi hedeflenmiştir.

I.

Kazakistan'da icrâ edilen halk müziğini, alan çalışmasından elde edilen veriler ışığında vokal müzik ve enstrümental müzik olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür; enstrümental müziği küyşülerin icrâ ettiği küyler oluştururken; vokal müziği de akınlar, cırcırlar / cırcılar ve enciler icrâ etmektedirler. İcrâda kullanılan halk çalgıları arasında başta dombra olmak üzere jetigen, şerter, kılkobız, sıbızgi, dangıra, dabil, dabilbaz, asatayak vb. kullanılmaktadır. Alan araştırmasında en çok karşılaştığımız dombra, Kazakların millî çalgısı olmanın paralelinde en çok ve en sık kullanılan çalgısıdır. Dörtlü veya beşli aralığa akort edilmiş olan dombranın ses aralığı bir buçuk oktavdır. Genellikle bir metreye kadar varan boya ve iki tele sahip olan dombrada şertpe¹ ve tökpe adında iki çalma tekniği kullanılmaktadır. Şertpe tekniği genellikle Kazakistan'ın doğusunda yaygınken; tökpe tekniği ise batısında yer almaktadır. Şertpe yavaş çalınan ezgilerde; tökpe ise çabuk çalınan ezgilerde yer almaktadır. Kaynak kişiler, tökpe tekniğinde ezgilerin çabuk çalınmasını şu şekilde açıklamışlardır: tökpe, kelime anlamıyla dökmek, suyun dökülmesi ve dolayısıyla işin çabuk yapılacağını çağrıştırmasıyla ilgili olarak çabuk çalınan ezgilerde kullanılmaktadır. Şertpe tekniği parmak ile şerterek, çerterek, çekilerek çalınan bir tekniken, tökpe de parmakların hepsi normal olarak kullanılmaktadır.²

* Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Bölümü Öğretim Üyesi.

¹ Şertpenin Anadolu'daki karşılığı şelpe geleneğidir. Geniş bilgi için bakınız: PARLAK Erol, El ile Çalma – Şelpe Tekniği Metodu, İstanbul, 2000.

² Kazakistan halk çalgıları için bakınız COŞKUN ELÇİ Armağan, "Kazakistan Halk Çalgılarına Genel Bir Bakış", VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Mersin 2001, s. 115-125.

Enstrümental (çalgısal) müziği oluşturan küyleri çalan küyşülük dededen oğula, ustadan çırağa gelişmektedir. Küylerde söz bulunmamakla birlikte arka planda olayı, yaşamışlığı veya duyguyu içeren bir söz boyutu yer almakta; bu söz boyutu sözsüz olarak dombrayla, sızbızgıyla, kopuzla anlatılmaktadır. Ergun (2002:118) halk kompozitörlerinin küyleri ile halk küyelerini çalan küyşileri, kobızşı, dombıraşı ve sızbızgışı şeklinde üç noktada zikretmekte ve dolayısıyla küyleri kopuz küyleri, sızbızgı küyleri ve dombra küyleri olmak üzere üçe ayırmaktadır. Küyleri kılkopuzla veya sonradan yapılan dört bağırsaklı (işek) kopuzla çalan kobızşılardan atası Dede Korkut kabul edilir. Dede Korkut'dan sonraki en eski kobızşı İkilas'tır. C. Kalambaev, D. Mıktıbaev, C. Kasımov, G. Bayazitov, F. Kudabaeva, A. İsmailova, A. Camanşalova, C. Beketova bilinen meşhur kopuzculardır. Halk küyelerini dombra ile çalan en eski dombraşı Kurmanğazi'dir. Kurmanğazi'den sonra Devletkerey, Kazanğap, Tattimbet, Dina Nurpeyisova, Muhitulu, Cantileulu, Kabiğcin, Kasenulu, Omarov ve Hamzin bilinen meşhur domraşılardır. Küyleri sızbızgı ise çalan sızbızgışılardan en eskileri Sabır, Sadak, Mahar, Sarmalay, Şerubbay, Süleyman olup; son zamanlarda yetişen Ş. Avğanbaev, O. Kocabergenov ve İ. Veliev de oldukça başarılı isimlerdir. (Ergun 2002: 118-119).

Kazak âşık tarzı şiir geleneğinde destan ve kahramanlık türündeki şiirlerle, güzelleme türündeki şiirler gelenekte bir arada bir tip tarafından söylenilmemesi sonucunda Anadolu Türklerindeki âşık, halk şairi veya saz şairi tipine karşılık Kazak Türklerinde akın, cırav, baksı, ölenşi, küyşi, sal-seri, anşi gibi adlar altında birkaç tip bulunmakta ve bu tiplerin repertuarları, dinleyicileri, çaldıkları enstrümanları ile toplum içindeki fonksiyonları oldukça farklıdır. (Ergun 2002:1). Bu grupta yer alan akınları Ögel (1987:433-434) Anadolu ve Azeri saz şairleri ile eşleştirmekte ve akınların saz eserlerinin türlerini şu şekilde sınıflandırmaktadır:

1. Methiyeler, öğmeler (maktu)
2. Nasihatler, öğütler (nasihat)
3. Öğretici, eğitici şarkılar
4. Suçlama, hor görme (kordu, horlama; bu tür, methiyelerin karşısısıdır)
5. Tebrik etme, kutlama (kuttuktu)
6. Armağanlar (ornu)

Ögel'in (1987: 433-434) ve Ergun'un (2002: 102-110) aktarımları ile alan araştırma verileri sonucunda akınların özelliklerini şu şekilde ifade etmemiz mümkündür: Akınlar, akın olmadan önce rüya görürler. Usta-çırak ilişkisi içinde akın olmaya aday olan genç, ustasının batasını aldıktan sonra aytısa düşer (atışmaya başlar)³. İrticalen şiir söyleyen

³ Ergun (2002:104) Kazak akınlık geleneğine göre akın olabilmenin dört yolu olduğunu aktarır: 1. Akınlığı düşün yoluyla öğrenme. 2. Akınlığı "bata" (dua, iyi dilek) yoluyla olma. 3. Nesil takip ederek, yani kendi sülalesindeki akınların yolundan giderek akınlığı öğrenme; nesilden nesile aktarma yoluyla akınlığı öğrenme. 4. Bunların dışında çalışarak, kabiliyetini geliştirerek akınlığı öğrenme.

akınlar, Anadolu âşıklarında olduğu gibi hikâye de tasnif ederler. Oldukça yeteneklidirler ve birer enstrümanları vardır. Belirlenen bir tema üzerinde iki akın söz merkezli yarışır. Abıl (1777-1864), Süyinbay Aranulı (1815-1898), Orınbay Baykocaı (1816-1891), Baktıbay Colbarısulı (1835- 1916), Kazak akınlık geleneğinde yetişmiş önemli akınlardır.

Destanların ortaya çıkmasında, korunmasında ve güzel bir şekilde anlatılmasını sağlayan cırcı ve cırcıların epik destanları söylemeleri ve repertuarların oluşması; 19. yüzyıl ile 20. yüzyılın başlarında Kazak folklorunun bölgesel özelliklerinin artmaya başladığının delilidir. (Koç, İşina, Korganbekov 2007:127) Kazak âşk tarzı şiir geleneğinin en eski tiplerinden olan cırcı, kahramanlık şiirleri ve destanları söylerler; atıya düşmezler (atışma yapmazlar), cırcı halka akıl ve nasihat verirler; onların şiirleri vatan, millet, devlet, halkın geçmişi ve geleceği ile ilgilidir. Bütün milletin temsilcileri olan cırcı, halkın yanısıra hana da akıl veren, yön gösteren kişidir ve han ile urukları arasındaki problemleri çözen kişidir. “Beyler Keneşi”nin üyesi olan cırcı, aynı zamanda “askeri keneş” de de han ile birlikte bulunurlar; savaş zamanında ordunun ruhunu, moralini yükseltmek için kopuz çalıp destanlar, cırcı söylerler. Cırcıların esas olarak sazları kopuzdur ve işe bir ustaya çırak durarak başlarlar. Belli bir süre olgunlaştıktan sonra ustasının kararıyla usta konumuna gelirler. (Ergun 2002:111-117) Kazakların tanınmış cırcıları şunlardır: Asan Qayı Sabıtulı (15. yüzyıl), Qaztuğan Süyinişulu Şalkiyiz Tilenşulı (1456-1560), Ciyembet Bortağaşulı (17. yüzyıl), Marğasga (17. yüzyıl), Agtamberd Sarulı (1668-1768), Ümbetey Tilevulı (1706- 1778), Buhar Qalgamanulı (1668-1781) vb. (Koç, İşina, Korganbekov 2007:129).

Ergun (2002:117-118) cırşı ve cır hakkında şu bilgileri aktarmaktadır: Cırşı, cır söyleyen demektir. Cır (ır, yır) Kazak halk şiirinde dörtlüklere bölünmeden söylenen uzun, tıydek kuruluşundaki serbest kafiyeli ve daha ziyade 7-8 heceli vezinle kurulu olan “takpak”, “terme” türündeki ölenlere denir. Cır, eski bir türdür; destanların ilk şekli olarak kabul edilmektedir. Kazak halk şiirinde destan karşılığında kullanılan “Batırlar Cır” terimi bu yakınlığı gösterir. Cırşı, daha ziyade “okıyğalı cır” denilen kahramanlar hakkındaki şiirleri söyleyenler için kullanılmıştır. Destanlar, bu okıyğalı cırcı’la cırcı, carcar, sinsuv gibi törenlerle ilgili şiirlerin biraraya gelmesinden oluşmuştur. Cırşılar, bir kahraman ölünce cırcı söylerler. Cırcı, bu cırcıların alarak genişletirler ve destan haline getirirler. Kazak Türkleri arasında sayısız cırşı yetişmiştir: Murın Sengirbaev, Aysa Baytabinov, Nurpeyis Bayğanın, Kazançap Baybolov, Ertaı Kulsarıev, Omar Şipin, İmancan Cılkaydarov, Kaşkınbay Kaziev, Abdrahman İzbasov, Moldahmet Tırbiyev, Tölev Köbdikov, Caksıbay Cantöbetov, Kuvat Teribaev, Ubcar Tolıbekov, Kayıp Aynabekov, Rüstembek Ciyenbayev, Köşeney Rüstembekov, Bolatbek Erdavletev, Qalamkas Oreşeva, Almas Almatov vb. (Ergun 2002; 117-118) Cırcı ve cırcıların destanları ezgi eşliğinde söylemiş olmaları sebebiyle bu oluşuma destan müziği dememiz yerinde olur. Ögel (1987:422,425-426) sazlı destanlar ile destan musikisi deyimini kullanarak sazlı destanların İslam kültürü yolu ile oluşan ve yerli konulara göre düzenlenmiş olan destanlar olarak iki gruba ayırır; Ögel (1987: 431) aynı zamanda çok önemli bir konuya işaret ederek “destan musikisinin”

Türk dünyası halk musikisinin temeli, onu bozulmadan koruyan, özü ve sözü ile zamanımıza getiren bir “direk” olarak ifade eder.⁴

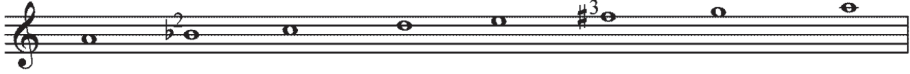
Alanda görüşülen cırşı Serik Jaksığlov, ustası Almas Almatov ve Elikbay İsa'nın (16 Eylül 2012; Astara) verdiği bilgilere göre okunulan destandan önce, o destan hakkında bilgi verilir ve destan bir makamla⁵ icrâ edilir. Usta-çırak ilişkisi içinde gelişen makamlar genellikle kendisini oluşturan kişilerin adını almaktadır. Ayrıca bir destan baştan sona aynı makamda icrâ edilmeyebilir ve destanlarda bölümlere göre ritm değişebilir. Bu çalışmada, Serik Jaksığlov ve Elikbay İsa'dan derlenen üç Köroğlu makamı ile Âşık Şeref Taşlıova'dan notaya aldığımız Köroğlu makamını (İsabalı Çamlıbel'e Gidersen) ezgi analizi bağlamında karşılaştırdık⁶. Eserler arasında seyir bakımından benzerlikler görülürken; ses, duyum, ezgisel hareketlilik ve kurgu bakımından da farklılıklar görülmektedir. Eserler Hüseyini ailesi makamları ve Rast ailesi makamlarının ses yapısını anımsatma temelinde; Türk dünyasının kullanımını tercih ettiği makamları göstermesi bakımından önem arz etmektedir.

Enler konusu ve icrâ edilme özellikleri bakımından kara ölene çok benzemekle birlikte ikisini birbirinden ayırt etmek kolay olmayıp kara ölen örneklerinin birçoğu da en olarak kabul edilmektedir. Aslında enler birçok özellikleriyle kara ölenlerden farklıdır. Enlerde sözden ziyade müzik ön plandadır. (Koç, İşina, Korganbekov 2007: 96).

II.

a. İsa Balı Çamlıbel'e Gidersen (Köroğlu Makamı) Âşık Şeref Taşlıova

Dizi:



Karar Sesi: La

Kalıcı Değiştirici İşaretler: Si b2, Fa #3

Geçici Değiştirici İşaretler: -

⁴ Ögel (1987: 442), müzikli destanların çağlarını üç gruba ayırarak şu bilgilere yer verir: “Dış tesirlerden uzak Kazak-Türk destanları, tek şairler tarafından, müzikli şiirler olarak anlatılıyordu. Kopuz ile ve daha sonra da dombra ile söyleme geleneği, daha sonra başlamıştı. Bu Türk destanlarının melodi ile söylenen destanlarını, başlıca üç çağ içinde toplayabiliriz: 1- **15. yüzyıl destanları**: Bunların içlerinde çok daha eskilerden gelen, müzik ve şiir gelenekleri de vardı. Ancak içlerinde anlatılan olayların çoğunluğu, 15. yüzyıla aittirler. 2- **Kalmuk istilâsından sonraki destanlar**: 17. yüzyılda, Kalmuk Moğollarının Ortaasya’yı istilaları, Türk kavimlerine gerçek bir felaket getirdi. Birlik halinde olan Türk kavimleri dağılıp yerlerini yurtlarını terk ettiler. Bu akın ve savaşlar dolayısıyla birçok destan ortaya çıktı. Kamber – Batır’ın destanı doğmuştur. Kız – Yipek, yani İpek-kız gibi birçok destan, bu savaşların izlerini taşırlar. 3- **Yeni veya bozulmuş, değiştirilmiş destanlar**: Bunlar üzerinde durmağa değmez. Dombra ile çalınan bu destanlar, siyaset ve ideolojiye alet edilmiş ve değiştirilmiştir.

⁵ Almas Almatov: (16 Eylül 2012 Astara) makamı, epik kahramanlık içeren ezgi olarak tanımlamıştır.

⁶ Makamlar, Anadolu Türk sahası yanısıra diğer Türk dünyası sahası için önemli bir konu olup karşılaştırmalı olarak çalışılması gereken bir alandır. Böyle bir çalışma, bütün Türk dünyası müzik kültürüne ışık tutacaktır. Ayrıca makamlar ile ilgili geniş bilgi için bakınız: Armağan COŞKUN ELÇİ, Âşık Şeref Taşlıova'nın Ezgi Repertuarı, Ankara, 2011.

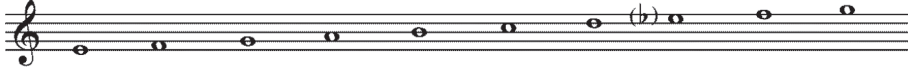
Ses Aralığı: Sekizli

Ölçü: 11/8, 5/8

Biçim: 11/8'lik bir ölçüde sol üzerinden yapılan bir kalışın re notasına indirilmesiyle başlayan eser, daha sonra 5/8'lik ölçü içinde devam etmektedir. Sol ve re notaları aracılığıyla yaratılan gerginlik mi ve do notaları üzerinde çözümlenmekte, eserdeki tam kalışlar sırasıyla do ve si bemol 2 üzerinden la sesine varılarak yapılmaktadır. Sonrasında gelen saz bölümünde ise re notasına yapılan vurgunun önce la, sonra si bemol 2 üzerinde bırakılması ile oluşan karşıtlık, nihayetinde la notası üzerinde yapılan uzun bir kalışla bitirilmektedir.

b. Söyle Desen Söyleyin Künindi Sözbey Delbeyin (Köroğlu Makamı) Serik Jaksığulov

Dizi:



Karar Sesi: La

Kalıcı Değişirici İşaretler: -

Geçici Değişirici İşaretler: Mi b

Ses Aralığı: Onlu

Ölçü: 6/8, 7/8, 9/8, 4/4

Biçim: Farklı birçok ölçünün art arda kullanıldığı eserde, karar sesi olan la notasından başlayan bir saz girişinden sonra do ve fa seslerine yapılan vurgularla öne çıkan bir söz kısmı gelmektedir. Do ve fa arasındaki seslerden oluşan ezginin kimi zaman sol notasına uğramasıyla hareketlilik kazanan eserin bu kısmında, do notası üzerinde hissedilen yarım kalışlar dikkat çekmektedir. Sonraki kısımlarda, la sesinden başlayan saz ve söz bölümlerinde ise mi ezginin çekim noktasını oluşturmakta, bir önceki bölümde do sesi için bahsedilen yarım kalış hissi, bu bölümde mi notası üzerinde belirginleşmektedir.

c. Kısılganda Biz Derge Jappar Bolsın Jak Dedi (Köroğlu Makamı) Serik Jaksığulov

Dizi:



Karar Sesi: La/Do

Kalıcı Değişirici İşaretler: -

Geçici Değişirici İşaretler: -

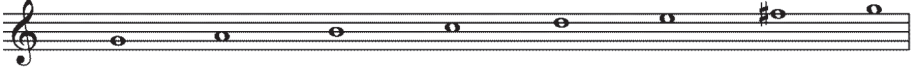
Ses Aralığı: Altılı

Ölçü: 4/4

Biçim: Duyum olarak karar sesi karakteri sergileyen la sesi çevresinde gelişen ezgi, mi notasına kadar çıkıp tekrar la yörüngesine dönmektedir. Sonraki bölümde fa notasından başlayarak gelişen ezgi yine la sesinde tam karar vermekte ve do notasında son bulmaktadır.

d. Bilersin Tannın Atarın Körersin Künnin Batarın (Köroğlu makamı) Elikbay İsa

Dizi:



Karar Sesi: Sol

Kalıcı Değiştirici İşaretler: Fa #

Geçici Değiştirici İşaretler: -

Ses Aralığı: Sekizli

Ölçü: Serbest

Biçim: Başta sol notası üzerinde başlayan ezgisel hareket, önce re sonra do seslerinin vurgulanmasıyla devam etmekte ve karar sesi olan sol sesinin yinelenmesiyle oluşan karar duyumu ile bitmektedir.

(a), (b), (c), (d) Eserlerinin Karşılaştırılması

Köroğlu makamı içerisinde yazılan dört eser incelendiğinde, (a) eserinde sergilenen Köroğlu makamı ile (b), (c), (d) arasında hem ses hem de duyum olarak farkların olduğu görülmektedir. (a) ve (b) arasında bir karşılaştırma yapıldığında iki eser arasında dikkat çeken ilk noktanın, (b) eserinin farklı ölçü sayılarından oluşmasıyla birlikte, saz ve söz bölümündeki ezgisel hareketlilikte olan karşıtlık ile (a) eserinden duyum olarak farklılaşması olduğu görülmektedir. (a) eserinin yalın olarak nitelendirilebilecek yapısına karşın (b) eserinin daha karmaşık bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Her iki eser "Köroğlu makamı" olarak isimlendirilse de, görüldüğü üzere, birbirinden oldukça farklıdır. (a) eserindeki dizi, halk müziğinin olağan değiştirici işaretlerine sahip la kararlı bir yapıya sahipken, (b) eserindeki dizi do ile fa, la ile mi arasında kurulan karşıtlıklara dayanan la kararlı bir yapı arz etmektedir. Her ikisi arasında bir benzerlik, seyir bakımından kurulabilir. (a) ve (b) eserlerinde seyrin incisi olduğu söylenebilir. Aynı açılardan (c)ye bakılacak olursa, yalınlık bakımından (a)ya benzemekle birlikte, ezgisel gelişimdeki atipik yapılaşma açısından (b)yi andırdığı ileri sürülebilir. Benzer hususların dile getirilebileceği (d) de, ezgisel kurgu atipik özellikler sergilemekte, duyum olarak doğaçlama hissi yaratmaktadır. Söz konusu eserlerin Anadolu kökenli makam yapıları açısından değerlendirildiği zaman, (a) ve (b) eserleri perdesel frekans ve organizasyon farklılıklarına rağmen Hüseyni ailesi makamları içinde kabul edilebilecek ezgi yapılarını hissettirirken, diğer iki eser de Rast ailesi makamlarının ses yapısını anımsatmaktadır. Bu iki makamsal yapının XV. Yüzyıl sonrası birbirinden doğduğu düşünüldüğü zaman (Güray, 2012), Türklerin kullanımını tercih ettiği makamların oldukça eski hallerinin Kazak müzik geleneği içinde korunduğu hissedilebilecektir.

e. Allah'ın İndinde Kabul Bulur, Âşık Battal Dalkılıç⁷

Dizi:



Karar Sesi: Do

Kalıcı Değiştirici İşaretler: Si b2

Geçici Değiştirici İşaretler: Mi b, Fa #

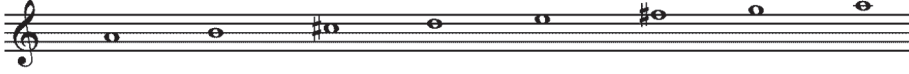
Ses Aralığı: Altılı

Ölçü: 7/8, 10/8, 16/8,

Biçim: Temelde re ve do notaları arasındaki karşıtlık üzerine kurulan eser, re ve çevresindeki seslerle –ki mi bemol ve fa diyez kullanılmasıyla en tepe noktasına ulaşan-oluşturulan gerginliğin, yine re ve si bemol 2 notaları üzerinden do sesine bağlanmasıyla ortaya çıkan çözüm duyumun sürekli olarak tekrar edilmesinden oluşmaktadır. Fa notası üzerinde yapılan kısa bir yarım kalış, tekrarlar arasında farklı bir duyum yaratmakta, bu yarım kalışın re notasına çözülmesiyle olağan gidişe geri dönülmektedir.

f. Jigitin Takiyası Tomağası, Almas Almatov

Dizi:



Karar Sesi: La

Kalıcı Değiştirici İşaretler: Fa #, Do #

Geçici Değiştirici İşaretler: -

Ses Aralığı: Sekizli

Biçim: Eserin ezgisel kurgusu, tizlerde başlayan hareketin her seferinde do diyez ve si üzerinden la notası üzerinde sonlanmasından oluşmaktadır.

