

**T.C
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

**MAKAM VE SÖZ BİLEŞENLERİ AÇISINDAN
KAZAK HALK MÜZİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ**

**Hazırlayan
Mustafa Emre TOKER**

**Danışman
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER
2. Danışman: Doç. Dr. Cenk GÜRAY**

Yüksek Lisans Tezi

**Haziran 2019
KAYSERİ**

**T.C
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

**MAKAM VE SÖZ BİLEŞENLERİ AÇISINDAN
KAZAK HALK MÜZİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ**

(Yüksek Lisans Tezi)

**Hazırlayan
Mustafa Emre TOKER**

**Danışman
Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER
2. Danışman: Doç. Dr. Cenk GÜRAY**

**Haziran 2019
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.


Mustafa Emre TOKER

Makam ve Söz Bileşenleri Açısından Kazak Halk Müziğine Genel Bir Bakış adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesine uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan



Mustafa Emre TOKER



Danışman

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER



Müzik Anasanat Dalı Başkanı

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER ve ikinci danışman Doç. Dr. Cenk GÜRAY danışmanlıklarında yürütülerek Mustafa Emre TOKER tarafından hazırlanan “**Makam ve Söz Bileşenleri Açısından Kazak Halk Müziğine Genel Bir Bakış**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalında **yüksek lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

24/06/2019

Jüri

Danışman: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

2. Danışman: Doç. Dr. Cenk GÜRAY

Üye: Prof. Dr. Ayten KAPLAN

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Ali ÖZDEK

[Handwritten signature of Prof. Dr. N. Oya Levendoğlu Öner]

[Handwritten signature of Doç. Dr. Cenk Güray]

[Handwritten signature of Prof. Dr. Ayten Kaplan]

[Handwritten signature of Dr. Öğr. Üyesi Ali Özdek]

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulu'nun 25.06.2019 tarih ve 2019.18.80... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

28.06/2019

Enstitü Müdürü

[Handwritten signature of Dr. Öğr. Üyesi Levent Çoruh]
Dr. Öğr. Üyesi Levent ÇORUH



TEŐEKKÜR

Lisans hayatımdan bugüne kadar benden emeğini esirgemeyen değerli danıőmanım sayın Prof. Dr. Oya LEVENDOĞLU ÖNER hocam baőta olmak üzere, tez süresince her türlü bilgi ve kaynak konusunda yardımını esirgemeyen ve tezime ikinci danışmanlık yapan sayın Doç. Dr. Cenk GÜRAYS hocama, lisans ve lisansüstü eğitim hayatım boyunca hep yanımda olan Dr. Öğr. Gör Ali ÖZDEK hocama, ayrıca tez savunmama katılarak kıymetli eleőtirileri ile tazime katkı sağlayan Prof. Dr. Ayten Kaplan'a, tezin yazım süreci boyunca yardımcı olan Öğr. Gör. Mehmet ARSLANBOĐA hocam ve İstemi Furkan YUR kardeőime, Kazakça'dan Türkçe'ye çeviriler konusunda bana yardımcı olan Tolgay TOY, Anel MEYRAMGALİEVA ve Maya ALLAYAVORA'ya teőekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca benim bugüne gelmemi sağlayan baőta ailem olmak üzere Emre ERDOĐAN ve Ahmet Tolga ÖZDEMİR hocalarıma őükranlarımı sunarım.

MAKAM VE SÖZ BİLEŞENLERİ AÇISINDAN KAZAK HALK MÜZİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ

Mustafa Emre TOKER

Erciyes Üniversitesi Güzel sanatlar Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi, Haziran 2019
Danışman: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER
2. Danışman: Doç. Dr. Cenk GÜRAY