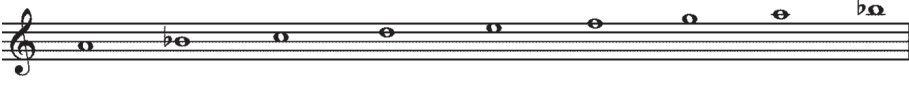
(e) ve (f) Eserlerinin Karşılaştırılması

Her iki eser arasındaki en belirgin ayrılık, (e) eserinde ezgisel kurgu belli bir yapının tekrarlanmasından oluşurken, (f) eserinde atipik yapıların art arda eklenmesiyle meydana gelmektedir. Her iki eserde de seyir inici bir karakter taşırken, (f) eserinde pentatonik duyumun baskın olduğu hissedilmektedir. Anadolu kökenli makamlar açısından bir değerlendirme yapıldığı zaman her iki ezgi yapısının da Hüseyini ailesi içinde kabul edilebilecek makam yapılarını takip ettiği düşünülebilir. Bu bağlamda (e) eseri Karcıçar, (f) eseri ise Neva makamlarını hatırlatmaktadır.

⁷ Âşık Battal Dalkılıç'a ait olan eser "Duvazlar / Duvazımlar Üzerine Müzikal Bir Çerçeve" başlıklı çalışmadan alınmıştır.

g. Kanekey Tilim Söyleşi, Elmura Janabergenova

Dizi:



Karar Sesi: La

Kalıcı Değiştirici İşaretler: Si b

Geçici Değiştirici İşaretler: -

Ses Aralığı: Dokuzlu

Ölçü: 2/4, 4/4

Biçim: Üçlemelerin, noktalı sekizlik ve onaltılıkların art arda kullanılması ile dikkat çeken ezgi, la ve mi arasında gidiş gelişlerle başlamakta, tizdeki la notası üzerinde sıklıkla durulması ile gelişmektedir. Eserin ezgisel yapısı Anadolu kökenli makamlardan Kürdi'ye benzemektedir.

h. Aralım Şakup Akkan Teniz Be Edin, Elmura Janabergenova

Dizi:



Karar Sesi: La

Kalıcı Değiştirici İşaretler: -

Geçici Değiştirici İşaretler: -

Ses Aralığı: Onikili

Biçim: 7/8'lik içerisinde tiz la, si bemol ve do notaları arasında gelişen ezgisel hareket, inici bir seyirle la notasında karar vermektedir. Ezgisel yapı Anadolu'daki makamlar açısından Buselik-Hüseyni Ailesi yapısını andırmaktadır.

İ. Baksının Ar Aluan Boladı İsi, Saltanat Beksultanova

Dizi:



Karar Sesi: La

Kalıcı Değiştirici İşaretler: -

Geçici Değiştirici İşaretler: -

Ses Genişliği: Onlu

Ölçü: 4/4, 7/8, Serbest

Biçim: Tizlerde başlayan ezgi, eserin genelinde do sesinden başlayan hareketin re ve mi üzerinden gelişerek la notasında karar vermektedir. Bu ezgi kalıbının yinelenmesiyle oluşan eser, 7/8'lik ve serbest ölçünün kullanılmasıyla renk kazanmaktadır. Bu eser de Anadolu kökenli makamlardan Buselik'i andırmaktadır.

j. Akçileğ (Batı Kazakistan Bölgesinden, Kazankap'dan)

Dizi:



Karar Sesi: La

Kalıcı Değiştirici İşaretler: -

Geçici Değiştirici İşaretler: Si b

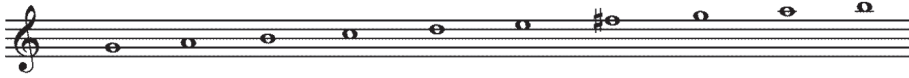
Ses Aralığı: Onikili

Ölçü: 5/8, 6/8, 7/8, 9/8, 10/8, 12/8, 15/8

Biçim: Geniş bir ses aralığı içinde birçok farklı ölçünün art arda kullanıldığı eserde, motif olarak nitelendirilebilecek ana yapının re notasından başlayan ve yanaşık seslerle devam eden bir ezgi hareketinin sürekli olarak üç sekizlik biçiminde tekrarlanan la notalarıyla bitirilmesinden oluştuğu söylenebilir. Bu yapıyı, tiz seslerde sergilenen gelişmeler takip etmektedir. Eser, sözü geçen yapının yinelenmesiyle bitirilmektedir. Eserin ezgisel yapısı Anadolu kökenli makamlardan Kürdi'yi andırmaktadır.

k. Arman (Yedisu Bölgesinden ve tökpe tekniği ile)

Dizi:



Karar Sesi: Sol

Kalıcı Değiştirici İşaretler: Fa #

Geçici Değiştirici İşaretler: -

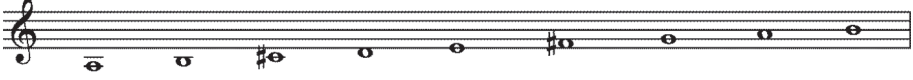
Ses Aralığı: Onlu

Ölçü: 4/4, 5/8, 6/8, 7/8, 10/8, 11/8, 12/8, 13/8

Biçim: İçinde farklı ölçülerin kullanılan eserde duyum olarak baskın olan, noktalı onaltılık, otuzikilik ve iki onaltılık notadan oluşan bir tartımdır. Sol sesinden re sesine olan bir gidiş, la, do ve si sesleri arasında yapılan bir gezinmeyle devam etmekte ve sol sesinde karar vermektedir. Devamında, mi notasında askıda bırakılan kalış, inici bir şekilde sol notasına çözülmektedir. İzleyen bölümlerde, sol sesinden başlayarak onlu bir aralık içinde çıkıcı ve inici bir seyir farklı ölçüler içinde yapılarak eserin gelişmesi sağlanmıştır. En baştaki yapı hatırlatılmış ve yine onlu aralık içinde yapılan çıkıcı ve inici seyre dönülerek eser tamamlanmıştır. Ezgi aynı zamanda başka eserlerde de hissedilen Rast makamı tınısını taşımaktadır.

I. Yedisu Bölgesi Halk Ezgisi

Dizi:



Karar Sesi: Re

Kalıcı Değiştirici İşaretler: Do #, Fa #

Geçici Değiştirici İşaretler: -

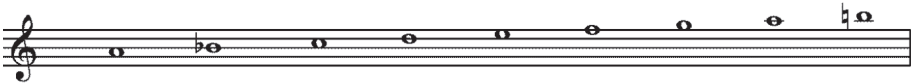
Ses Aralığı: Dokuzlu

Ölçü: 5/8, 6/8, 10/8, 4/4

Biçim: La notasının etrafında yaratılan gerginlik duyumunun re notasına çözülmesini merkez alan eserde, farklı ölçülerin ani girişi ile ezgiye hareketlilik getirilmektedir. Bu ani ölçü değişikliklerine koşut olarak gerçekleştirilen ezgisel hareketlilik, renkli bir duyumun oluşmasına yol açmaktadır. Neva makamı yapısı bu eserde de hissedilmektedir.

m. Yılayrılga⁸, Dombra ile Çalan Abılgazi Ahmediyev

Dizi:



Karar Sesi: La

Kalıcı Değiştirici İşaretler: Si b

Geçici Değiştirici İşaretler: Si b

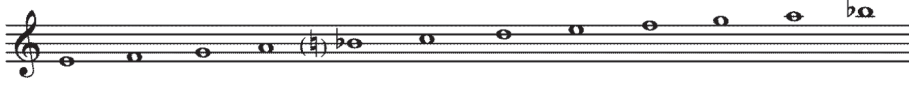
Ses Aralığı: Dokuzlu

Ölçü: 6/8, 9/8

Biçim: Dört onaltılık, bir sekizlikten oluşan tartım, eserin geneline hâkim olup, bu tartım ana motif olarak gösterilebilir. Ezgisel bakımdan, mi notasından üçlü aralıklarla la notasına bir inişin baskın bir duyuma sahip olduğu, bu inişe bir anlamda cevap olarak da fa notasının vurgulu bir şekilde öne çıkarıldığı bir ezgisel hareketin kullanıldığı söylenebilir. Bunların, bazı değişikliklerle, bir oktav yukarıdan tekrarlanmasıyla devam ettirilen eser, arada si natürel sesinin kullanılmasıyla ayrı bir duyumun etkisini hissettirmektedir. Kimi zaman tartım tekrarlarının uzatılması, ölçünün 9/8'liğe dönmesine yol açmaktadır. Eserde Anadolu'da sıklıkla kullanılan tiz taraftaki Buselik-Hüseyni yapısının karara doğru Kürdi'ye dönüşmesi özelliği göze çarpmaktadır.

n. Aksak Kulan, Dombra ile Çalan Cumabek Boranbay

Dizi:



Karar Sesi: La

Kalıcı Değişirici İşaretler: Si b

Geçici Değişirici İşaretler: Si b

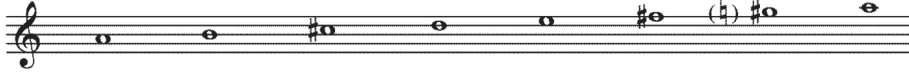
Ses Aralığı: Onikili

Ölçü: 4/4

Biçim: Ana motif olarak eserin genelinde baskın olan iki onaltılık bir sekizlikten oluşan tartım gösterilebilir. Bu tartımla notalar üzerinde kimi zaman bir ölçü süren yinelemelerden oluşan eserde, duyum onikili gibi geniş bir aralığın sağladığı farklı incelik/kalınlıktaki seslerden yararlanılarak zenginleştirilmektedir. Arada kullanılan si natürel sesi ile yeni bir bölüm etkisi yaratıldığı da görülmektedir. Eser Kürdi makamı içinde gezinirken Anadolu'da rastlanan seghah-buselik perdelерinin pestleşerek kürdi perdesini bulması özelliği görülebilmektedir.

o. Kalbimi Deldin (Takdim Beyden), Dombra ile Çalan Kabdilkumar Karipbekov

Dizi:



Karar Sesi: La

Kalıcı Değişirici İşaretler: Fa #, Do #, Sol #

Geçici Değişirici İşaretler: Sol b

Ses Aralığı: Sekizli

Ölçü: 2/4, 3/4

Biçim: Birer durak duyumunu bırakan la ve mi notaları arasında gidip gelmelerle gelişen ezgisel hareket, her iki ses çevresindeki notaların işlenmesiyle çeşitlenmekte, özellikle tizdeki la notasına ani çıkışlarla duyum renklenmektedir. Eser Neva makamının tipik geçici özelliklerini andıran tınlar da taşımaktadır.

p. Şirvan Hoyratı

Dizi:



Karar Sesi: La

Kalıcı Değişirici İşaretler: Si b, Fa #, Do #

Geçici Değişirici İşaretler: -

Ses Aralığı: Yedili

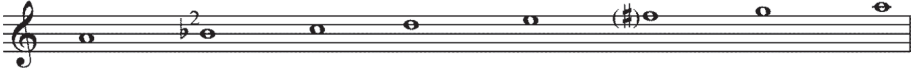
Ölçü: Serbest, 10/8

Makam: Hicaz

Biçim: Hoyrat biçimine özgü olarak sözlü kısımların serbest zamandan oluştuğu eserde, saz bölümleri 10/8'lik ölçü içerisinde eşlik etmektedir. Eserin genelinde re notası üzerinde yapılan vurgu, çevre seslerine yapılan gidişlerle zenginleştirilmekte, zaman zaman do diyez üzerinde yapılan kalışlarla bir karşıtlık oluşturulmaktadır.

r. Köğengin Ellerinde

Dizi:



Karar Sesi: La

Kalıcı Değişirici İşaretler: Si b2

Geçici Değişirici İşaretler: Fa #

Ses Aralığı: Sekizli

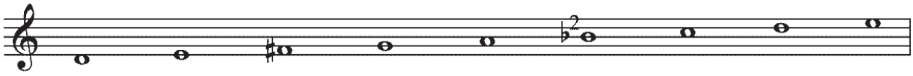
Ölçü: 10/8

Makam: Muhayyer

Biçim: Mi merkezli bir ezginin re üzerindeki yarım kalışlarla çeşitlendirilmesi ile gelişen eser, do ve si bemol 2 notalarının vurgulanarak öne çıkarıldığı bir bölümün la sesinde karar vermesi ile son bulmaktadır.

s. Sürmelim

Dizi:



Karar Sesi: La

Kalıcı Değişirici İşaretler: Si b2, Fa #

Geçici Değişirici İşaretler: -

Ses Aralığı: Dokuzlu

Ölçü: 4/4

Makam: Hüseyni

Biçim: Farklı tartımların art arda kullanıldığı eserde, tizde mi sesi peste sol sesi üzerinde yapılan yarım kalışlar arasında ara seslerin küçük nota değerleri ile işlenmesiyle gelişen ezgisel hareketin bütünün tekrarında la sesi ile sonlandırılmasıyla bitmektedir.

ş. Harmandalı Zeybeği

Dizi:



Karar Sesi: La

Kalıcı Değiştirici İşaretler: Si b, Do #

Geçici Değiştirici İşaretler: Fa #

Ses Aralığı: Dokuzlu

Ölçü: 9/4

Makam: Hicaz

Biçim: Re sesinden başlayan ezgi, mi ve la notalarında tam kalışlar yapmakta, sırasıyla sol ve fa seslerinden sekvans şeklinde inişlerle gelişmektedir. Bir sonraki bölümde ise si bemole vurguyla başlayan ezgi, yine sekvansli inişlerle la notasında karar vermektedir.

t. Bugün Ayın Işığı

Dizi:



Karar Sesi: La

Kalıcı Değiştirici İşaretler: Si b, Do #

Geçici Değiştirici İşaretler: Fa #, Si b

Ses Aralığı: Dokuzlu

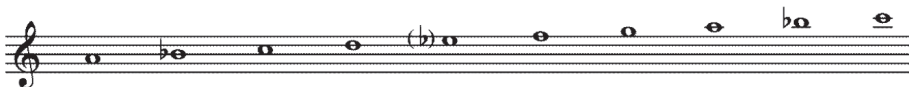
Ölçü: 4/4

Makam: Hicaz

Biçim: Tizlerde fa diyez, la ve re sesleri etrafında şekillenen ezgisel hareket, si bemol ve do diyez seslerinin katkısıyla farklı bir renk kazanmakta ve inici bir seyirle la notasına inmektedir. İzleyen bölümde, re ve mi seslerini merkez alan ve ses aralığı bakımından ortalarda bulunan bir seyir izlenmekte, ani bir çıkışla tizdeki la notasına çıkan ezgi inici bir hareketle karar sesi olan pesteki la notasına inmektedir.

u. Acem Gızı

Dizi:



Karar Sesi: La

Kalıcı Değiştirici İşaretler: Si b

Geçici Değiştirici İşaretler: Mi b

Ses Aralığı: Onlu

Ölçü: 15/8

Makam: Kürdi

Biçim: Tizlerde başlayan ezgi önce fa, sonra do sesleri üzerinde yarım kalış yapmakta, sonrasında ise mi bemolün yarattığı duyumdan yararlanarak karar sesi la notasına inmektedir.

III.

Kazak ve Anadolu eserleri yukarıda yapılan analizler sonucunda ortaya konan veriler ışığında genel bir bakış açısı altında karşılaştırılacak olursa şu hususların öne çıktığı düşünülmektedir. Öncelikle, Kazak eserlerinde kullanılan ses aralığının –Anadolu eserlerinden farklı bir genişlik göstermemeleriyle birlikte- tiz ve pes seslerinin kullanımı açısından ezgisel hareket içerisinde daha yaygın bir biçimde işlendiği söylenebilir. Buna karşın Anadolu eserlerinde ses aralığı içerisinde belli sesler üzerinde duruşlar dikkat çekmektedir. Diğer bir anlatımla, Kazak ve Anadolu eserleri arasında kullanılan ses aralığı bakımından bir farklılık bulunmamakla beraber Anadolu eserlerinde ses aralığının belli bir bölümündeki seslere yoğunlaşma mevcutken, Kazak eserlerinde aralıktaki sesler daha homojen bir biçimde kullanıldığı dile getirilebilir.

Biçimsel bakımından bakılacak olursa, Kazak eserlerinde ezgisel yapıların atipik bir karakter sergilediği görülürken, Anadolu eserlerinde bu yapıların kurgusal bir birliktelik içinde değerlendirilebileceği düşünülmektedir. Bu yapısal durumun, eserde kullanılan ölçü sayılarının farklılaşmasına da yansıtıldığı düşünülmekte, Kazak eserlerinde, genellikle, birden fazla ölçü sayısının kullanılmasına yol açtığı görülmektedir.

Makamsal açıdan bir karşılaştırma yapıldığı zaman Kazak ezgilerinin Anadolu'ya has makam yapılarının bazı arkaik özelliklerini bünyelerinde bulundurdıkları görülebilir. 2. ve 9. derecelerin makamın seyri içerisinde farklı kullanımı yani, tiz oktavdaki ses daha tiz kullanılırken, karara doğru gidişte bir oktav alttaki sesin pestleşmesi; 5. derece sesinde seyir içinde pestleşmeler; 2. derece sesin ezgi karara giderken pestleşmesi; Kürdi-Rast-Hüseyni ailesi makam yapıları gibi ortak kökler üzerinde yapılanmış ezgi sistemlerinin seyir içinde birbirinin yerine geçebilmesi veya değişik donanımlar üzerinden aynı organizasyonları doğurabilmesi gibi bazı temel özelliklerin şaşırtıcı bir biçimde hem Kazakistan hem de Anadolu kökenli ezgilerde hissedilebildiği görülebilmektedir. Bu bağlamda her iki bölgedeki ezgilerin de genel olarak birbirinden doğmuş Rast-Hüseyni-Kürdi ailesi yapılarını kullanıyor olması ve Anadolu'da bu makam yapılarını yine perdelerdeki oynamalarla elde edilen Hicaz Ailesi'nin eklenmesi zamansal ilişki açısından da araştırmacılara ilginç bilgiler sağlayabilmektedir. Bu anlamda Anadolu'daki makam organizasyonlarının gerek çalgı kültüründeki gerekse kentli müzikteki farklı yaklaşımlar sebebiyle hem malzeme hem de organizasyon bakımından daha zengin bir içeriği yansıttığı ve

dönemsel olarak Kazakistan'daki örneklerle göre daha yeni zamanlara ait olduğu söylenebilir. Kazakistan'da sözlü kültürün halen aktarımın temel unsuru olarak kalmasının çok eski ezgi yapılarını günümüze taşınmasına imkân vermiş olması da muhtemeldir. Benzer bir aktarım mekanizması, Anadolu'da kırsal kültürün daha yoğun yaşandığı bölgelerde de mevcuttur.

Kazak ve Türk eserlerine duyum açısından bakılacak olursa, Kazak eserlerinde pentatonik bir etkinin varlığı hissedilirken, Türk eserlerinde makamsal etkinin baskınlığı gözlenmektedir. Bu durumun, Kazak ve Türk müziğinin köken bakımından aynı kaynaktan beslenmelerine karşın her iki toplumun içinden geçtiği farklı kültürel ve tarihsel yaşantılar ile uyumlu olduğu düşünülmektedir. Her iki toplumun müzik karakterlerinin birlikte değerlendirilmesi bu toplumların ortak kültürünün ve müziksel tercihlerinin ortaya konabilmesi, karşılaştırılması, birbirleriyle örtüşen ve çelişen noktaların anlaşılabilmesi açısından önem arz etmektedir. Bu ayrıntıların ortaya konmasının her iki toplumun hafızasındaki birlikteliğe dair unutulmuş noktaların hatırlanması açısından da fayda getireceği açıktır.

Kaynaklar

- Coşkun Elçi, Armağan. "Kazakistan Halk Çalgılarına Genel Bir Bakış". VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Mersin, 2001, s. 115-125.
- Coşkun Elçi, Armağan. "Duvazlar /Duvazımamlar Üzerine Müzikal Bir Çerçeve", Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Dergisi, Ankara, 2011, s. 131-174.
- Coşkun Elçi, Armağan. Âşık Şeref Taşlıova'nın Ezgi Repertuarı. Ankara: Gazi Kitabevi Yayınları, 2011.
- Ergun, Metin. Kopuz Sarını-Kazak Âşık Tarzı Şiir Geleneği Akın ve Cıravlar, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Koç, Kenan / İşina, Almagül / Korganbekov, Bolat. Kazak Edebiyatı 1. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık, 2007.
- Ögel, Bahaeddin. Türk Kültür Tarihine Giriş 9, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1987.

İSA BALI ÇAMLIBEL 'E GİDERSEN (ÖROĞLU MAKAMI)

Kaynak Kişi: Âşık Şeref TAŞLIÖZ
Notaya Alan: Armağan ELÇİ

İ sa ba lı Çam lı be le gi der sen
ko çum gi der sen Söy le sen ba ba ma
dur ma sın gel sin De ki ke leş le rin
ya man dar da dır Söy le sen ba ba ma
dur ma sın gel sin dur ma sın gel sin
De ki ke leş le rin hey hey hey ya man dar da
dır Söy le sen ba ba ma
dur ma sın gel sin dur ma sın gel sin



İsabalı Çamlıbel'e gidersen
Söyle sen babama durmasın gelsin.
De ki keleşlerin yaman dardadır
Söyle sen babama, durmasın gelsin.

Çamlıbel'den biz de düştük uzağa
gözümü dikerim karşıki dağa
Köse Kenan bizi saldı tuzağa
Söyle sen babama, durmasın gelsin.

rıasan Bey, sözleri söyler ezelden
Güz olanda bağlar çıkar gazelden
Köse Emmim gelmez beri güzelden
Söyle sen babama, durmasın gelsin.

SÖYLE DESEN SÖYLEYİN

(Köroğlu Makamı)

Dombra ile Çalan ve Okuyan: Serik JAKSIĞULOV

(15.09.2012, Astana)

Notaya Alan: Armağan COŞKUN ELÇİ

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a 7/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The first four staves contain the main melody, with time signatures changing to 12/8, 8/8, and 7/8 respectively. The fifth staff is marked 'San' and features a complex rhythmic pattern. The remaining staves continue the melody with various rhythmic patterns.

Doç.Dr. Armağan COŞKUN ELÇİ © 2013

SÖYLE DESEN SÖYLEYİN

Sayfa 2



FİNAL



Söyle desen söyleyin
Könüldi sözben delbeyin
Jez buydalı men narşan
Kosındı artsan jetelep
Elpendep nege ermeyin
Köpten beri sağınıp
Bas koskan son sizdermen
Barımdı bugün sermeyin
İkılasmıncnen tındasan
Sözımdı puldap nesine
Boyımdı balap kerneyin
Atası tegin jel sözdi
Bas basın jeterlik
Enşındı nege bermeyin
Tabanı jaudan taymağan
Nağız özen sendersin
Asıl tuğan negizin
Eki talay jer bolsa
Eki közdün birindey
Men edim kimas egizin

Kazaktı sültey uyıttı
Auzımnan şıkkan lebizim
Kerege jaldı sendersin
Saktap jürgen semizim
Nayza salsa jetpeytin
Akiğa teren tenizim
Kadırdı bilip sıypasan
Kıyağa tartar abrandı
Men kayrattı ögizin
Dabilımdı esitip
Kumar deydi körmekke
Sonau jatkan tömende
Asturahannın boyında
On eki ata Bayulı
Alım menen Şömenin
Men edim danktı şayırı
Eki eneni tel emgen
Küpşek sandı kürenmin
Tösimen tartsa jetpeytin
Juandıktan ayılı

Özimdey-ak ul tuar
Bir adamnın zayıbı
Jırau bop atka mingeli
Alım Şömen balası
Angımeme bayıdı
Auzımnan şıkkan sözime
Din musulman kayıdı
Halkıma bası kadırlı
Keybir jerde jigittin
Körinse közge zayırı
Koltı sahi pendege
Ölgende tiyer kayırı
Kabil almay aldımnan
Kazak halkı ketken jok
Sözımmın kelse kayırı
Osı otırğan alaümet
Könüldi jırmın aulasam
Boladı kanşa ayırı

KISILĞANDA BİZDERGE

(Köroğlu Makamı)

Dombra ile Çalan ve Okuyan: Serik JAKSIĞULOV

(15.09.2012, Astana)

Notaya Alan: Armağan COŞKUN ELÇİ

Kerem KOSE

Kısılganda bizderge
Jappar bolsın jak dedi
Rauşan ayttı Gajdanbek
Artındağı dübirge
Nazar salıp karaşu
Türi kanday at dedi
Gajdanbek sonda söyledi
Artındağı dübirge
Nazar salıp karadım
Renki kara ala ayak
Özi şağır at dedi
Rauşanbek sonda söyledi

Şağır at bolsa bul kelgen
Kaylası munin bar dedi
Torının basın kaytarıp
Astına künnin sal dedi
Aldındağı Gajdanbek
Aytkan tildi aladı
Torının basın kaytarıp
Astına künnin saladı
Kudiretin körsen kudanın
Astına künnin salğan son
Kızılbas mingen Şağır at
Kalkakırıp kaladı

Eki bekzat jöneldi
Astında künnin şubalıp
Şağırdı baska töbelep
Kızılbas kaldı-au kuarıp
Özge ötirik bolsa da
Jalğanı jok bul anık
Talaptı jerge şanlatım
Rauşanbek pen Gajdanbek
Sonı bir bayan kılahık
Biraz jerge barğan son
Bir belesten askan son
Jolma tüsti oralıp

BİLERSİN TANNIN ATARIN

(Köroğlu Makamı)

Dombra ile Çalan ve Okuyan: Elikbay İSA

(15.09.2012, Astana)

Notaya Alan: Armağan COŞKUN ELÇİ



Mektep kese bay bolmas
Mandayğa kuday bermese
Ölemin dep kim oylar
Ajalı jetip ölmese
Jılağanmen ne payda
Jinalğan jurtın körmese
Jıplağanmen ne payda
Tındauşın bağa bermese
Jaman toymas jir dese
Dihan toymas mal dese
Erteleu em beredi
Erteden turıp emdelse
Uyat bettin perdesi
Daulctti erdin zerdesi
Maylıkoja akının
Imrantıp aytkan temesi

Bilersin tannın atarın
Körersin künnin batarın
Keyingi jurtka meymansın
Ketken son kurıbı katarın
Keruen köşip baradı
Nar menen jegip atarın
Jarık dünyeyc aman bol
Ten kurıbı ösken katarın
Ajaj jetse jatkızar
Mandaydan baskan uykıday
Pendeni daulet mas kılar
Kıradı keşken jilkıday
Baurı bütün bası esen
Sağıntar sauk külkini-ay
Kızıktrığan tülküdey
Düniyc öter bir küni-ay

ALLAH'IN İNİNDE KABUL BULUR

Yöre.....Anıyara / Çubuk / Sivriçay Köyü
Bariyeri.....Armağan BİÇİ
Denetim Tarih.....18.11.2019
Kaynak Kişi.....Bilal DALKILIÇ
Notaya Alın.....Armağan BİÇİ

SAZ

5
Al-la-hi-nin din - de hep ka-bul bul-lur

7
Kur-ba-ni-miz ka - bul ol-sun e-ren-ler

9
Bir ol-mu ça-ten - ler tek-bi-rin a - lık

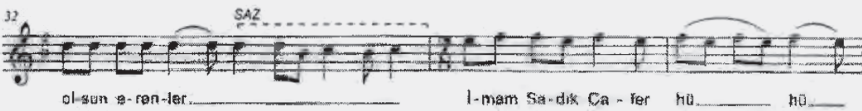
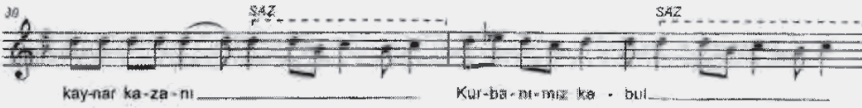
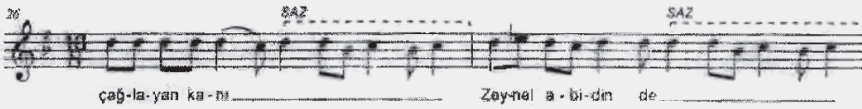
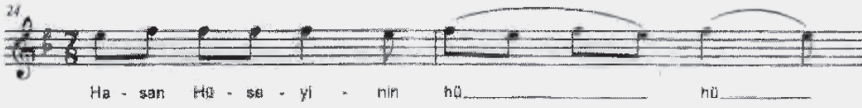
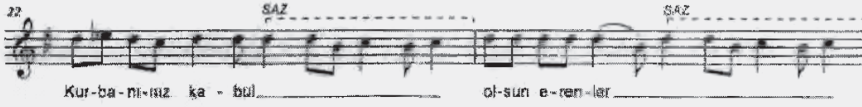
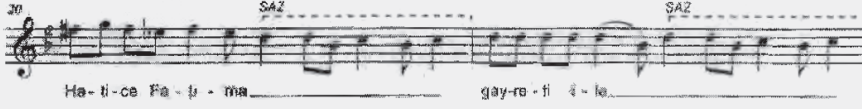
11
Kur-ba-ni-niz ka - bul ol-sun e-ren-ler

13
Mu-ham-med A - şî - nin hü - hü - hü - hü him-me-ti i - le

16
Mu-ham-med Mus-ta - fa him-me-ti i - le

18
A - ky-yül Mür - te - ze him-me-ti i - le

ALLAHTIN İNDİNDE KABUL BULUR



ALLAH'IN İNİNDE KABUL BULUR

37 er-kâ-nın vu-ra Mü-sa-yı Kâ-zî - min

38 ca-ma-lin gö-re Şah İ-mam Rî-za - dan

41 bir ni-şan ve-re Kur-ba-nı-miz ka - bul

43 ol-sun e-ren-ler Ta-ki i - le Na - ki - de - - - n

46 ni-ya-zın al-sın As-ke-ri Meh-di - den

48 kis-me-tin bul-sun Bat-tal der-den-ne-tin

50 Bu-ra-ğı ol-sun Kur-ba-nı-miz ka - bul

52 ol-sun e-ren-ler

JİĞİTTİN TAKIYASI TOMAĞASI

Dombra ile Çalan ve Okuyan: Almas ALMATOV

(15.09.2012, Astana)

Notaya Alan: Armağan COŞKUN ELÇİ

Jigittin takiyası tomağası
Er jigitt kaydan işpeydi konağası
Ayt desen jel sözimdi nege ayayım
Jel sözim diyardarının sadağası
Düniye tursan da ötedi jürsen de ötedi
Bak taysa er jigitti tömendetedi
Ketken son basınan bak astınnan tak
Keybir dos bosañandı körmey ketedi

Düniye kızık eken jinağança
Arğımak moyımaydı kınağança
Bireuden bireu artık tuğan emes
Er bolsan ber basındı silağança
Düniyeden ömir bitip ötsem de özim
Aralap jerdin jützin jürer sözim
Köre almay keyingini ketem-au dep
Armanda bolmay-ak koy eki közim

Doç.Dr. Armağan COŞKUN ELÇİ © 2013

KANEKEY TİLİM SÖYLEŞİ

Dombra ile Çalan ve Okuyan: Elmura JANABERGENOVA
(15.09.2012, Astana)

Notaya Alan: Armağan COŞKUN ELÇİ

Şan

Koray KOSE

Kanekey tilim söyleşi
Körsetip köpke önerdi
Tuğannan-ak jel sözge
Kızıl tilim şeber-di
Kim tındaydı sözindi
Bolmasa asem manerli
Bası puldı boladı
Bolsa jigit önerli
Düniyedegi jandının
Biri artık biri tömendi
Alma moyın naz bedeu
Kunar jigit minedi

Aruana şalkuyırık
Birden de Birge keledi
Baldağı altın ak üyrek
Erden de erge könedi
Karajal kulan aқsubar
Su tımğın biledi
Aлғır бүркіт muzbalak
Askar tauda tüleydi
Altayı kızıl aktamak
Kıya şında juredi
Jigitin artık abzalı
Bir allaға senedi

Nasildi erge mal bitse
Şıғарar іштен şemendi
Nasilsiz erge mal bitse
Bitken de sayın tömendi
Kanekey söyle kızıl til
Önerindi körem деп
Jinalıp otır көp endi

Doç.Dr. Armağan COŞKUN ELÇİ © 2013

ARALIM ŞALKIP AKKAN

Dombra ile Çalan ve Okuyan: Elmura JANABERGENOVA

(15.09.2012, Astana)

Notaya Alan: Armağan COŞKUN ELÇİ

Aralım şalkıp akkan teniz be edin
 Özünmen egiz ünim egiz demim
 Balğın tulağanda tús tutıp
 Kimderge nesibendi jegizbedin
 Tağdırdın taúkumeti tartılsa da
 Tolkınnan küderindi sen üzbedin
 Şark urğan şağalanday sabır tappay
 Sabalap kanatımdı em izdedim

Aralım arı ana janarınday
 Kiyeli dombıramnın şanağmday
 Jer betin jeti aynalıp şarlasam da
 Özindey jeruyıktı tabamın kay
 Nurtuğan şayır tuğan topırağın
 Perzentin ösirmeytin dana kılmay
 Jır jazıp makamımen Narbegeyin
 Zerdelep zeyinimnen zamanımdı-ay

BAKSININ AR ALUAN BOLADI

Kılıkopuz ile Çalan ve Okuyan: Saltanat BEKSULTANOVA

(15.09.2012, Astana)

Notaya Alan: Armağan COŞKUN ELÇİ

San

Serbestçe

Koruyucu KOSE

Baksımın ar aluan boladı isi
Japıraktay onun isi
ah-au Allay
Su ayağı sen korkıt
Baleketti sen korkıt
Baksı baba sen kolda
Kolma alıp kobızın
Biler akın
Baksımın ar aluan boladı isi
Otram aytkanına kulak tigip
ah-au Allay
Kolma kobız alıp bozdatkan son
Körseter oym örnek törge şığıp
ah-au Allay
Su ayağı sen korkıt
Baleketti sen korkıt
Baksı baba sen kolda
Kolma alıp kobızın
Biler akın

Doç.Dr. Armağan COŞKUN ELÇİ © 2013

AKÇİLEĞ

(Batı Kazakistan Bölgesi'nden Kazankap Ezgisi)

Dombra ile Çalan: İdil BAŞIKARA
 (14.09.2013, Astana)
 Notaya Alan: Armağan COŞKUN ELÇİ

AKÇILEĞ
Sayfa 2

Kerem KOSE

Doç.Dr. Armağan COŞKUN ELÇİ © 2013

ARMAN

(Yedisu Bölgesi'nden Nurisa Ezgisi)

Dombra ile Çalan: Baturlan AYBENİ
(14.09.2012, Astana)
Notaya Alan: Armağan COŞKUN ELÇİ

Doç.Dr. Armağan COŞKUN ELÇİ © 2013

ARMAN
Sayfa 2

Köknar KOSE

(Yedisu Bölgesi'nden Halk Ezgisi)

Dombra ile Çalan: Batırlan AYBENİ
 (14.09.2012, Astana)
 Notaya Alan: Armağan COŞKUN ELÇİ

The musical score consists of ten staves of notation. The key signature is G major (one sharp, F#) and the time signature is 2/4. The notation is written on a single treble clef staff. The score includes various rhythmic patterns and melodic lines, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The notation is written on a single treble clef staff.

Doç.Dr. Armağan COŞKUN ELÇİ © 2013

Kıvıncı KOSE

YILAYRILGA

(Ural Bölgesi'nden Halk Ezgisi)

Dombra ilc Çalan: Abilgazi AHMEDİYEV
(14.09.2012, Astana)

Notaya Alan: Armağan COŞKUN ELÇİ

The musical score for "YILAYRILGA" is presented in a single system with ten staves. The time signature is 6/8. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains a series of eighth-note chords. The second staff introduces a melodic line with eighth notes and rests. The third staff continues the melodic line with eighth notes and rests. The fourth staff features a more complex rhythmic pattern with eighth notes and rests. The fifth staff has a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with brackets and repeat signs. The sixth staff continues the melodic line with eighth notes and rests. The seventh staff features a more complex rhythmic pattern with eighth notes and rests. The eighth staff continues the melodic line with eighth notes and rests. The ninth staff features a more complex rhythmic pattern with eighth notes and rests. The tenth staff continues the melodic line with eighth notes and rests.

Doç.Dr. Armağan COŞKUN ELÇİ © 2013

YILAVRILGA
Sayfa 2

Kavray KOSE

AKSAKKULAN

(Kurmangazi Ezgisi)

Dombra ile Çalan: Cumabek BORANBAY
(14.09.2012, Astana)

Notaya Alan: Armağan COŞKUN ELÇİ

The musical score is written in 4/4 time and consists of 11 staves. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and a final cadence. The score is written in a single system with 11 staves.

Doç.Dr. Armağan COŞKUN ELÇİ © 2013

AKSAKKULAN
Sayfa 2

The image displays a musical score for the piece "AKSAKKULAN" on page 2. The score is written in a single system with ten staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note. The name "Kerem KOSE" is written in small letters at the bottom right of the score.

KALBİMİ DELDİN

(Tattimbeyden)

Dombra ile Çalan: Kabdilkumar KARİPBEKOV

(17.09.2012, Karaganda, Maykuduk)

Notaya Alan: Armağan COŞKUN ELÇİ

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of ten staves of music. The first nine staves are in 2/4 time, and the tenth staff is in 3/4 time. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The key signature is G major, and the time signature is 2/4, with a final section in 3/4 time.