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, Kazak halk müziğini nağme ve söz unsurları bakımından değerlendirerek bu bölgenin nasıl bir müzik geleneğine sahip olduğunu ortaya koymaktır. Bölge hakkında yapılan çalışmaların literatürde son derece az yer alması ve Kazak müziğine dair eldeki bilgilerin sınırlılığı, böyle bir çalışmanın yürütülmesine zemin hazırlamıştır. Bu yönüyle, tez alandaki öncü çalışmalar arasında olması nedeniyle önemlidir. Çalışma, nitel araştırma geleneğine dayanan bir yaklaşıma sahip olup temel veri kaynakları Kazakistan bölgesinden görüşme kişilerine ve âşıklara dayanmaktadır. Veriler, 2012 yılında Doç. Dr. Cenk Güray'ın Kazakistan'ın Karagandi bölgesine yaptığı bir araştırma gezisi esnasında kayıt altına alınmıştır. Görüşme kişilerinin aktardığı verilerin ve icraların çözümlenmesi içerik analizi ile gerçekleştirilmiş, Kazak halk müziği içerisinde bulunan birçok terim bu yolla çalışmada ortaya konulmuştur. Söz analizlerinin yapılmasıyla Kazakistan halk şarkılarında kullanılan temalar belirlenmiş, ezgisel analizler ise Anadolu coğrafyası Türk makam müziği geleneği ile karşılaştırılarak değerlendirilmiştir. Sonuç olarak, çalışmada değerlendirilen Kazakistan saz müziği eserlerinin bir buçuk oktavlık ses alanı içinde gerçekleştiği ve pentatonik yapıda olduğu görülmüştür. Halk şarkıları ise bir oktavlık ses sahası içinde icra edilmekte ve büyük oranda makam geleneğine yaklaşan nağmeler bulunmaktadır. Bu nağmeler, büyük oranda Anadolu coğrafyası makam geleneğinde kullanılan Hüseyini, Uşşak, Rast, Segâh, Buselik, Kürdi makam çekirdekleri ile benzerlik göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Kazakistan Müziği, Küy, Makam, Âşıklık geleneği

A GENERAL VIEW OF KAZAKH FOLK MUSIC FROM THE PERSPECTIVE OF MAQAM AND SYNTACTICS

Mustafa Emre TOKER
Erciyes University, Institution of Fine Arts
Master Thesis, June 2019

Supervisor: Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU ÖNER
Co-Supervisor: Doç. Dr. Cenk GÜRAY

SUMMARY

This study aims at evaluating the Kazakh folk music in terms of tune and word elements and revealing what kind of musical tradition this region has. The fact that the studies on this region are very few in the literature and the limited knowledge of Kazakh music have prepared the basis for conducting such a study. From this respect, this thesis is important because it is among the leading studies in the field. The study has an approach based on the qualitative research tradition and the main data sources are based on interviewees and minstrels from Kazakhstan region. The data were recorded by Assoc. Dr. Cenk Güray during a research trip to the Karagandi region of Kazakhstan in 2012. The analysis of the data and performances conveyed by the interviewees was carried out by content analysis, and many terms in Kazakh folk music were put forward in this study. The themes used in the folk songs of Kazakhstan were determined by performing the word analysis, and the melodic analyses were evaluated by comparing the Anatolian geography with the Turkish makam music tradition. As a result, it was determined that the Kazakhstan instrumental works evaluated in this study took place within a one and a half octave sound field and were pentatonic. As to folk songs, they are performed in one octave sound field and there are some tunes approaching the tradition of makam. These tunes show similarities with Hüseyini, Uşşak, Rast, Segâh, Buselik and Kürdi makam cores, which are used in the Anatolian tradition.

Keywords: Kazakhstan Music, Küy , Makam, Minstrel Tradition

İÇİNDEKİLER

MAKAM VE SÖZ BİLEŞENLERİ AÇISINDAN KAZAK HALK MÜZİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ

	Sayfa
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK.....	ii
KABUL VE ONAY	iii
TEŞEKKÜRLER	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
EKLER.....	x
1. GİRİŞ	1
1.1. Halk Müziği ve Âşıklık Kavramı.....	1
1.2. Türkiye’de Halk Müziği ve Âşıklık Geleneği	2
1.3. Amaç ve Önem.....	3
1.4. Problem Durumu	3
1.5.Yöntem	4
1.6. Veri Toplama Teknikleri.....	4
1.7. Verilerin Analizi ve Yorumlanması.....	5
2. KAZAKİSTAN HALK MÜZİĞİ VE ÂŞIKLIK GELENEĞİ	6
2.1. Kazakistan Halk Müziğinde Biçimler	9
2.1.1. En.....	9
2.1.2. Küy	9
2.1.3. Ayıtıs.....	10
2.1.4. Baksı Sarını.....	10
2.1.5. Terme ve Tolgav	11
2.1.6. Tökbe ve Serpme	11
2.2. Kazakistan Halk Müziğinde İcracılar	12