Doç.Dr. Armağan COŞKUN ELÇİ © 2013

KALBİMİ DELDİN
Sayfa 2

Kerem KÜÇÜK

ŞİRVAN HOYRATI

Kaynak Kişiler: Paşa DEMİRBAĞ-Nihat KAZAZOĞLU
Notaya Alan: Armağan COŞKUN ELÇİ

do lan göz le ra man a ma n

Serbest Giriş
A - he - le za - lim

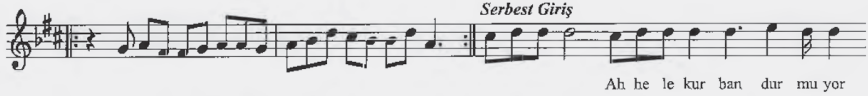
Serbest Giriş
A he le kur ban dur mu yor

gü ze i do la n göz le r do la n

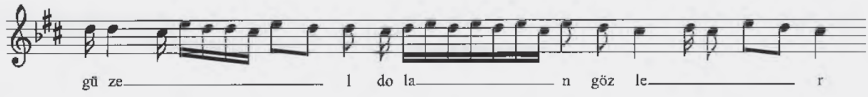
göz le r Al la han kur ba n ni de m

Doç.Dr. Armağan COŞKUN ELÇİ © 2013

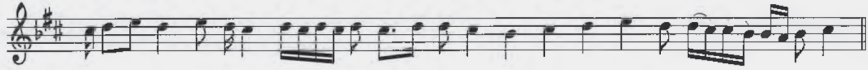
ŞİRVAN HOYRATI
Sayfa 2



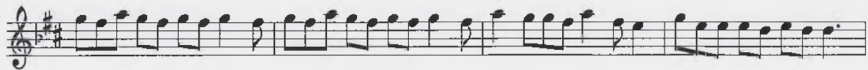
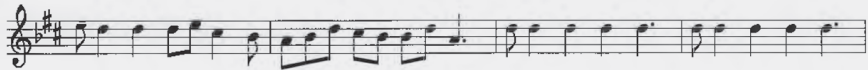
Ah he le kur ban dur mu yor



gü ze _____ l do la _____ n göz le _____ r



do la _____ n göz le _____ r Al la han kur ba _____ n ne de _____ m



Ah he le za lım ba na der ler ma

ŞIRVAN HOYRATI
Sayfa 3

Serbest Giriş

Ah o ğul dur mu yo— r ne— y de— m do la— n e— y

do la— n göz le— r di gel Al la han kur ba— n ne dem

Kavay KÖSE

SÜRME LİM

Yöresi: Muğla

Kaynak Kişi: Ali Fuat AYDIN
Notaya Alan: Armağan COŞKUN ELÇİ

Sür me li ma m ma n a ma n a ma n sü nc r
O sc ni na m ma n gar da n be ya z si nc

me li Se nin el le ri ne
le ri ne Can la r a lı p da

2.
1. sa rı sa rı li ra lar ve r me li
can la r a ma ğan can la r ver me li

Öf a ma ğa n a ma ğan da ğı a Çı ra da n go pa r dı m
gı y mık Sak la ma ğı ze li m de

biz o nu ço k ta n du y duk

Kerem KOSE

Doç. Dr. Armağan COŞKUN ELÇİ © 2013

İ N T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
İ H M REPERTUAR SIRA No: 222
İNCELEME TARİHİ: 2.5.1985

DERLEYEN

YÖRESİ

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI

HARMANDALI ZEYBEĞİ

SÜR ESİ

MEYAYA ALAN
HİKMET İTASAN

The image displays a musical score for the piece "Harmandalı Zeybeği". The score is written on seven staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No:1399
İNCELEME TARİHİ : 25_5_1977

DERLEYEN
İSTANBUL RADYOSU
ARŞİVİ

YÖRESİ
KESKİN

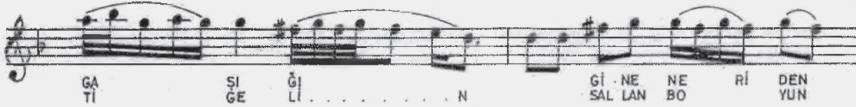
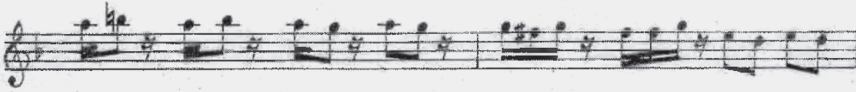
DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
HACI TAŞAN

BUGÜN AYIN IŞIĞI

SÜRESİ :

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ



BUGÜN AYIN İSGİ
(Sahife- 2)

MEH LE NİN YA KI SI Şİ Gİ
GENÇ LI GİM GE Ç TI GE LİN

YAY NER DE Sİ N NER DE SİN LUR
YAY NE O LU R NE O SIN LUR

--- GAL DIR CA MI N NE RI DE SİN LUR
SEV DA Sİ RI N NA N O LUR

Dİ YE CE GİM CO GAM MA DA PEK GA LA
GÖZ DÜ RA LE MI GE ZER DA DE GÖZ DÜ RA LE

BA LIK Bİ Rİ YER DE NE NO SİN LUR Dİ YE CE Gİ LE

--- M CO GAM MA DA PEK GA LA BA LI Rİ
MI GE ZER DA DE GÖZ DÜ RA LE

YER DE NE NO SİN LUR

BUGÜN AYIN İŞİĞİ
(Sahife - 3)



- 1 -
BUGÜN AYIN İŞİĞİ
ELİNDE BAL KÂŞİĞİ
GİNE NERDEN GELİYONCA
MEHLENİN YAKIŞIĞI
Bağlantı: VAY MERDESİN MERDESİN
GALDIR CAMIN PERDESİN
DİYECEĞİM ÇOĞAMMADA
PER GALABALIK YERDESİN

- 2 -
KARSIDAN GEÇTİ GELİN
ELİNDE DESTİ GELİN
SALLAN BOYUN GÖREYİM DE
GENÇLİĞİM GEÇTİ GELİN
Bağlantı: VAY NE OLUR NE OLUR
SEYDA SİRİNAŖ OLUR
GÖZDÜR İLEŖİ GETERDE
GÖNÜL BİRİNNEN OLUR

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No:398
İNCELEME TARİHİ : 25-5-1977

DERLEVEN
OSMAN ÖZDENKÇİ

YÖRESİ
KIRŞEHİR

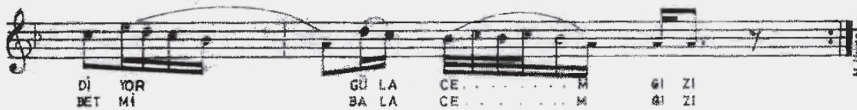
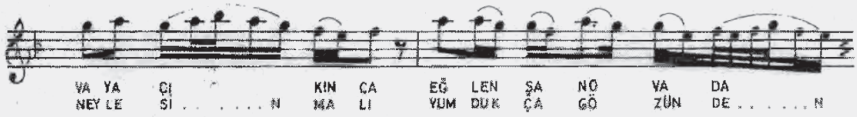
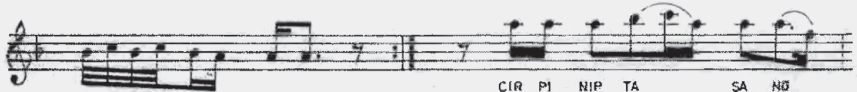
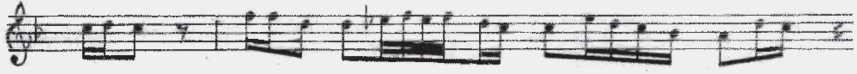
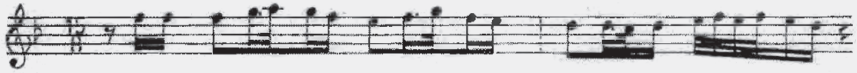
ACEM GIZI

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
ÇEKİÇ ALI

NOTAYA ALAN
OSMAN ÖZDENKÇİ

SÜRESİ :
♩ : 108



ÇİRPİNİPTA SAN ÖVAYA ÇİHNCA
EĞLEN ŞANOVADA BAL ACEM KIZI
UĞRUN UĞRUN ŞASALTINDAN BAKINCA
CAN TELEF EDİYOR SÖL ACEM GIZI

SENİ SEVEN ÖĞLAN NEYLESİN MALI
YUMDUKÇA GÖZÜNDEN DÖKER MERCANI
BURUN FİNDIK AĞZI RAHVE FİNCANI
ŞEKERMİ SERBETMİ BAL ACEM GIZI

Kıl Kopuzdan Tırnak Kemaneye

İsmet Doğan*

1. GİRİŞ

Türklerin kullandığı telli çalgılara bakıldığında, en eski Türk sazı olarak karşımıza “Kopuz” çıkmaktadır.

“Türk Çalgı Bilimi” ile ilgili çok sayıda araştırma bulunmamakla beraber, mevcut çalışmalarında “Kopuz” a ayrı bir yer verildiğini görmekteyiz.

Aşağıda belirtileceği gibi, çeşitli lehçe, şive ve ağız farklılıklarıyla “Kopuz” un bugün Türk illerinin, neredeyse, tamamında bulunduğu ve etkili bir şekilde kullanıldığı görülmektedir.

1.1. Kopuz Çeşitleri İçinde Yaylı Kopuz

“Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız” adlı kitabında, “Kopuz” adı hakkında detaylı bilgiler veren Mahmut Ragıp Gazimihal, kelimenin morfolojik bakımdan “Halis Türkçe” olduğunu belirtmekle beraber “Kop” kökünün etimolojik olarak çözülemeyeceğini belirtiyor.¹

Gazimihal, söz konusu çalgının birçok çeşidinin olduğundan bahisle; “Kopuz” adının, ağızla çalınan ve “Ağız Komuzu-Kopuzu veya Kovzu” adı verilen; başka bir alete de verildiğini belirtiyor. Sözü ettiği aletin, günümüzde Sibiryadan Asya’nın içlerindeki Türk topluluklarına kadar birçok topluluğun kullandığı Komuz, Kumuz, Gobis, Gobuz, Kopuz veya başına “Ağız” veya “Şan” ibaresini ekleyerek adlandırdıklarını ve halen yaygın olarak kullandıklarını biliyoruz.

Ayrıca yukarıda sözü edilen topluluklar dışında, Asya halklarının çoğunda ağız kopuzunun kullanıldığı bilinmektedir.

Gazimihal, kitabında daha çok elle çalınan ve “Kolca Kopuz” olarak da isimlendirilen çalgıyı incelemekle birlikte “Ağız Kopuzu”ndan bahsederken, kopuzun çeşitlerinin bulunduğunu ve bunların elle ve yayla çalınanlarının da olduğunu belirtmektedir.²

* Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Öğretim Üyesi.

1 Gazimihal, Mahmut Ragıp, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Ankara, 1975, s.15.

2 Gazimihal. a.g.e., s. 24.

İbrahim Kafesoğlu, "Türk Millî Kültürü" adlı eserinde;

"Türk müzik âletleri arasında Çinlilerin Hyu-pu (veya K'ung-hou, K'ong-heou) adı ile zikrettikleri kopuz Bozkır Türk folklorunda çok mühim yeri olan bir çalgı idi. Destanlar, kahramanlık menkıbeleri, aşk türküleri, acı tatlı hâtıralar, saz şâirleri tarafından kopuz çalınarak söylenirdi. Asya Hunları'ndan beri bütün Türkler arasında en çok tanınmış olduğu anlaşılan bu basit, fakat tatlı sesli saz "kopuz, kobuz" adı ile Uygur metinlerinde ve Divan-ı Lugat-it Türk'te geçer."³

diyerek "Kopuz"un bütün Türkler arasında yaygın olarak kullanıldığından söz etmektedir.

Yılmaz Öztuna da "Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi"nin "Kopuz" maddesinde şu bilgilere yer vermektedir:

"Türklerin en az 15 asırdan beri kullandıkları ünlü bir mızraplı çalgı. Bugün Anadolu'da yerini bağlama çeşidinden benzer sazlara bırakmış olmakla beraber Orta Asya ve Sibiry Türkleri arasında halen kullanılmaktadır. ... Kopuz Göktürkler'de, Uygurlar'da ve Asya ve Doğu Avrupa'nın bütün Türk kavimlerinde tesadüf edilmektedir. Kopuz asırlarca Türk halk şairinin sazı olmuştur. Kopuzun asırlar boyunca çeşitli ülkelerde çeşitli şekilleri olacağı açıktır. Mesela halen kullanılan Özbek kopuzu at kılından iki tellidir. "Kopuz-ı Rumi=Anadolu Kopuzu" XV. Asırda Anadolu'da, Mısır ve Suriye Türkleri'nde makbul bir alettir. Meragî'ye göre 3 telli kopuz-u ozan'dan 5 telli olması ve uda benzemesiyle ayrılıyordu. ... XVII. Asır ortalarında İstanbul'da bu sazı çalan 40 profesyonel vardı. Bunların en ünlüleri Çelengli Şehbâz Ahmet Ağa, Sübrâb Ağa, Yamalı Recep Ağa ve Boşnak Memo Ağa idi."⁴

Öztuna yukarıdaki yazısında Kopuz'un mızraplı bir çalgı olduğunu söylemekte; ancak, Özbek Türklerinde ise at kılından iki telli kullanıldığından bahsetmektedir. Öztuna'nın Kopuz'un at kılından yapıldığını ifade etmesi ise yayla da çalındığını akla getirmektedir.

Bilindiği üzere kopuz adı, belirli bir dönemde, neredeyse bütün sazların ortak adı gibi kullanılmakla beraber, parmakla çalınmasının mı, yoksa "ok" da denilen yayın sürülmesi suretiyle çalınmasının mı daha eski olduğu konusunda farklı görüşler vardır.

"Türk Kültür Tarihine Giriş" adlı kitabında Bahaeddin Ögel, konuyla ilgili olarak şunları söylemektedir.

"Herhalde en eski kopuz, yay ile çalınan bir çalgı idi. Sunduğumuz vesikalar ile resimler de bunu göstermektedir. Resimlerde yay ile çalınan eski karakterdeki Türk sazları insana biraz korku ve biraz sihirle dolu bir duygu verir. Zaten sesi de inilti ve genizden gelen bir mırıltı ile doludur. Herhalde en eski destanlar bu kemençeler ile çalınıyordu."⁵

³ Kafesoğlu, İbrahim, *Türk Millî Kültürü*, Boğaziçi Yayınevi, İstanbul 1984, s. 328.

⁴ Öztuna, Yılmaz, *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*, Ankara, 1990, s. 455.

⁵ Ögel, Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 9. Cilt, s. 269.

Aynı konuyla ilgili olarak Mahmut Ragıp Gazimihal "İkliğ" adlı kitabında görüşünü şu şekilde belirtmektedir:

"Uygurlarda esas çalgı kopuz'du: Önce onu bazen **ok** ile de çalmaya başlamış, sürtmeye daha yatkın ayrı kopuzlar yapmış ve işte bu yenisine **oklu kopuz** adını vermiş olmaları pek mümkündür"⁶ diyerek bu görüşünü pekiştirecek incelemeleri yapıyor ve "Oklu Kopuz"un Türkler tarafından kullanılan yaylı bir çalgı olduğu görüşünü ortaya koyuyor."⁷

Tuncer Gülensoy, "Eski Türk Müzik Aletlerinden Kopuz ve Yatugan" adlı bildirisinde:

"Kopuz genellikle diz üzerine konulup, dik tutularak çalınır. Bazı eski kopuzlar iki sesli çalınırdı. Birinci telle istenen melodi çalınır, ikinci telle de eşlik edilirdi. Tek sesli çalınan bazı kopuzlarda yay kullanılmaz, teller parmakla çekilerek çalınırdı. Bugün Kazakistan'da kullanılan Kazak dombırası parmakla çalınan kopuzlara benzemektedir.

Kırgız kopuz (komus)ları üç telli olup, orta tel tam sesi ve perdeyi verir. Uzunluğu 85-90 santim kadardır. Kadın ya da erkek kopuzcular aynı sazı kullanırlar.

Kırgızların demir kopuz ya da ooz (Ağız) komusu dedikleri dövme ya da dökme demirden yaptıkları "baş parmak ile işaret parmağının birleştirilmiş ve aradaki boşlukta ince ve ucu (L) şeklinde kıvrık ve ince bir teli bulunan, ağza konulup işaret parmağı ile bu (L) biçimindeki tele vurularak çalınır. Genellikle kızlar çalar."⁸ diyerek kopuz çeşitlerinden bahsetmekte ve yayla çalınan kopuzu da dile getirmektedir.

Bu konuda Ögel, "Gerçek kopuz, yaylı kopuz mu idi?" (Oklu kopuz): sorusuyla başladığı yazısında "Kemençe (tipi), herhalde kopuz adını taşıyan çalgıların atası, ilk şekli idi. ... «Oklu kopuz» veya yaylı kopuz, herhalde destancı âşık veya şamanların ilk sazları idiler." diyerek "Oklu Kopuz"un daha önce kullanıldığı noktasında hüküm vermektedir.

Bahaeddin Ögel: "Yaylı saz ve kopuzlar" başlığı altında da şu bilgilere yer vermiştir:

"Dualarda ve Tanrıya yakarışlarda herhalde yaylı kopuz kullanılıyordu. Çünkü yarı müslüman, yarı şaman olan Kırgız baksı'ları dua ederlerken şöyle diyorlardı: «...Tek başına» (yalnız çıkan) tobulgu çalisından yaycığını (catçık) yaptığım kopuzum!..»

"Kopuzların yapıldığı maddeler ile ilgili bölümümüzde, bu konu üzerinde çok geniş olarak durmuştuk. Oldukça uzun dualarda, baksıların kopuzlarının yaylı olduklarını bu sözden anlıyoruz. Tobulgu adı verilen çalı, bu dualara göre, ya bir taş üzerinde çıkıyor veyahut da koca bozkırda tek başına bitiyordu. Bunun için Türkler bu çalıda bir kutluluk görüyorlar ve kopuzlarını da, kutlu bir ağaçla yapıp, kopuzlarına bir kutluluk katıyorlardı."⁹

6 Gazimihal, Mahmut Ragıp, *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ*, 1958, s. 11.

7 Gazimihal, *a.g.e.*, s. 11

8 Gülensoy, Tuncer, "Türk Müzik Aletlerinden Kopuz ve Yatugan", *Türk Halk Kültüründe Çalgılar*, s. 301.

9 Ögel, *a.g.e.*, 240.

Görüldüğü üzere Kopuz'un ululuğu, kutsiyeti kutsal adamlar olan "Ozan ve Baksı"lar, "Kam"lar ile de pekiştirilmektedir.

Bahaeddin Ögel, «Kiyak», yaylı kemence ve sazlar: başlığıyla da:

"Kiyak, kayak, çiçek, sözleri, bütün Türk kültür çevrelerinde, kemence için söylenen deyimlerdir. Aslında asıl kopuzlar bunlardır. Fakat deyimler nedeni ile onları, kopuz başlığı altında inceleyemedik. Burada, kopuz adını taşıyan Türk sazları üzerinde duracağız. Tabii olarak kopuz sözü de Türk ağızlarında çeşitli söylenişlerle söylenmiştir: Kopuz, kobuz, kobis, komuz, komis...", gibi söylenişlerle günümüze kadar gelmişlerdir.

Kazak kopuzları *biçim, yapılış, ses ve kullanılış bakımından, en eski Türk karakterini taşıyan sazlardır. Bu nedenle konuya Kazak kopuzlarıyla başlayacağız. Ancak bunlar yapılış, kök ve çalınış bakımından, kemençeler idiler. Parmakla çalınanlar da vardı. Güney Anadolu yöruk sazlarında olduğu gibi mızrabla çalınma geleneği yoktu*¹⁰ demek suretiyle kopuz'un yaylı olduğu konusundaki görüşünü sağlamlaştırılan bilgiler vermektedir.

Kopuzun hangi türünün önce kullanıldığı konusunda tam bir birliktelik olmamakla beraber, ağırlıklı görüş yaylı türünün daha eski kullanıldığı noktasındadır. Gerçi kopuzun varlığı ve çeşitlerinin bulunması gerçeğinin yanında hangisinin önce kullanıldığı hususunun ne derece değerli olduğu da ayrı bir konudur.

1.2. Dede Korkut Sazı Kopuz

Kopuz Türk toplulukları arasında kutsal bir alet olarak biliniyordu. Bu konuda gerek Ögel, gerekse Gazimihal açık bilgilere yer vermişlerdir. Bu iki araştırıcının yanı sıra Bibigül Ospaneliyeva ise "Şamanlar Kopuzu Tedavide Kullanmıştır" başlığıyla kıl kopuz hakkında şunları söylemiştir:

"Kazaklarda önemli olan bir başka çalgı ise kobızdır. Kobız, yayla çalınan telli çalgılardandır. Kobızın büyüğü sesini asırlarca Şamanlar, törenlerinde hasta tedavi etmek, kötü ruhları kovmak gibi amaçlar için kullanmışlardır.

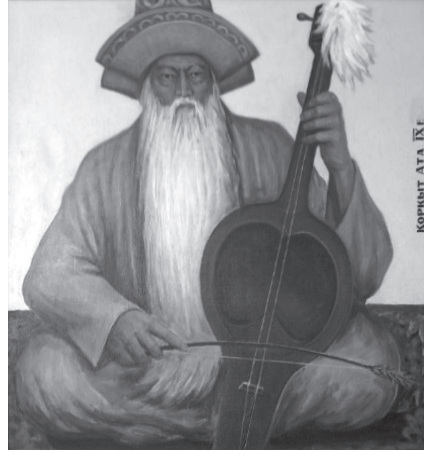
Baksı veya Kam adı verilen bu Asya Türk tedavileri, tedavi seansı sırasında kutsal saydıkları müzik aletlerine özel önem verirlerdi. Yayın tellere sürtünmesinden çıkan sesin, ata ruhu ile bağlantı kurmaya yardımcı olduğuna ve bu sesin iyi ruhları çağırıp kötü ruhları kovduğuna inanırlardı. Bu nedenle "kıl kobız" baksılar tarafından kullanılmıştır."¹¹

Kıl Kopuz'un Kamlar tarafından kullanılması onun kutsiyetini ortaya koyarken, özellikle Kazak Türkleri, "Korkut Ata" deyip ulaştırdıkları Dede Korkut'u "Kopuz" ile özdeşleştirmişlerdir.

¹⁰ Ögel, *a.g.e.*, s. 242.

¹¹ Ospaneliyeva, Bibigül, *a.g.e.*, <http://www.musikidergisi.net/?p=872>/Erişim Tarihi: 15/03/2014/14:28

Kopuzun kutsiyeti ile “Korkut Ata”ya “Kutsal Ata” olarak kutsiyet atfedilmiş olması birlikte anılmalarını getirmiştir. Konuyla ilgili olarak Bahaeddin Ögel, aynı eserinde “Kopuz”u Korkut Ata ile birlikte anmakta: “Dede Korkut, kopuzlu veli ve uluların atası olarak sayılmıştır. Bu kitapta geniş olarak belirtildiği gibi, elinde kopuz taşıyan kimse, «Dede Korkut hürmetine» saygı görüyordu. O, bir devlet ve bütün Türk kavimlerinin ulusu idi. Kopuzu ile överek güç veriyor, yol gösteriyordu. Kopuzun sihirli sesi, hatiften gelen bir sadâ gibi, toplumu yönlendiriyordu. Bu, yüksek insan topluluklarını, hayvanlardan ayıran bir özelliktir.”¹² diyerek hem kopuzun ululuğuna, hem de Dede Korkut’un kutsiyetine işaret etmektedir.



Kazakistan’ın Altınorda Şehrindeki Korkutata Devlet Üniversitesi’nde Sergilenen Korkut Ata ve Kopuzunu Temsil Eden Resim.¹³

Yukarıda ifade ettiğimiz Dede Korkut ve Kopuz ilişkisi hakkında Bibigül Ospanaliyeva aşağıdaki yazısında bu görüşümüzü destekleyen bilgilere yer vermiştir.

“Kazaklar kıl kopuzun Dede Korkut’la bağlantılı olduğuna inanmaktadırlar. İki telli kıl kopuzun telleri at kılındandır. Gövdesinin üstü açık oyuktur, alt tarafı deriyle kaplıdır. Yüzü genelde düz değildir. O yüzden telleri yüksek durmaktadır. Diz üzerine konularak çalınır. Kopuzu çalmak için kullanılan ağaç yay şeklindedir. Kopuz yapmak için kayın, meşe, ıhlamur gibi ağaç türleri seçilir. Kopuz yapılacak ağaç fidanken özel bakıma alınır ve sadece sonbahar günlerinde kesilmektedir. Ustalar yılın diğer mevsimlerinde kesilen ağacı ham görmekte ve kullanmamaktadırlar.

Dede Korkut Kopuzu Rüyasında Keşfeder

Dede Korkut’un kopuzu nasıl icat ettiği ile ilgili efsane günümüze kadar korunmuştur. Bu efsaneye göre; Korkut küçüklüğünden kavrama yetisi yüksek ve hafızası kuvvetli bir çocuk olarak büyür. O dönemde kullanılan müzik aletlerinin hepsini çalabilecek seviyeye gelir. Fakat bununla yetinmeyen Korkut kendi eliyle, insan ve hayvanların tabiat olaylarının, kâinattaki varlıkların sesini çıkarabilen bir müzik aleti yapmak istemiş. Aleti nasıl yapacağını çok düşünmüş, kesip getirdiği bir çam ağacının gövdesine tasarladığı şekli vermeye çalışmış. Fakat bundan sonra ne yapacağını bilemeyip çok zorlanmış.

¹² Ögel, Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihi’ne Giriş*, 240.

¹³ Türker Eroğlu arşivinden alınmıştır.

Günler hep böyle çam ağacına şekil vermekle ve nasıl bir alet yapacağını düşünmekle geçmiş. Bir gün artık iyice yorulan Korkut otururken bir anlık uykuya dalmış. Rüyasında bir melek ona: "Ey, Korkut! Yapmakta olduğun kopuz altı yaşındaki erkek devenin kemiği kadar olmuş. Fakat onun deve derisinden gövdesi, erkek keçinin boynuzundan oyularak yapılmış tiyeği (teli yüksek tutmak için altına konulan köprü), beş yaşındaki aygırın kuyruk kıllarından örülmüş işegi (bağırsak) eksiktir. Bunları sağlarsan, aletin kuş gibi ötmeye dünden hazırmış." diyerek kopuzu nasıl tamamlayacağı hakkında bilgi verir. Korkut uyanır uyanmaz meleğin anlattıklarının hepsini yapmış.

"Çam ağacının gövdesinden,
Kesip de yaptığım kopuzum.
Üyeninin gövdesinden,
Oyarak yaptığım kopuzum.
Jelmaya'nın derisinden,
Şanak yaptığım kopuzum.
Asi tekenin boynuzundan,
Tiyek yaptığım kopuzum.
Beş yaşındaki aygırın kuyruğundan,
İşek yaptığım kopuzum.
Kulaklarını ayarlayayım,
Olmazsa bu dediklerim,
Tekrar yere vurup seni parçalayacağım!"



Kopuz Sesi Çıkaran Anıt.¹⁵

diyerek kopuzu eline almış, kendi elleriyle yaptığı bu müzik aletinin tellerinden güzel nağmeler dökülmeye başlamış. Uçan kuş, koşan hayvan, esen rüzgâr, bütün tabiat hareketlerini durdurmuş, kopuzun sesine kulak vermişler." (Bu yazı www.turksoy.org.tr adresinden iktibas edilmiştir.)¹⁴

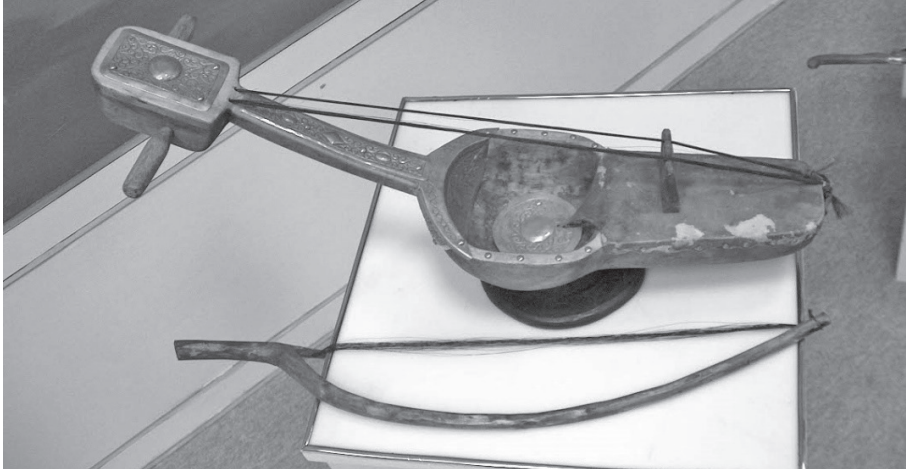
Kazakistan'daki Kızılorda şehri yakınında Dede Korkut'un mezarının bulunduğu inanılan bir yer vardır. Kazak Türkleri mezarın nehir taşıdığına kaybolduğuna inanmakta olduğundan bu yerin hemen yanına, içinde "Korkut Ata Müzesi", temsili bir türbe, bir koç heykeli ve kopuz şeklinde altında dilek ağacı bulunan ve birbirine

¹⁴ Ospanaliyeva, Bibigül, *a.g.e.*, <http://www.musikidergisi.net/?p=872>/Erişim Tarihi: 15/03/2014/14:28.

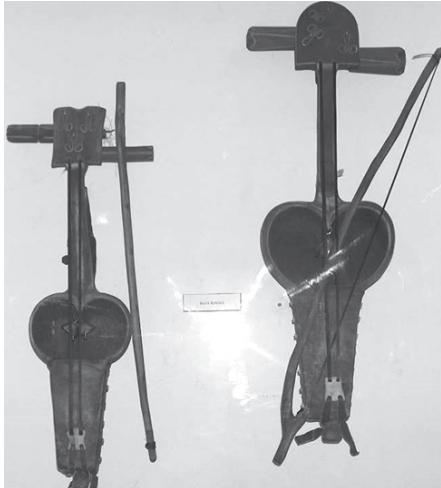
¹⁵ Türker Eroğlu Arşivi.

sırtlarından yapışık dört kaşık şeklinde bir anıt yapılmış olan büyük bir park bulunmaktadır. Dört kaşığın sırtta görüldüğü anıtın, üst tarafının orta kısmında borular bulunmaktadır. Rivayete göre rüzgâr estiğinde bu borulardan kopuz sesi çıkmakta ve Korkut Ata'nın ölümsüzlüğü temsil edilmektedir.

Kazakistan'da kopuz genellikle ağaçtan yapılırken zaman zaman gövdesi metalden de yapılmıştır. Metal olarak da en fazla tunç kullanıldığı bilinmektedir.



Tunçtan Yapılma Eski Bir Kopuz.¹⁶



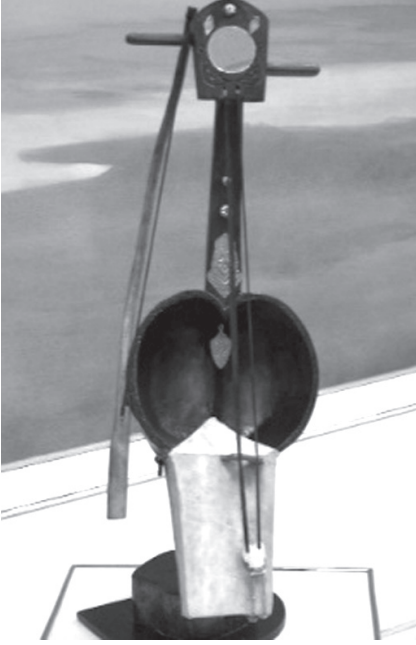
Korkut Ata Müzesi'nde Sergilenen Kilkopuzlar.¹⁷

Gelenekte en eski "Kilkopuz" olarak kullanılan iki telli olanının, sapa bastırma-dan tellere yandan tırnakla itilerek veya dokunularak çalınması şeklinde, daha çok sözsüz ezgiler anlamına gelen "Küy"lerin çalımında kullanıldığını görüyoruz.

Türkiye'de "Tırnak Kemane", "Klasik Kemençe" veya "Hegit" adıyla bilinen sazın çalım şeklinin aynı olduğu bilinmektedir.

¹⁶ Türker Eroğlu Arşivi.

¹⁷ Türker Eroğlu Arşivi.



İki Telli Kıl Kopuz.¹⁸



İki Telli Kıl Kopuz Çalan Kazak Kızı¹⁹

Bibigül Ospanaliyeva, “Dede Korkut’un Sazı Kopuz” başlığıyla aşağıdaki bilgileri vermektedir.

“Kopuz, Dede Korkut’un sazıdır ve yayla çalınır. Baş kısımdaki tellerin bağlandığı ses burgularından birisi güneşi diğeri ayı temsil eder. Gövdede telleri taşıyan köprü kısmının altı yeri, üstü de göğü temsil etmektedir.

Geliştirilip dört telli orkestra kobızına dönüşen “Narkobız” da bunların devamı niteliğindedir.”²⁰

Kazak orkestralarında “Kalkobız”ın çeşitli şekillerinin kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bütün diğer ülkelerde olduğu gibi, bir çalgının esas formu korunmakla beraber, zaman içerisinde tel sayıları veya yapımda kullanılan malzemeler değişebilmektedir.

Kazakistan’da kullanılan Kalkobız’ın da değişikliğe uğradığını görüyoruz. Mesela dört telli örnekleri günümüz orkestralarında kullanılmaktadır. Bunlardan biri aşağıdaki fotoğrafta gösterilmektedir.

¹⁸ Türker Eroğlu Arşivi.

¹⁹ Türker Eroğlu Arşivi.

²⁰ Ospanaliyeva, Bibigül, *a.g.e.*, http://www.musikidergisi.net/?p=872/Erişim_Tarihi:15/03/2014/14:28.



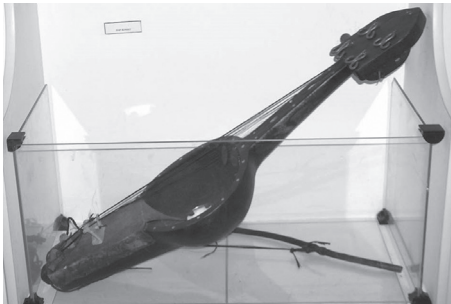
Dört Telli Kilkobiz (Nargobiz) Çalan Kazak Kızı²¹



Dört Telli Kilkobiz (Nargobiz)ın Yakından Görünüşü



Kazak Orkestrasında Kilkopuz Çalan Kazak Kızları²²



Korkut Ata Müzesinde Sergilenen Eski Bir Kol Kopuz.²³

Bu bölümün sonunda, şunu belirtmeliyiz ki; Kıl Kopuz Türk Dünyası'nda yaygın olarak kullanılmakla beraber, özellikle Kazakistan'da ayrı bir öneme haizdir. Kopuza kutsiyet atfedilmesi, Dede Korkut ile özdeşleştirilmesi, orkestralarda yer alması, Kopuzla ilgili çeşitli hikâyelerin anlatılması, Kopuzun bu ülkede önem taşıdığını açıkça göstermektedir.²³

2. KAZAKİSTAN VE TÜRKİYE'DE KIL KOPUZ

Türkiye'deki yaylı sazların kökeni söz konusu olduğunda, bu sazları sadece Anadolu'ya mal etmenin ve burada doğup geliştiğini söylemenin yanlış olacağını düşünmekteyiz. Çünkü Asya'dan Anadolu'ya olan bir göç ve taşınan kültür varlıklarının gökten zembil ile inme-

²¹ Türker Eroğlu Arşivi.

²² Türker Eroğlu Arşivi.

²³ Türker Eroğlu Arşivi.

yeceği, Anadolu'daki ölü kültürlerden de kalmayacağı aşikârdır. Yapılan çalışmalara göre bu sazlar Merkezi Asya ve Sibiryâ bölgesinde yaşayan Türkler tarafından göçler yoluyla Türkiye'ye getirildiği yolundadır.

Bu cümleden olarak Türkiye'de "Kopuz" adının kullanılması ve Yaylı Kopuzun muadili olan sazlar hakkında araştırmacıların görüşleri aşağıdadır.

Türk yaylı sazlarından olan kopuzun Türkiye'deki uzantıları hakkında önemli ve yeterli bilgilere sahibiz. Bahaeddin Ögel, Türkiye'de kopuz ile ilgili olarak:

"Kopuz, her gün sesleriyle iç içe olduğumuz, Anadolu sazlarının, ünlü ve şanlı bir atasıdır. Anadolu'daki sazların, bütün İç Asya'da ve Türkçe konuşan kuzeydeki tundralarda, eşlerini bulabiliriz. Hem de aynı ad ve aynı biçimle! Bu da Anadolu Türklerinin ve Anadolu Türk kültürünün köksüz olmadıklarını göstermektedir. Belki bu kitabımızda sunduğumuz bir kaç resim ve tanıtımdır. Ancak bunlar, hiç bir münakaşa ve kuşku götürmeyen vesikalardır. Kopuz, eski Anadolu'da yazılmış kitaplarda da çok geçen bir deyimdir. Eski Anadolu'da, Osmanlı devletinde ve belki de Selçuklular çağında, sazlarımızın tek ve köklü adı, kopuz idi. Bu konuda, eski Anadolu kitaplarından sık sık örnekler verilmiştir. Bundan da anlaşılıyor ki, gerek Anadolu'da ve gerekse İç Asya ile Kuzey Asya Türklerinde, musiki alanında ana deyim ve her şeye hükmeden, tek çalgı kopuz idi. Bu, açık ve kesindir." diyerek "Kopuz"un İç Asya'dan Türkiye'ye kadar uzanan bir Türk sazı olduğunda kesin hüküm vermektedir.

Almanya, İran ve Taiwan'da araştırmacı ve öğretim üyesi olarak görev yapan Ögel'in ömrü vefa etseydi, İran'daki çalışmalarında ve 1961 yılında Taiwan Hükümeti'nden davet alarak, gittiği Tai-pe'i'de ki "National Cheng-chi Üniversitesi"nde misafir öğretim üyeliği görevi sırasında yaptığı araştırmalara ilave olarak, Sovyetler Birliğinin dağılması sonrasında ortaya çıkan Türk Cumhuriyetlerini de görecek ve kaynaklara dayalı çalışmalarına alan araştırmalarını da ekleyecekti. Ancak ne yazık ki, tam Sovyetlerin dağılma sürecinin başladığı 1989 yılında vefat etmiştir.

Ögel, "Türk Kültür Tarihine Giriş" adlı eserinde yaylı kopuzdan bahsederek yapımını da anlatmıştır:

"Yaylı kopuz: (Kobız): Vertkov, Atlas'ın da Kazak kopuzlarının, kobız adı altında ve yaylı sazlar içinde toplamıştır. Ona göre kobız, yaylı kemençelerdi: 1930 yılında orkestra için geliştirilmiş kopuzlar da, bu eski biçim ve gelenekten ayrı tutulmuşlardı. Telleri de yine iki kılılı olarak bırakılmışlardı. . . Kazak kobız'ı, tek bir ceviz kütüğünden yapılmıştır. Ses ve çalınış bakımından 'kivrak' bir çalgı değildir. Orta yeri oyulmuştur. Oyulan göğüsün altı, yuvarlak olarak çıkarılmıştır. Bu çıkıntıya, «seçki» denilir. Gövde ile sapının aynı ağaçtan çıkarılmasına, ayrı bir önem verilir. Büyük bir kepeği andırır. Ancak dayağı, tanıdığımız diğer kopuzlardan, çok daha uzundur. Sihirli bir görüntüsü vardır. **Burulmamış at kılından**, telleri yapılır."

Burada Bahaeddin Ögel önemli bir özelliğe dikkat çekiyor. “Burulmamış at kılı”. Bilindiği üzere Kazaklar atın doğumunda yedinci yaşına kadar her dönemine değişik adlar veriyor. Burulmuş olan ata da başka bir ad veriyor. Burulması demek, atın erkekliğinin alınmış olması, kısırlaştırılması demektir. Tellerin “Burulmamış At” kılından alınması Kazakların kopuz yapımına ne kadar değer verdiğini göstermesi bakımından önemlidir.

“Telleri, özellikle, yayları bir demet veya bir tutam kıl gibi, görünürler. Aşağıdan, deri kayışlarla bağlanmışlardır... Burgular, kopuzcuların ustalıklarına göre değişiyordu. Çünkü burgulara tellerin bağlanmaları, ustaların isteklerine göre yapılıyordu. Köprü, yaygın olarak çok yüksekti... Döşü veya göğsü, «deve derisi» ile kaplanmıştı. Bu, Türk sazlarının çok önemli bir karakteridir... Vertkov’a göre uzunluğu, 60-70 santim kadardır. Çalınışı, yaygın olarak dik tutularak çalınır. Kısa olduğu için de, diz üzerine konur. Vertkov’a göre, iki sesli olarak çalınır. Bir telle melodi çıkarılır, iki telle ise, çeşitli seslerle eşlik yapılıyordu.”²⁴

Türkiye’de kullanılan Karadeniz Kemançesi, Kabak Kemane, Kemança, Kemene, Keman gibi sazlar bir yana özellikle tellerin üzerine basmadan, yandan tırnak dokundularak çalınan Tırnak Kemane, Klasik Kemançe veya Hegit adıyla anılan yaylı kopuzun, hem yapım malzemeleri, hem de çalma özellikleri bakımından “Kalkobız”a benzediğini söylemek mümkündür.

Türkiye’de “Kilkopuz” adının kullanıldığına dair Prof. Dr. Bahaeddin Ögel, “Türk Kültür Tarihine Giriş” adlı eserinde, Türkiye’de kilkopuz adına dair şu bilgilere yer vermektedir.

“Anadolu’da, Tokat Karaçay’ında, kılılı sazlara da, «kıl kobuz», dendiği üzerinde durmuştuk. Altayların kuzeyindeki Sagay Türklerinde de kemançelere, «okça komısı», yani oklu kopuz, dendiği üzerinde durmuştuk. Buradaki oklu kopuz, yaylı kopuz demektir”²⁵

Nitekim Gazimihal’de, bir yaylı çalgı olan “İklîğ”ı anlattığı eserinde Hegit denilen yaylı çalgı ile ilgili olarak; “Hegit — Eğit de denir. Bugün ıklığdan şekilce ayrı ise de, gövdesi kabaktandır. Köylü yapısıdır. Adana bölgesinin bazı güney Türkmen obalarında vardır.”²⁶ demektedir.

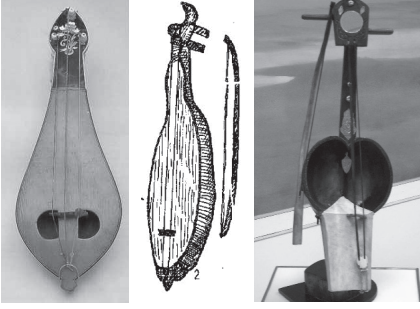
“Hegit” sazı ile ilgili olarak Atınç Emnalar, “Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı” adlı kitabında şu bilgilere yer veriyor:

“Tahta kapaklı yaylı sazlarımızdandır. Malatya, Şanlıurfa, Gaziantep gibi doğu ve güneydoğu illeriyle, Fethiye ve Antalya gibi “Teke Yöresi”nde, Batı Karadeniz’de-

²⁴ Ögel, *a.g.e.*, s. 242, 243.

²⁵ Ögel, *a.g.e.*, s. 289.

²⁶ Gazimihal, Mahmud Ragıp, *İklîğ*, s. 54.



Klasik Kemençe, Tırnak Kemane ve Kıl Kopuz.



Tırnak Kemane Çalan Bir Türkiye Türkü
Ali ÇORUH

<http://old.kesfetmekicinbak.com/atlasdan/muzikatlas/07494>

ki Kastamonu yörelerinde kullanılmaktadır. ... Çok eski adı "Hegit"tir. Sonraları değişik isimler almıştır. Mesela Teke Yöresi'nde "Tırnak Kemane" adıyla anılmaktadır.

Tırnak Kemane denilmesinin sebebi ise, yaylı bir saz olup, sol el parmaklarının teller üzerine tırnakla dokunularak, yan taraftan tırnakla ittirilerek çalınmasındandır. Bu saz günümüzde TRT kurumunda Fethiye'nin Yaka Köyünden Bayram Salman tarafından icra edilmektedir. Ayrıca Ömer Aydilek, Salik Salman, Mehmet Yalçın ve Yusuf Durmaz tarafından da kullanılmaktadır.

Emnalar'ın verdiği bilgilerin yanında Millî Folklor Araştırma Dairesi'nde "Folklor Araştırmacısı" görevimiz sırasında Türkiye'nin birçok yöresinde "Tırnak Kemane"ye ve "Tırnak Kemane Ustalarına" rastladık.

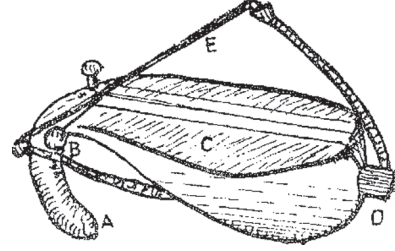
"Tırnak Kemane"nin "Kıl Kopuz", denilen yaylı kopuzun şekliyle benzerliği olduğu gibi, en önemli benzerliğin çalım şeklinde olduğunu görüyoruz. Kazakların kullandığı "Kıl Kopuz" da, "Tırnak Kemane" veya "Hegit" denilen yaylı saz da tellere tırnakların yandan dokundurulması suretiyle çalınmaktadır.

Türkiye'de yaylı sazlara, ağırlıklı olarak kemane denilmesi hayli yaygın ve ilgi çekicidir. Gazimihal, "İstanbul'da batılı, yaylı sazlarını ele alma heveskârlığı bir çığır halinde baş gösterip de keman adı «violon-violin» a

geçince ve sine – keman adı fransız işi "violon d'amour"a takılınca, adsız kalan ıklığa kendi adı yine bağışlanamadı! Lügât paralama meraklıları arasında rebab adı artık kesin surette (ve şehrili dilinde) onun adı oldu. Cerbezede usta kemankeşin tirendazlığıyla övülen «kemanî» ünvanı mûsikîcilerce fasılbaşılığa (konsertmayesterlik gibilerde) layık tutulmakla: faslın ilk Avrupaî âletinin milletlerarası violon adı kendiliğinden 'keman'a dönmüştü.²⁷ diye-

rek Türk yaylı çalgılarının keman ve kemane olarak anılması hakkında bilgi veriyor.

Ögel, "Anadolu'da, güneydeki yörükler kemençe yayına sürgeç derler. Bu yayların ağaç kısmı, murt, yani defne ağacından yapılıyor. Bu sürgeçler, sonbaharda, genç atların kuyruklarından seçilerek alınırdı.²⁸ Derleme Sözlüğü'ne göre kemençenin yayına, Trabzon taraflarında da «ok» deniliyordu. Yine aynı kaynağa göre, Erzurum çevrelerinde kemençe yaylarına, «kıyak» adı veriliyordu. Kıyak, Kazak - Kırgız, hatta İç Asya Türk dünyasının, kemençeler için söyledikleri müşterek bir deyimdir. İnsan Erzurum'daki bu kayak sözünü duyunca, Türk tarihinin derinliklerindeki girdaba kapılmaktan kendisini alamıyor."²⁹



Güney Anadolu Yörüklerinde Kabak (Eğit) (Ögel 310).

Ali Rıza Yalgın'da, *kabaktan yapılan bu kemençe* üzerinde önemle durmuştur. Bunlara, «*eğit*» veya «*heğit*» denilir. 3 *bağırsak kirişi* (?) vardır. Su kabağından yapılır. Göğüs veya döşüne *ince deri* geçirilir. Bu gelenek, Altaylılar ile çok daha kuzeylerindeki Türk sazlarında da görülür. Onlar da, *tay* veya *deve derisi* ile göğüsü kaplarlar. *Eğit*'in çıkardığı ses de, *yaylı kopuzlar* gibi *kaba davudi'*ye yakın ve tahrik edicidir. Evliya Çelebi, «*kopuzlar at gibi kişner*» diyordu. Onlar da *üç telli* idi. Ünlü Macar bestekârı müzikologu *Bela Bartok* da, bu kabak kemençeye, Türk geleneği bakımından büyük bir önem vermişti:³⁰ , Bölümleri: A) *Tutu*. B) *Burgu*. C) *Döş derisi*. D) *Bağ* ve tokaç. E) *Yay* veya *sürgeç*."³¹

Ayrıca Türkiye'de Kılkopuz adıyla bir saz bulunduğunu Gazimihal de haber vermektedir:

"*Kılkopuz* — Karadeniz Kemençesinin bir çeşididir. Günümüz için bu böyle olmakla beraber, adından *kıllı kopuz* (yani daha evvel ıklığ biçiminde) olduğunu istidlâl güç değildir. Tokat'ın Karaçay köyünde varlığı önce tesbit, sonra tahkik edilmiştir. Şimdi kemençe de diyorlar ve telleri kıldan değildir; belli ki şimdiki saz kuzeyden inip burada da eski tipin yerini tutmuştur. — Buralar köylüsü eski sekenedir; zaten göçmen köyleri yurttan pek az ve yenicedir. — (İlâve edelim ki, ıklığa nice zamanlardır Moğollarca «*khıl - khur*» denilmekteydi, hâlâ da öyledir: Bu birleşimdeki «*khıl*» sözü Türkçe kıldır; «*khur*» da kovuz (=kopuz) adından muhaffeftir: *Kıl - Kopuz* demek olur."³² diyerek "Kılkopuz"un kökenini işaret etmektedir.

²⁸ Yalgın, Ali Rıza, *Cenupta Türkmen Çalgıları*, s. 6, 39.

²⁹ Ögel, *a.g.e.*, s. 294.

³⁰ Yalgın, *a.g.e.*, s. 37-33.

³¹ Ögel, *a.g.e.*, s. 310.

³² Gazimihal, Mahmud Ragıp, *İklığ*, s. 63-66.

SONUÇ

Türkiye’de kullanılan “Tırnak Kemane, klasik kemençe ve “Hegit” adlı çalgıların bugünkü formları eskiye göre değişmiş olsa bile Kazakistan’da kullanılan “Kıl Kopuz” veya Kırgızistan’da kullanılan “Kılkıyak” ile benzerlikler gösterdiği aşikârdır.

Kazakistan’da kullanılan “Kılkopuz” a göre boyları itibarıyla biraz kısalmış, göğüs kısmına kısmî olarak deve derisi germek yerine ağaç tabla konulmuş olan “Tırnak Kemane” ve “Klasik Kemençe”nin tel sayıları üçtür.

Bilindiği üzere Kazakistan’daki klasik “Kılkopuz” un teli iki adet olmakla beraber üç telli ve dört telli olanlarının da bulunduğunu önceki bölümlerde belirtmiştik. Keza Kazakistan’da yaptığımız araştırmalarda incelediğimiz “Kılkopuz” ile Türkiye’deki “Tırnak Kemane” ve “Klasik Kemençe”nin benzerliğini de gözlemledik.

Nitekim Veyis Yeğ’in’in “Tırnak Kemâne’nin Hikâyesi” adlı bildirisinde belirttiği gibi:

“...bu çalgının izlerini ya da benzerlerinin izlerini, Avrupadan Orta Asya’ya, Doğu Türkistan’a kadar izleyebiliyoruz. İrk ilişkilerini ve göç hareketlerini dikkate aldığımızda (6. yüz yıldan bu yana) kuzey göç yollarında batıdan doğuya değil, hep doğudan batıya doğru ve çok güçlü etkilerin yaşandığı görülür... Tırnak kemane ya da klasik kemençe, Avrupa’ya ikinci koridordan yayılmıştır. Tırnak kemane’nin ve genel olarak tüm tırnak çalgılarının serüvenleri de bu coğrafya’da cereyan etmiştir. Tırnak çalgıları, gerek erken dönemlerinde, gerekse günümüzde yalnızca Türk ve Slav topluluklarda var olmuştur. Tırnak kemane, Türk ve Slavların dışında bir de Yunanlılarda görülür ki o da, salon kültürü dediğimiz etkileşim yoluyla geçmiştir. Tırnak kemane, erken dönemlerinde Orta Avrupa’ya da gitmiş ancak orada ayrı bir kimlik ve kişiliğe bürünmüştür, tırnak tekniği terk edilerek tellerinin üzerine basılarak çalınmaya başlanmıştır. Bu süreçten sonra keman’ın erken dönemi diyebileceğimiz ayrı bir süreç başlar.”³³

Gazimihal yaylı çalgıların menşei konusunda Orta Asya’yı işaret ettiği halde “Armudi kemançenin Macar, Rumeli ve Ege topraklarına Polonya’dan indiği ve yalnız oralarda folklor çerçevesinde kaldığı anlaşılıyor.”³⁴ ifadesiyle tırnak kemaneyi ayrı bir yere koymaktadır.

Ancak değerli müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal, bugün yaşıyor olsaydı, yeni belgeler ışığında “Yaylı-Oklu Kopuz”, “Kıl Kıyak” veya “Kıl Kopuz” adıyla bütün Türk dünyasında bilinen ve kullanılan çalgının Türkiye’deki yaylı halk çalgılarının atası olduğunu rahatlıkla söylerdi ki, bizim görüşümüz de o yöndedir.

³³ Yeğ’in, Veyis, *Tırnak Kemane’nin Hikâyesi*, <http://www.musikidergisi.net/?p=805>, Erişim tarihi 20.03.2014

³⁴ Gazimihal, Mahmud Ragıp, *İkliğ*, s. 57.

Kaynaklar

- Eroğlu, Türker. *Kazakistan Çalgı Fotoğrafları Arşivi*. Araştırma Tarihi. Aralık, 2004.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*. Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları:15, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 1975.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ*, Ses ve Tel Yayınları, Ankara 1958.
- Gülensoy, Tuncer. "Türk Müzik Aletlerinden Kopuz ve Yatugan". *Türk Halk Kültüründe Çalgılar Sempozyumu, Bildiriler Kitabı*, s. 301.
- Kafesoğlu, İbrahim. *Türk Millî Kültürü*. Boğaziçi Yayınevi, İstanbul 1984, s. 328.
- Ospanaliyeva, Bibigül. *Dombra ve Kopuzun Efsanesi*. <http://www.musikidergisi.net/?p=872/15/03/2014/14:28>, Erişim tarihi 20.03.2014.
- Öztuna, Yılmaz. *Büyük Türk Müsiki Ansiklopedisi*. Ankara, 1990, s. 455.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Kültür Tarihine Giriş*. Kültür Bakanlığı Yayınları, 9. Cilt,
- Yeğın, Veysel. "Klasik Kemençe/Tırnak Kemânenin Öyküsü". <http://www.musikidergisi.net/?p=805>, Erişim tarihi 20.03.2014.
- <http://old.kesfetmekicinbak.com/atlasdan/muzikatlas/07494>, Erişim tarihi 20.03.2014.

Geçmişten Günümüze Kazak Halk Çalgıları

Dilek Türkyılmaz*

Bir milletin karakterini anlamak için onların müziğine bakınız.

Konfiçyüs

Müzik ve onun en önemli iletim vasıtası olan çalgılar, salt insan sesinin yanında etkin olan aletlerdir. Müzik ve müzik aleti birbirini tamamlayan iki unsurdur. İnsanoğlu sadece insan sesinin müziği ifade etmekte yetersiz kaldığını hissetmiş ve doğada görmüş olduğu nesnelere sesler çıkarmak yolunu tercih ederek, müzik aletlerinin ilk örneklerini meydana getirmiştir. Bu bakımdan müzik aletlerinin bulunuşunun çok eski çağlara kadar uzandığını söylemek mümkündür.

Tarihlerinin ilk dönemlerinden itibaren Türklerin hayatında müzik ve müzik aletleri mühim bir yer işgal etmiştir. Çeşitli belgelere ve araştırmalara göre tarihte tam teşekkül etmiş ilk Türk devleti Hunların, Türk kültürü ve sanatının temelini teşkil ettiği söylenebilir (Öztuna, 2008:31; Roux, 2000:55). Orta Asya kavimlerini ilk defa tek bayrak altında toplayarak Türk kültür tarihi açısından da büyük önem arz eden Hun dönemi, diğer Türk sanatları gibi, Türk müziğinin de temelini teşkil etmektedir.

Türk yaşayış, kültür, sanat ve müzik ürünlerinin kökenini oluşturması açısından da Hunlar ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Hunlara ait kültür ürünlerinin arasında, dünyanın en eski dokuma halısından, deri ve ahşap işlemeciliğinin en seçkin örneklerine kadar pek çok eser yer almaktadır (Eberhard, 1996; Kafesoğlu, 1995;). Türk müziğinin kökenlerini de diğer sanat dalları gibi Hun döneminde aramak gerekmektedir. Hun devleti bir yandan Orta Asya'daki kültür birliğini sağlamış, bir yandan da etkileşimde bulunduğu pek çok topluluğun kültürel unsurlarından yeni bir terkip yaratmayı başarmıştır. (Ögel, 2003:45) Hunların ulaştığı bu yeni terkip, Hun müziğinin gelişimini ve müzik aletlerini de etkilemiş aynı zamanda hükmü altındaki bütün boylarda ortak bir müzik dili ve zevkinin gelişmesine imkân sağlamıştır.

Hun müziği, Türk müziğinin kökenini oluşturması bakımından büyük öneme sahiptir. Hun hükümdarlarının saraylarında müziğe karşı ilgi duyulduğunu ve sarayda müzik

* Yrd. Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Bölümü Öğretim Üyesi.

heyetleri olduğunu Çin kaynaklarından öğrenmekteyiz. Hun devrinde Orta Asya'da devletlerarası ilişkilerde, karşı tarafa hediye olarak müzik aleti göndermenin siyasî ve kültürel bir anlamı vardı. Eldeki belgelere göre Türkler ve Çinliler arasında alınıp verilen armağanlar içinde müzik aletleri önemli yer tutmuştur. (Vural 2011a:16)

Pek çok kaynakta çalgıların Orta Asya Türkleri için çok önemli bir yere sahip olduğu ve onları ibadetlerinde, savaşlarında, hayatın her alanında beraberlerinde götürdükleri ve çaldıkları bilgisine rastlanmaktadır (Vural 2011a:18). Hun çalgıları denildiğinde ilk akla gelen çalgı davuldur. Davul Hunların resmî ve dinî çalgısıdır. Davula eski Türklerde "köbürge, küvrüğ, tuğ" isimleri verilmiştir. Ögel (1984:52)'e göre davul simgesel anlamlarıyla Hun kültürü için ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bir boyun otağına tuğ ve davul dikmesine izin verilmesi, onların siyasî bir birlik olarak tanınması anlamına gelmekteydi.

Bilinen en eski Türk telli çalgısı olan "kopuz"un kökü de ilkçağ Hunlarına dayanır. Kopuz sözlü kültüre eşlik eden yegâne saz olarak Hunlarda da destanlar, kahramanlık menkıbeleri, aşk türküleri terennüm eden saz şairlerinin adeta bir uzvu gibiydi. Şamanların da kopuz çaldığını biliyoruz, bazı şamanlar ise davul yerine iki telli bir çeşit kemençe kullanıyorlardı. Kenarları zillerle ve ses veren madeni parçalarla süslenen bu müzik aletine Türkler "kobuz" derlerdi (Ögel, 1987:7). Büyük davullar, kopuz ve boruların dışında, Gubing ve Jie adlı küçük davulları ve Pipa'yı ilk kullananlar Hunlar olmuştur (Vural 2011a:19)

Hunlardan sonra Orta Asya'da kurulan Türk birlikleri içinde, "Türk" adıyla anılan ilk siyasî örgütlenmeyi kuranlar Göktürkler olmuştur. Müzik, Göktürklerin günlük hayatında da çok önemli bir yere sahipti. Kamlar din adamı kimliklerinin yanı sıra, şair, şarkıcı, müzisyen, kâhin, hekim ve sözlü gelenek taşıyıcısı idiler. Törenlerde kamlar davulun yanı sıra kopuz da çalarlardı. Kopuz, Göktürkler döneminde de büyük olasılıkla iki telliydi. Göktürklerin resmî çalgısı Hunlardaki gibi "köbürge" adı verilen davul ve boru idi. Köbrüg ya da kövrüg de denilen davul, Orhun kitâbelerinde de geçmektedir. Davul, kam müziği dışında da Türkler için çok önemli bir yere sahiptir. Davul Türkler için devletin simgesi niteliğindedir ve askeri müziğin de temel taşıdır. Göktürkler döneminde davulun dışında kös, def ve ziller gibi vurmali çalgılar kullanılmıştır. Göktürkler hem bir çeşit kemençe olan yaylı kopuzu hem de bağlamanın atası olan kopuzu çok sık kullanmışlardır. Yaylı (oklu) kopuz, "ıklığ" olarak adlandırılmıştır. İkliğ özellikle bu dönemde büyük gelişim göstermiştir. Bunun yanı sıra devletin resmî çalgılarından olan boru, ayrıca sıbzıgı, kaval ve flüt çeşitleri diğer üflemeli çalgılar arasında yer almıştır (Vural 2011b:88-92).

Orta Asya Türk toplulukları pek çok alanda zengin bir kültürel kimlik oluşturmuştur. Efsane ve diğer anlatılar sayesinde de köken bilgilerini günümüze kadar taşımışlardır. Türkler kullandıkları müzik aletlerinin değişik sebeplerle meydana geldiğine ve her aletin kendine ait bir tarihi olduğuna inanmaktadırlar. Bu manada Kazakistan'da yaygın olarak kullanılan ve hatırı sayılır bir geçmişe sahip olan dombra ve kopuz'un çıkışı ile ilgili birçok efsaneden söz etmek mümkündür. Telli çalgılar arasında önemli bir yere

sahip olan dombra ve kopuz, en yaygın kullanılan ve üzerine birçok efsane söylenen iki çalgıdır.

Telli çalgılar konusunda Türk kavimleri oldukça orijinal müzik aletlerine sahiptir. Orta Asya'daki telli çalgılar küçük gövdeli, uzun saplı ve büyük gövdeli, kısa saplı olmak üzere iki grupta incelenebilir. Türk topluluklarında telli saz bulunmayan bir topluluk düşünülemez. Günümüzde olduğu gibi geçmişte de saz eşliği eğlence için olduğu kadar ibadet için de gerekliydi. Kazaklara ait telli çalgılar arasında ise "dombra", "çetigen" ve "çerter"i sayabiliriz. Kazak dombrası, Orta Asya Türk kavimlerinin en orijinal ve en yaygın tipidir ve Kazaklarda en çok kullanılan telli çalgıdır. Kazak dombrası batıda Rus çalgılarını, doğuda da Moğol tanburalarını etkilemiştir. Ruslar, Kazak dombralarına benzeyen çalgılarına "domra" demişlerdir. Başkurt Türkleri de Kazak dombralarını kullanmaktadırlar. Tanbur ve dambura, dombra Türklere çok geç çağda girmiş olmalıdır. Bunun içindir ki Dede Korkut kitabında buna benzer bir deyim görülmemektedir. Nasıl ki Anadolu sahasında saz deyimi yaygın ise, Orta Asya Türklerinde de kopuz yerine dombra geniş bir kullanım alanına sahiptir. Dombura ve dombra, Orta Asya Türklerinde en yaygın ve birlik gösteren bir söyleyiştir. (Elçi 2002: 2).

Türkmenler ve diğer Orta Asya Türk kavimleri tarafından Korkut Ata olarak tanınan Dede Korkut, Kazakların ve Kırgızların inanişine göre kopuz, tanbure, dombra gibi sazları icat etmiştir. Korkut-Bahşi denmesi de onun, kopuzlu ve sazlı âşıkların piri ve en büyüğü olarak kabul edilmesinden ileri geliyordu. Dede Korkut, bilinen ilk Türk Ozanıdır. O Türkler'in musîki ve hikmet pîridir. Orta Asya'da Kopuz, Anadolu'da saz diye bilenen çalgının mucididir. Türk coğrafyasındaki bütün ozanların pîridir.

Kazak dombraları iki grupta değerlendirilebilir. Birinci gruptakiler Güney Kazakistan'da çalınan armut biçiminde, ince görünüşlü ve uzun olanlardır. İkinci gruptakiler ise Doğu Kazakistan'da kullanılan ince ve uzun olan dombralardır. İki telli dombra daha çok Kazakistan'ın doğusunda kullanılır. Kazak dombraları iki telin birden ve aynı anda parmak çekilmesiyle yani "çerterek" çalınır. Yani dombra çalarken mızrap (tezene) kullanılmaz, parmakla çerterek veya baş işaret parmağıyla çalınır. Parmakla çalma yani çerterek çalma geleneği eski bir Türk geleneğidir. Bu tekniğin Anadolu'daki adı "şelpe" geleneğidir. Çok sesli çalı ve üslup, Kazak Türkleri arasında çok yaygındır. Kazak âşıklarını dombrasız düşünmek mümkün değildir. Kazak halk edebiyatı ile müziğinin en geniş alanı, dombra repertuarıdır. Dombra eserleri tarihte olanları, destanları menkıbeleri, savaşları, biyografyaları, günlük hayatın temalarını, tabiat tasvirleri ile yorumlayan insanların duygularını içlerinde toplayan halk şiirlerinden oluşuyorlardı. Bu eserlere "küy" adı veriliyordu. Kazak Türklerinin profesyonel sanatının en büyük eserleri, dombra ile çalınan parçalarda görülüyordu. Gövdesi, göğsü ve sapı Kazak süslemeleri ile süslenen dombra, Kazak düğünlerinde ve bayramlarda mutlaka çalınır. Günümüzde kullanılan kazak kopuzu ise üç veya dört telli olup iki buçuk veya üç buçuk oktav sese sahiptir. Telleri at kuyruğundan yapılan kopuz günümüzde hâlâ kullanılmaktadır (Elçi 2011:5).

Kazak Türkleri arasında dombra en yaygın, değerli telli çalgılardan sayılmaktadır. Halk arasında bu çalgıdan atalarının kalbinin sesini, gönül şarkısını dinledikleri inancı yaygındır. O yüzden Kazakistan'da duvarında dombra asılı olmayan ev yoktur. Bu aletin bu kadar yaygın olmasının en başta gelen nedeni kolay taşınabilir olmasıdır, ikinci nedeni ise yapılışının kolay oluşudur.

Kazaklardaki diğer telli çalgılara gelince "Cetigen", yedi telli ve çerterek çalınan eski bir enstrümandır. Gövdesi bütün ağaçtan oyularak yapılır ve telleri at kılından veya bağırsaktadır. Diz üzerine konularak çalınır ve "kanun"u hatırlatır. Yine eski bir enstrüman olan ve gövdesi deriyle kaplanan "Çerter" çerterek çalınan bir başka telli çalgıdır. Kıl kopuz ise, Kazaklarda kullanılan eski bir yaylı çalgıdır ve baksılar tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Kazaklar, kıl kopuzun 8. yüzyılda yaşayan Korkut Ata ile bağlantılı olduğuna inanmaktadırlar. İki telli kıl kopuzun telleri at kılındandır. Gövdesinin üstü açık oyuktur, alt tarafı deriyle kaplıdır. Yüzü genelde düz değildir. O yüzden telleri yüksek durmaktadır. Diz üzerine konularak çalınır. Kopuzu çalmak için kullanılan ağaç yay şeklindedir. Kopuz yapmak için kayın, meşe, ihlamur gibi ağaç türleri seçilir. Kopuz yapılacak ağaç fidanken özel bakıma alınır ve sadece sonbahar günlerinde kesilir. Ustalar yılın diğer mevsimlerinde kesilen ağacı ham görmekte ve kullanmamaktadırlar. Telli çalgıların yayla çalınan türlerine, Türk topluluklarında oldukça sık rastlanmaktadır. Bunlar genel olarak oklu kopuz, kobız, gıyak, rebab vb. isimlerle anılır. (Elçi 2001:2-3)

Nefesli sazlara ise hemen hemen her Türk topluluğunda ve her Türk yerleşim bölgesinde rastlanmaktadır. Türk dünyasında değişik boyutlarda ve farklı malzemelerden yapılan kaval, sızızgı, sipsi, sızızgı gibi isimlerle tanınan çalgılar ortak nefesli çalgılardandır. Kazak nefesli çalgıları arasında olan sızızgı, şankobız, kamışsırnay, uran, müyüzsırray, üskürük ve saz sırnay en bilindik olanlardır. Genellikle bayanlar tarafından çalınan şankobız ortasında sivri bir dil bulunan ve bağlı olan ip çekildiği zaman ses çıkaran bir alettir. Demirden yapılan çeşidi de vardır. Sazın akordu dilçenin uzunluğu ve kalınlığına bağlıdır. Kamışsırnay, Kazak üflemeli çalgılarının en eski türüdür. Kamıştan yapılan iç tarafında dilçe olan ve onu üfleyerek ses çıkartılan bir alettir. Altı deliği vardır. Bir oktava yakın sese sahip olan kamışsırnayda alt sesler derinliğe ve dilçeye bağlı çıkartılır. Genellikle çobanların çaldığı eski bir enstrüman olan sızızgı üç veya dört delikli olup iki buçuk oktav sese sahiptir. Üfleyerek yirmiden fazla ses çıkartır. Etkileyici ve kadife yumuşaklığında bir sesi vardır; ağaçtan ve metalden yapılır. Anadolu'da ve diğer Türk topluluklarında nasıl hayvan otlatılırken kaval çalınıyorsa, Kazaklarda da bu amaçla sızızgı kullanılır. Eskiden savaşılar tarafından kullanılan uran ise ürkütücü bir sese, sahiptir. Farklı ölçülerde olmakla birlikte gövdenin üzerinde üçer delik bulunmaktadır. Yine eski bir üflemeli çalgı olan müyüzsırray boynuzdan yapılır ve üç deliği vardır; parmakla basılmak sureti ile ses çıkartılır. Balçıktan yapılan bir üflemeli çalgı türü olan üskürük, üç ya da fazla deliğe sahip olup pişmiş topraktan yapılır. Aynı zamanda Kırgızlar arasında da kullanılan Sazsırnay pişmiş topraktan yapılır. Altı delikli ve üzeri süslü bir çalgıdır (Elçi 2001:6).

Kazak vurmali algıları arasında günümüzde kullanılan dangıra ve asatayak da bulunmaktadır. Dangıra, daire şeklinde kıvrılan ağacın tek yüzünün deri kaplanmasıyla yapılan bir alettir. Bizdeki bendire benzediğini söyleyebiliriz. Asatayak ise, ağaç gövdenin içine salandığı zaman ses çıkarmasını sağlayan küçük nesnelere ya da üstüne ve yanlarına metal parçalar, ziller takılarak oluşturulan orijinal bir Kazak vurmali algısıdır (Elçi 2001:1).

Kazaklar'ın en önemli müzik aleti olan dombranın çıkışıyla pek çok efsane bulunmaktadır. En yaygın olan efsanelerden biri hüzünlü bir hikâyeyi barındırır;

Eskiden bir hanın kızı fakir bir delikanlıya âşık olur ve gizli gizli buluşurlar. Bu durumu fark eden han, delikanlıyı öldürtür. Ölen delikanlıdan hamile kalan kız, bir kız ve bir oğlan doğurur. Dedikodudan korkan han, çocukları jalmavuz, yani cadiya öldürtmeyi düşünür. Jalmavuz çocukları gözün görmediği, kulağın duymadığı bir yere götürüp yemyeşil yüksek bir ağacın başına; kızı doğuya, oğlanı batıya doğru çevirip bağlar. Çocukların gözyaşlarının ağaca değdiği yer çürümeye başlar. İki bebeğin kalp atışı durduğunda bu ağaç da yaşamını durdurur.

Kız ise halk arasında söylenenlere dayanamayıp ikizlerini aramaya yola çıkar. Gitmediği yer, çıkmadığı dağ kalmaz. Üzüntüyle günleri geceleri uykusuz geçer; umutla ayları, ağlamakla yılları geçer. Sonunda yorgun, hâlsiz kalan kız dinlenmek için çürümekte olan ağacın altına gelip uzanır. Uyuyakaldığında onu büyüleyici bir ses uyandırır. İyice dinleyince sesin ağaçtan geldiğini fark eder. Kız gündüz ikizlerini arar, gece ise bu ağacın altında hem dinlenir hem de ağaçtan gelen sesle gönlünü avutur. Günün birinde etrafına bakmak için ağaca tırmanırken onu devirir. Çok geçmeden rüzgâr esince ağaç tekrar canlanır. Kız onun sırrını araştırınca ağacın tepesinden dibine kadar oyuk olduğunu görür. Ağacın tepesinde incecik çekilmiş ipi görür. Bu ipler onun iki çocuğundan kalan iplerdir. Batıdaki ip serbest, doğudaki ip ise sert çekilerek bağlanmıştır. Ölmüş ikizinin ipleri olduğundan haberi olmayan kız ağacın bu şekilde bu güzel sesleri verdiğini anlar. Sonra kendisi de ağacı oyup iki ip bağlayıp çalmaya başlar. Çalınca çok güzel ses çıkarır alet. Kız, ipin gevşek olanına hüzünlü sesinden dolayı oğluna koyacağı Munlık (hüzün) ismini, sert çekilmiş ipe de sesinin acı olmasından dolayı kızına koyacağı Zarlık (aşırı üzüntü, hüzün) ismini verir. Aleti gece gündüz elinden bırakmayıp, ezgi besteleyip, halk arasında dolaşıp ikizlerini aramış (Ospanaliyeva, <https://on-turk.wordpress.com/tag/bibigul-ospanaliyeva>).

Dombranın kökeni ilgili başka bir efsane ise şu şekildedir;

Cengizhan'ın büyük oğlu Joşihan ava çıkar. Yaralı ceylanın peşini kovalarken vefat eder. Oğlundan habersiz kalan Cengizhan onun öldüğünü sezerek "Kim bana bu acı haberi söylerse onun boğazına kurşun dökeceğim." der. Cengizhan'ın sertliğinden korkan vezirleri haberi vermeye cesaret edemezler. Buna daha çok sinirlenen Cengizhan tüm kahrını, acısını halktan çıkarmaya başlar ve halka zulmeder. Bu kadar ağır eziyetin altında kalan halkını bu ıstıraplardan kurtarmak ümidiyle Ker-

buğa-küyşi Hanın huzuruna gelir, bildiklerini gizlemeden anlatmasını ister. Kerbuğa da bildiklerimi ben değil iki telim anlatsın der; "Aksak Ceylan" küyünü yazar ve dombırasıyla Cengizhan'a anlatır. Küyde Hanın katılığı, acımasızlığı, halkın çektiği ağır işkenceler, avcılık hayatı ve Joşihan'ın ölümü anlatılır. Bunun hepsini çok iyi anlayan Cengizhan Kerbuğa'nın boğazına kurşun dökülmesini emreder. Fakat Kerbuğa acı gerçeklerin kendisi değil dombırasının ağzından çıktığını söyler. Böylece kurşun dombıranın gövdesine dökülür. Sıcak kurşuna dayanamayan dombıranın birkaç teli kopar, eskiden altı telli olan dombıra bugünkü iki telli hâlini alır (Ospanaliyeva, <https://onturk.wordpress.com/tag/bibigul-ospanaliyeva>)

Efsaneden anlaşıldığı gibi müzik dilinin derinliği, ustalık gerektiren alet çalma tekniğinin gelişmesi, müzik aletleriyle ilgili efsanelerde önemli bir role sahiptir.

Bu çalgıların yanında artık unutulmaya yüz tutmuş enstrümanlar da vardır. Bunlardan en ilgi çekeni telli bir çalgı olan jetigendir. Jetigen bütün ağaçtan yapılmaktadır. Etrafı kapalı, üstü açık, üzerine bağırsaktan ipler gerilir. Araştırmacılar tarafından boş bir kutuya benzediği söylenen bu çalgı aletinin, Türk boylarında yaygın olduğu fakat korunmadığı söylenir. Kazak Türkleri arasında da unutulup gitmiştir.

Jetigenin ile ilgili efsane de yine hüznün çağrışıdır;

Halk zor bir dönem geçirmektedir. Kışın soğuktan hayvanlar ölmekte, açlık ile beraber hastalıklar artmaktadır. Halk eziyetli günler yaşar. Bu felaket, yaşlı bir adamın da ocağını vurmuştur. Adamın çocukları ardi ardına ölür. Yaşlı adam kıtlıktan nasibini almış kuru bir ağacı oyup bundan müzik aleti yapar ve her bir oğlu ölünce yılının, yani atının bağırsağını çekip ağıtı yakar. Bu yedi bağırsaktan yedi çeşit ses çıkarıp her oğlunun karakterini, hareketlerini anlatan bir müzik çalar. Bu küyler geliştirilip halk arasına "Jetigenin Jetevi" adıyla yayılır (Ospanaliyeva, <https://onturk.wordpress.com/tag/bibigul-ospanaliyeva>).

Sonuç olarak denebilir ki, ilk çağlardan itibaren dünyada gelişen ve değişik coğrafyalara yayılan Türkler, müzikteki ilerlemelerini gittikleri yerlere de taşımışlar ve geliştirmişlerdir. Türklerle iletişim hâlinde olmuş tüm müziklerinde, Türk Müziğinin etkisi görülmektedir. Çok sayıda batılı besteci, eserlerinde Türk motiflerini işlemiştir. Türk müziği etkisine Asya, Avrupa, Orta Doğu ve Afrika'nın bir bölümünde rastlamak mümkündür. Ayrıca Türkler, nota ve müzik aletlerinin gelişmesine de öncülük etmişlerdir. Telli çalgılardan "Kemençe" (ıklığ), "Tar", "Kopuz", "Saz", vurmali çalgılardan "Davul", "Tef", "Kudüm", "Kös" gibi çalgılar, Türklerin geliştirdiği enstrümanlara örneklerdir. Dede Korkut hikâyelerinden, Orhun Abideleri'nden ve çeşitli tarihî belgelerden halk müziğinin günlük yaşamın içerisinde olduğunu, Korkut Ata'nın Kazaklar'ın kopuz ve dombırasının atası olduğunu öğrenmekteyiz. Kısaca izah etmeye çalıştığımız Kazak müzik aletleri günümüzde hem Türk dünyasında hem de evrensel anlamda Kazak müziğinin yaratılmasında etkili olmuştur. Almatı'da kurulan "Muhtar Avezov Kazak Halk Çalgıları Müzesi" Kazak müzik kültürünün ve onlarla ilgili efsanelerin yaşatılmasında önemli bir misyonu yerine getirmektedir.

Kaynaklar

- Eberhard, Wolfram (1996), Çin'in Şimal Komşuları. Çev:N.Ulutuğ, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları VII. Seri - No.9a., Ankara.
- Elçi, Armağan. "Kazakistan Halk Çalgılarına Genel Bir Bakış" VI. Milletler Arası Türk Halk Kültürü Kongresi -Genel Konular- Sektör Bildirileri Kültür Ve Turizm Bakanlığı, 2001.
- Kafesoğlu, İbrahim (1995), Türk Milli Kültürü, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Ospanaliyeva, Bibigül. <https://onturk.wordpress.com/tag/bibigul-ospanaliyeva/>
- Ögel, Bahaeddin (1984), Türk Kültür Tarihine Giriş VI. Türklerde Tuğ ve Bayrak, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ögel, Bahaeddin (1987), Türk Kültür Tarihine Giriş IX. Türklerde Halk Musikisi Aletleri, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ögel, Bahaeddin (2003), İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Öztuna, Yılmaz (2008a), Cumhuriyet Dönemi Öncesinde Türkler, Babiali Kültür Yayınları, İstanbul.
- Roux, Jean Paul (2000), Türklerin Tarihi. Çev. A.Kazancıgil ve L.A. Özcan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Vural, Göher Feyzan (2011a), "Asya Hun İmparatorluğu'nda Müzik" Turan Stratejik Araştırmaları Merkezi Dergisi, Cilt 3, Sayı 10:15-21.
- Vural, Göher Feyzan (2011b), "Kök Türklerde Müzik" Turan Stratejik Araştırmaları Merkezi Dergisi, Cilt 3, Sayı 11:88-92.

Efe'den Batır'a Kahramanlık Ezgileri: Kazakistan-Türkiye Örneği

Evrin Ölçer Özünel*

Kahramanlık olgusu, farklı coğrafya, inanç ve dillerde de olsa kültürlerin genlerinde vardır ve benzerlik gösterir. Kahramanlar buldukları yaşam alanlarının kültürel, sosyal ve çevresel boyutlarına göre biçimlenirler. Masal, destan, hikâye gibi türlerin yanı sıra kahramanlık olgusunun en çok yansıdığı alanlardan biri de müzik kültürü ve müzikle birlikte anlatılan hikâye ve destanlardır. Bu müzikle birlikte anlatılan hikâye ya da destanlar çoğu zaman birer sözlü tarih metni gibidir ve adeta kolektif hafıza mekânlarıdır. Aynı zamanda müzik, kahramanlık coşkusu, liderlik ruhunu ve macera hissini yansıtmak için iyi bir araçtır. Bunun yanı sıra müzik, insanın doğa ile uyumunu ve kurduğu ilişkiyi de yansıtmada önemli bir işleve sahiptir. Kültürler, müzik ve hikayeler aracılığıyla hem var oldukları coğrafyaya ait doğa olaylarını hem de yaşam biçimlerini gelecek kuşaklara aktarmışlardır.

Bu çalışmada, birbirine fiziksel olarak uzak olmalarına karşın aynı kültür genlerine sahip iki ülke olan Kazakistan'da ve Türkiye'de müzikle ifade edilen kahramanlık olgusuna ve kahramanın doğayla olan ilişkisine odaklanılarak iki kültür arasındaki benzerliklerin gösterilmesi hedeflenmektedir.

Çalışmada UNESCO Türkiye Millî Komisyonu ile TÜRKSOY Teşkilatı ve Kazakistan'ın ilgili kurumlarının katılımıyla gerçekleşen **Türkiye-Kazakistan Müzik Etkileşimi** başlıklı projenin alan araştırmasına ve yazılı kaynaklara dayanılarak iki kültürün ortak kahramanlık algısının müzikle ifade edilme biçimleri konu edilmiştir. Araştırma, Türkiye ve Kazakistan'dan katılan müzikolog ve halk bilimcilerle yürütülmüştür. İlk alan araştırması 24 Haziran-02 Temmuz 2012 tarihleri arasında Türkiye'nin Elazığ, Aydın, Muğla, Ankara ve Kırkkale illerinde; ikinci alan araştırması ise 14-19 Eylül 2012 tarihlerinde Kazakistan'ın Astana ve Karagandi şehirlerinde gerçekleştirilmiştir. Türkiye ve Kazakistan arasında gerçekleştirilen bu alan araştırmasından çıkan sonuçların yazılı kaynaklarla da desteklenerek analitik tartışma alanlarının geliştirilmesi önemlidir. Bu makale de alan araştırmaları gözlemleri ve literatür taraması yapılarak oluşturulmuştur.

* Yrd. Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Türk Halk Bilimi Bölümü Öğretim Üyesi, UNESCO Türkiye Millî Komisyonu Somut Olmayan Kültürel Miras İhtisas Komitesi Üyesi.

Yürütülen araştırmalar sonucunda tarihî kültür genleri aynı olan iki toplumun birbirinden uzak iki coğrafyada korudukları, geliştirdikleri veya diğer kültürlerle etkileşim içinde zenginleştirdikleri ortak müzik kültürünün pek çok alanda varlığını devam ettirdiği gözlemlenmiştir. Bu konulardan biri de her iki kültürde de önemli bir yeri olan kahramanlık olgusu ve kahramanların doğayla ilişkileridir. Her iki kültürde bu kodları her dönemde kahraman inşasında kullanmış ve bunu da destanlarda ve ezgilerinde korumuştur. Bu bağlamda Kazak *Batır*ları ve Türk *Efe*'leri incelenmeye değerdir. *Bu* nedenle makalede öncelikle Türk ve Kazak kültürlerinin kahramanlık olgusu ortaya konulacak ardından Anadolu zeybek *türkü*lerinde ve Kazak *küy* ve *jir*'larındaki kahramanlığın yani Batır ve Efe'lerin kahramanlık kimliklerini inşa edişlerine, doğayla ilişki biçimleri arasındaki benzerliklere ve müzikle anlatılan hikâyelerine odaklanılacaktır. Ardından her iki kültürde kahramanları oluşturan sosyal, çevresel ve kültürel arka plana dikkat çekilecek ve bu durumun müzikle ifade edilmiş biçimi irdelenecektir. Bunu yaparken de hem alan araştırması gözlemleri hem de daha önceden bu konuda yapılmış çalışmalar değerlendirilecektir.

Kahramanların hikâye ve destan anlatıcısı olması her iki kültürün de ortak kültür kodları arasındadır. Her iki kültür için de önemli bir kahraman olan Korkut Ata ya da Dede Korkut'un en büyük özelliği hikâye anlatmasıdır ve bu hikâyelerin başat unsuru müziktir. Bahaeddin Ögel *Türk Kültür Tarihine Giriş* adlı eserinde Abdülkadir İnan'dan aktararak Türkmenlerin ötesindeki **Kazak**-Kırgızların inanışlarına göre, Korkut-Ata'nın, en büyük velilerden sayıldığını ve **Kazakların** kopuz, tanbure ve dombra gibi sazları onun icat ettiğine inandıklarını (Ögel, 168) söyler. Dolayısıyla kahramanın müzikle ilişkisinin önemli bir kültür kodu olduğu görülür. Kazak destanlarının pek çoğunda kahraman, elinde tuttuğu *kopuz* ya da *dombrası* ile gösterilmiştir. Ögel'in aktardığına göre *Keykubad* adlı Kazak destanında bir sahnede atlı konar göçer Kazaklar, baz, cura ve *dombra*larıyla görülür. Bu sazlar, çoğu zaman birkaç *dombra*nın eşliğinde çalınırlar (Ögel, 194). Ayrıca *İpek Kız* adlı destanda kızların peşinden giden âşık, *dombrası* ile görülür (Ögel, 195). *Aldar Köse* adlı destanda da Aldar-Köse insan üstü güçlere sahip olan bir âşiktir ve şeytana binerek *dombrası*nı çalar. Âşığın çaldığı bu *dombra* ilahi bir güce sahiptir ve sihirle idare edilebilmektedir (Ögel, 196). Anadolu âşıklık geleneği ile Kazak *cıravlık* geleneği arasında pek çok ortak nokta bulunmaktadır. Anadolu âşıklarının anlattıkları özellikle efe ve zeybeklere ait kahramanlık hikâyeleri ile Kazak *cırav*larının anlattıkları *batırlık* yani kahramanlık hikâyeleri arasında da benzerlikler bulunmaktadır. Metin Ergun, *Kopuz Sarını* adlı eserinde *cırav*ların kahramanlık şiirleri icra ettiklerinden söz eder. Savaş sırasında orduyla birlikte hareket ederek askerinin moralini yükselten *cırav*ları Anadolu ordu âşıklarına benzeten Ergun'a göre *cırav*lar halkın müşkülünü de tıpkı Dede Korkut gibi çözebilen saygın kişilerdir (Ergun, 2002: 3). Ergun'un sözünü ettiği bu saygınlık bugün artık orduların önünde kahramanlık destanları söylemeseler dahi Kazak destan icracıları için geçerlidir. Kazakistan'ın Karagandi bölgesinde yapılan gözlemler ve görüşülen kaynak kişilerden edinilen bilgiler de bu yönde bir saygınlığa işaret etmektedir.

Tıpkı Kazak Batır kültüründe olduğu gibi Efe kültürü de müzikle hep iç içe olmuştur. Efeler içinde müzik ve çaldıkları alet önemli bir yerdedir. Zeybekler arasında bağlama ve cura taşımak türkü çalıp söylemek eski bir zeybek geleneğidir. Dönemin tanıklarına göre çete hâlinde dolaşan zeybekler, mutlak olarak sırtlarında üç telli bağlama da taşırlardı. Kütahya Gediz bölgesinden 19.yy'ın ünlü efelerinden İslamoğlu'nun da çok güzel cura ve bağlama çaldığı deyiş ve türküler söylediği bilinmektedir. Hatta deyişlerinden birinde "Ben sazımın tellerinden hız aldım" bir başka deyişinde ise "gönül aşksız, dağlar sazsız olmuyor" demektedir (Avcı: 2004, 71). Yine ünlü Çakırcalı Mehmet Efesinden Çoban Memet'in de yanında sürekli bağlamasını gezdirdiği, gayet güzel saz ve cura çaldığı, çok yanık ve güzel türküler söylediği bilinmektedir. Bunlardan da anlaşılacağı gibi genel olarak yanında bağlaması ve curası bulunmayan bir zeybek düşünülemez. İşte bu saz çalan, deyiş ve türkü söyleyen kızanlar ve zeybekler hem zeybeklerin keder ve hüzünden uzak keyifli günler geçirmesini saqlar, hem gerginlik ve sıkıntının azalmasına yardımcı olurlar (Avcı: 2004, 72).

Görüldüğü üzere kahramanlık destan ve hikâyeleri söz konusu olduğunda müzik, anlatının başat unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Her iki kültürde de müziksiz bir icraya hemen hemen rastlanmaz. Halk hikâyelerinde musiki deyiş ve türkülerin anlatıcı tarafından icra edilmesi sırasında devreye girmektedir. Musiki olmadan türkölü hikâyenin varlığını düşünmek mümkün değildir. Anlatıcı, hikâyede yer alan deyiş ve türkülerini, hikâye kahramanlarını temsilen ve onların dilinden söylemektedir. Hikâyecilik geleneği içerisinde, hikâyelerde yer alan deyiş ve türkülerin geleneksel bir mahiyet kazandığı ve bunların belirli icra makamlarını oluşturduğu bilinmektedir. Dinleyiciler, anlatıcının deyiş ve türkülerini eksik ve yanlış bir tarzda icra etmesine tahammül edememektedir (Görkem: 2000, 11). Karl Reichl ise, *Türk Boylarının Destanları* adlı eserinde Türk boylarının manzum destanları dünyada pek çok sözlü destan geleneğinde olduğu gibi, belli nağmelerle türkü gibi söylendiğini belirtir. Bu özellik, manzum destanlar yanında nazım nesir karışık hâldeki pek çok Türk destan geleneği için de tipik bir özellik olup, merkezi gelenekler için kesin bir kural gibidir (Reichl: 2002, 105). Geleneklerin çoğunda anlatıcıya bir müzik aleti eşlik ederken bazılarında anlatıcı hiçbir alet kullanmaz. Bir müzik aleti kullanan bazı destancılar arasında bazıları *dutar* veya *dombıra* adı verilen telli bir çalgı kullanırken diğer kısmı da *kobız* veya *gyidak* adını alan yaylı çalgılar kullanır (Reichl: 2002, 105). Efe ve zeybekler ise cura ve sazdan vazgeçmezler.

Destan anlatıcılarının gösterim sırasındaki en çok kullandıkları müzik aleti kopuzdur. Kopuzla destan söyleme geleneği Kazak toplumu içerisinde bugün de yaygın olarak devam eder. Ezgili destan anlatma geleneği içerisinde halkın kahramanlık algısına dair algıyı tespit etmek mümkündür. Yapılan alan araştırmasında epik şarkıcılık ve destan anlatımının devam ettiği ve buna eşlik eden kopuzun hâlâ canlı bir biçimde kullanılmaya devam ettiği görülmüştür. Kazakistan'da bu anlatıcıların ve anlattıkları hikâyelerin kahramanları saygınlıklarını korumakta ve halen gündelik yaşamda dolaşımda

tutulmaktadır. Bugün Kazakistan'ında "jırav'lık" geleneği, kültürel bir kimlik olarak ağır basmaktadır. Astana ve Karagandı'de yapılan alan araştırmalarında ve kaynak kişi olarak görüşülen "ozan veya jırav'larda" destan anlatmanın toplumsal yaşamda önemli bir kimlik unsuru olarak yaşadığı görülmüştür. Anlatıcılara gösterilen özenle kahramanlara gösterilen özen bütünleşmiş ve halkın saygı duyduğu kahramanlar anlatıcıların kişiliklerinde canlanmıştır. Anlatıcı dinleyicileriyle kurduğu ilişkide son derece saygın bir konumdadır. Karagandı'de görüşülen destan anlatıcısı Didar Canatoğlu, ozanlık geleneğini dombra çalan babasından ve destan söyleyen dedesinden öğrendiğini belirtmiştir. "Alpamış", "Kenesarı" "Köroğlu" gibi destanlar ve "Boz Aygır, Kayrangelim" gibi tasvirî besteler, Kazak'ların ortak millî değerlerine ve atalarıyla olan bağlarına sıkı göndermeler yapmaktadır. Bu anlatıcı icrası sırasında dinleyicilerden övgüler almıştır. Destancıyı dinleyenler kimi zaman coşku dolu ses, söz ve mimiklerle anlatıya ortak olmuşlardır. Metin Ergun *Kopuz Sarını: Kazak Âşık Tarzı Şiir Geleneği Akın ve Cıravlar* adlı eserinde Kazak 'Batırlar Cırının' destan (epos) demek olduğunu belirtir. Jıravların bu batırlık cırlarını yani kahramanlık destanlarını kopuz eşliğinde icra ettiklerini belirten Ergun, eserinde batırlık cırı olarak *Koblandı Batır* adlı destandan örnekler aktarır (Ergun, 2002: 35). Yapılan alan araştırmasında bu destanın hâlen ünlü destancılar tarafından anlatıldığına dair bilgiler derlenmiştir.

Destanlardaki müzik unsurlarının belirleyici unsurlarından biri de o toplumun yaşam tarzıyla ilişkilidir. Konar göçer ve doğayla uyum içerisinde yaşayan toplulukların hikâyeleri, destanları ve bunları yansıtan müzik formları da daha çok pastoraldir. Ayrıca daha çok hayvancılıkla uğraşan toplumlarda çoban müziği denilen tür de yaygındır. Boratav'a göre üslubunu nazmın belirlediği destanlar, toplumda iç çatışmaların edebiyata konu olacak derecede kuvvetli olmadığı çağların ve sosyal merhalelerin eseridir (Boratav: 1946 59). Bu cemiyetlerde göçebe bir hayat tarzı hâkimdir. Nazım nesir karışık olarak anlatılan türkölü hikâyeler ise yarı göçebe-konar göçer bir hayat tarzının hâkim olduğu bir hayat tarzının ürünüdür. Halk hikâyelerinde cemiyet içindeki dâhilî mücadele ve isyanlar anlatılır (Görkem: 2000, 7).

Bu bağlamda Türk ve Kazak toplumlarının kahramanlık ve macerayı anlatan, pastoral yaşam ve hayvancılıkla ilgili ifadeler içeren müzik türleri ve bunlarla bir bütün olan anlatılardan söz etmek uygundur. Ögel, Kazak kültüründeki pastoral şarkıların Türk halk edebiyatında önemli bir yeri olan tabiat ve çevre ile ilişkili olduğunu düşünür. Ögel, Türk kültür çevrelerinde, en güzel tanıtma ve duyguların, Dede Korkut kitabında önemli yer tutan Kazılık dağı için söylenmiş ve yazılmış olduğunu ifade eder. Ancak Ögel'e göre bu şarkıların en ünlüsü Sırım-bet Dağı için söylenenlerdir; gerek melodi, ölçü ve gerekse vezin bakımından, en ünlü olanı budur. Bu eser Kazak saz şairi Berkimbayev (1863-1946), bu söyleşi ile üne kavuşmuştur: Notası, yine Erzakoviç tarafından yapılmıştır (Ögel:1987, 438). Sığır çobanları, at çobanları ve koyun çobanlarının her birinin farklı ezgileri bulunur. Ögel, Kazak bozkırlarında da, yılıkcı denilen at

çobanlarının çoğunlukta olduğunu söyler ve bunların şarkılarına yıllık eni veya ünü dendiğini aktarır. At çobanlarının çok geniş bir repertuarı bulunur (Ögel: 1987, 437). Kazakistan'ın Karagandi bölgesinde yapılan araştırmada pastoral kazak küylerini icra eden kaynak kişilerle de görüşülmüştür. Yapılan bu görüşmelerde icra edilen küylerde kahramanlık olgusunun yanı sıra doğa olaylarının da çok güçlü bir biçimde tasvir edildiği görülmüştür. Abdülgazi Ahmed, Kabdiilkumar Karipbekar, Hayrullah Saduaksagor, Akkız, Kulmara Rahmetgızı, Ernur Tutkabek gibi icracılar icra ettikleri küylerde güçlü bir biçimde doğaya yer vermişlerdir. Örneğin kahramanın evinin önüne gelip atından inerken esen kuvvetli rüzgâr ya da göğü yarıyormuşçasına yağın yağmur ve kahramanın bu doğa olayları sırasındaki tepkileri icra esnasında müzikal olarak ifade edilmiştir. Bu da hem icra edilen müziğin hem de kahramanın içinde yaşadığı coğrafya ve doğa olaylarıyla iç içe olduğunu gösterir niteliktedir.

Kahramanları şekillendiren doğa ve coğrafya belirleyici olsa da aynı kültür genlerine sahip iki toplum olan Kazak ve Türk toplumlarının bu müzikler etrafında oluşturdukları kahramanların da özellikleri birbirine benzerdir. Nerin Köse "Destanlarımız ve Zeybek Türkülerimiz" adlı makalesinde destanlarda görülen 40 yiğit ve Zeybekler arasında bir ilişki olduğunu söyler. Yazara göre Kız Jibek adlı Kazak destanın kahramanı Tölögön'ün kendine layık bir eş bulmak üzere giderken ona kırk yiğidinin eşlik etmesi ya da Dede Korkut kitabındaki Dirse Han'ın yiğitleri ile olan ilişkisi ile Zeybek türküleri arasında benzerlikler bulunmaktadır. Köse, bu durumu şu biçimde aktarır:

Zeybek türkülerinde destan kahramanının yerini "efe", yiğitlerin yerini de "zeybek" ya da "kızan"ların alması şeklinde aksetmiştir. Nitekim bazen "uşak" olarak da bilinen kızanlar efelerine candan bağlı, onun emirlerini ikiletmeyen kimselerdir. Osmanlı döneminde Batı Anadolu da Sancaklar bünyesinde köylerle çevresinin asayişini korumak amacıyla Uç beyleri tarafından kurulan bir çeşit milis kuvvetleri, bir akıncı ve mukavemet birliği olan zeybekler (Bayrak, ss:311-312) Ahî Birliklerindeki teşkilatlanmaya benzer şekilde (Çağatay, ss: 40-42) içlerinden bir lider seçerler ve onu "efe-başı", "zeybek-başı" olarak adlandırılırlardı. Zeybekler ise liderlerine sıkı sıkıya bağlıdırlar. (Bayraktan aktaran Köse: 2002, 311)

Görüldüğü gibi her iki kültürde de kahramanların yanlarında bulunan ve onlara her durumda yol arkadaşlığı yapan yiğitler önemlidir ve dürüstlük, mertlik ve cesaret gibi kavramlar ön planda yer almaktadır. Örneğin Haydar Avcı, zeybek oyunlarında sekmeler, yürüyüşler, tartımlar ve yere diz vurmalar, zeybeklerin kendilerine olan güvenlerinin, mertliğin, dürüstlüğün, korkusuzluğun ve çevreye meydan okuyuşlarının anlatımı olarak kabul edildiğini belirtmektedir (Avcı: 2004, 488). Avcı'ya göre Zeybek oyunları "ağır" ve "yürük" olmak üzere ikiye ayrılır. Efeler ağır zeybekleri, zeybekler ve kızanlar yürük zeybekleri oynarlar. Ağır zeybek oyunları doğal ortamında çoğu kez oyuncunun içinden geldiği gibi tek oyuncu tarafından oynanır. Zaten genel

olarak zeybek oyunlarını belirli bir kalıba sokmak zordur. Oyuncu ruhsal bağlamda coşmadıkça oyuna başlamaz. Oyunun özelliği ve etkileyciliği coşkuyla orantılıdır. Coşku arttıkça oyun daha da güzelleşir ve daha da çekici hâle gelir. Genel olarak efe, zeybek ve kızanların oynadığı oyunlar sözlü ve sözsüz (çalgısal-ezgisel) olarak ikiye ayrılır. Kadınların oynadığı zeybek oyunları genellikle sözlü (türkülü) ve ağırlıklı olarak kıvrak, yani hareketli oyunlardır. Ağır ve tek kişilik olan efe oyunu gurur, yiğitlik ve mertlik ifadesidir (Avcı:2004, 489). Benzer bir durum Kazakistan'da yapılan alan araştırmasında da göze çarpar. Sözsüz olarak icra edilen *küyer* de kahramanın yani batırın cesaretini, mertliğini ve dürüstlüğünü anlatan ezgilerle biçimlenmiştir. Haydar Avcı'nın aktardığına göre efe oyunu bir kişiyle oynanırken, zeybeklerin oyunları ise genellikle iki veya dört kişiden oluşur. Kızanların oyunları ise çoğu zaman topluca oynanır. Oyun süresince izleyiciler oyuncunun coşmasını sağlamak için, "Haydi efem!", "Este!" diye coşkuyla bağırlarlar. Zeybek oyunları, kahramanlık, mertlik, cömertlik, aşk, yengi, başkaldırı motif ve duygularıyla yoğrulmuş bir oyun türüdür. Oyunlarda ilk göze çarpan unsur, gurur ve heybetli oluşudur. Zeybek kültürünü yakından gözlemleyen araştırmacılara zeybeğin oynarken parmağını kaldırıp şaklatması, arakaya doğru gerilmesi, kayılma ve yekimeler karşı koymanın, baş eğmezliğin ve dağlara yaslanmanın anlatımı olarak yorumlanmalıdır (Avcı: 2004, 490). Avcı'nın sözünü ettiği dinleyicinin oyun oynayan efeye cesaret vermek ve takdir etmek için sarf ettiği sözlerin çok benzer bir biçimde Kazak destan anlatıcıları ve icracılarını da cesaretlendirmek için dinleyiciler tarafından kullanıldığı görülmüştür. Destanın heyecan verici bir kısmında dinleyiciler coşkularını ifade etmek için "höyde" diye bağırmaktadırlar. Dinleyici tarafından icracının coşkusuna ortak olmak için yapılan bu katılım iki kültürün arasındaki benzerlikleri vurgulamak açısından önemlidir.

Bunun dışında her iki kültürün ortak yönlerinden birisi de icra esnasında icracıya, ezgiye ve enstrümana duyulan saygıdır. Örneğin, zeybekler arasında bağlama çalınırken konuşulmaz. Konuşulması saygısızlık olarak kabul edilir. Sesi güzel olan ve bağlama çalmasını bilen zeybek; türkü söyler, diğer zeybekler de saygılıca dinler. Nöbette olan zeybek, bağlamayı ve türküyü duymayacak uzaklıkta nöbetini tutar. Zeybek bağlaması yanında, dümbek ya da benzeri bir çalgı çalmak uygun görülmez (Avcı:2004, 292). Benzer durum Kazakistan'da gerçekleştirilen alan araştırmasında da karşımıza çıkmıştır. Karagandi bölgesinde icracı Hayrullah Saduaksagor'un performansı sırasında evdeki çocuklar gürültü yaptıkları ve kendi aralarında konuştukları için büyükler tarafından azarlanarak icraya saygısızlık yaptıkları ifade edilmiştir. Bu durum her iki kültürün de biçimsel değişikliklerine rağmen kültürel kodlar açısından birbirleriyle ortak yönlerini hâlen korumakta olduklarının bir başka göstergesidir.

Sonuç olarak, müzik kahramanlık ve doğayla olan ilişkileri ele alındığında Türk ve Kazak kültürlerinin birbirleriyle ortak köklerinin izlerini hâlâ koruduklarını söylemek mümkündür. Yapılan inceleme ve araştırma sırasında Batır ve Efeler arasındaki ilişkiyi

hem müzikal hem de sosyal bağlamda ele almanın mümkün olduğu görülmüştür. Her iki kültür için de kahramanlık, kahramana duyulan saygı, çalınan müzik aleti ve icra ortamının güçlü bir kimlik algısı yarattığı söylenebilir. Bu güçlü kimlik algısının iki kültürü birbirine bağlayan bir köprü olarak kullanılarak, geleneği geleceğe aktaracak bir vizyona dönüştürülebileceği ve böylece sosyal uyum ve kültürler arası diyalogu teşvik edici bir unsur olarak kullanılabilmesi söylenebilir.

Kaynaklar

- Avcı, Ali Haydar. *Zeybeklik ve Zeybekler Tarihi*. İstanbul: Kitap Deyince Yayınları, 2004.
- Boratav, Pertev Naili. *Halk Hikayeleri ve Halk Hikâyeciliği*. Ankara, 1946.
- Ergun, Metin. *Kopuz Sarını*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- İnan, Abdulkadir. *Makaleler ve İncelemeler- II. Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1998.
- Görkem, İsmail. *Halk Hikayeleri Araştırmaları, Çukurovalı Âşık Mustafa Köse ve Hikâye Repertuarı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2000.
- Köse, Nerin. "Destanlarımız ve Zeybek Türkülerimiz" Zeybek Kültürü Sempozyumu- 24-25 Ekim 2012. Muğla Üniversitesi Yayınları, 2004.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Kültür Tarihine Giriş 9*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay, 1987.
- Reichl, Karl. *Türk Boylarının Destanları*. çev. Doç. Dr. Metin Ekici. Ankara: TDK Yayınları, 2002.