2.2.1. Baksı	12
2.2.2. Jırav	12
2.2.3. Jırşı	14
2.2.4. Akın	14
2.2.5. Enşi	15
2.2.6. Ölenşi.....	15
2.2.7. Sal-Seri	15
2.2.8. Küysi.....	16
3. KAZAK HALK MÜZİĞİ ESER ANALİZLERİ	17
3.1. Agcirin.....	17
3.1.1. Eserin Türü.....	17
3.1.2. Ses Sahası ve Perde Ağırlıkları	17
3.1.3. Makam Analizi	18
3.2. El Ayrgan	25
3.2.1. Eserin Türü.....	25
3.2.2. Eserin Ses Sahası ve Perde Ağırlıkları	25
3.2.3. Eserin Makam Analizi	26
3.3. Aksak Kulan	31
3.3.1. Eserin Türü.....	31
3.3.2. Ses Sahası ve Perde Ağırlıkları	31
3.3.3. Makam Analizi	32
3.4. Ters Çalma.....	36
3.4.1. Eserin Türü.....	36
3.4.2. Ses Sahası ve Perde Ağırlıkları	36
3.4.3. Makam Analizi	37
3.5. Boz Aygır	40
3.5.1. Eserin Türü Hakkında Bilgi.....	40
3.5.2. Ses Sahası ve Perde Ağırlıkları	40
3.5.3. Makam Analizi	40
3.6. Kayraneli.....	43
3.6.1. Eserin Türü.....	44
3.6.2. Ses Sahası ve Perde Ağırlıkları	44
3.6.3. Makam Analizi	44
3.7. Bahadır Sulubay Halk Şarkısı	47
3.7.1. Eserin Türü.....	48
3.7.2. Söz Unsurları Analizi.....	48

3.7.3 Ses Sahası ve Perde Ağırlıkları	49
3.7.4 Makam Analizi	49
3.8. Saldamay	51
3.8.1. Eserin Türü.....	51
3.8.2. Sözel Unsurlar Analizi	51
3.8.3. Ses Sahası ve Perde Ağırlıkları	52
3.8.4. Makam Analizi	53
3.9. Elin Köşkünde	54
3.9.1. Eserin Türü.....	54
3.9.2. Sözel Unsurlar Analizi	54
3.9.3. Ses Sahası ve Perde Ağırlıkları	55
3.9.4 Makam Analizi	55
4. SONUÇ.....	58
KAYNAKÇA	59
EKLER.....	61
ÖZ GEÇMİŞ.....	82

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1	17
Şekil 2	18
Şekil 3	19
Şekil 4	20
Şekil 5	21
Şekil 6	21
Şekil 7	22
Şekil 8	22
Şekil 9	23
Şekil 10	24
Şekil 11	24
Şekil 12	25
Şekil 13	25
Şekil 14	26
Şekil 15	26
Şekil 16	27
Şekil 17	27
Şekil 18	28
Şekil 19	28
Şekil 20	29
Şekil 21	30
Şekil 22	30
Şekil 23	31
Şekil 24	31
Şekil 25	32
Şekil 26	33
Şekil 27	33
Şekil 28	34
Şekil 29	35
Şekil 30	35
Şekil 31	35
Şekil 32	36
Şekil 33	36
Şekil 34	37
Şekil 35	37
Şekil 36	38
Şekil 37	38
Şekil 38	38
Şekil 39	39
Şekil 40	39
Şekil 41	40
Şekil 42	40
Şekil 43	41
Şekil 44	42
Şekil 45	42
Şekil 46	42

Şekil 47	43
Şekil 48	43
Şekil 49	44
Şekil 50	44
Şekil 51	45
Şekil 52	45
Şekil 53	46
Şekil 54	47
Şekil 55	47
Şekil 56	47
Şekil 57	49
Şekil 58	49
Şekil 59	50
Şekil 60 Hüseyini Çekirdeği	50
Şekil 61 Uşşak Çekirdeği	50
Şekil 62	51
Şekil 63 <i>Rast Çekirdeği</i>	51
Şekil 64	52
Şekil 65	52
Şekil 66 Segâh Çekirdeği	53
Şekil 67	53
Şekil 68	54
Şekil 69	54
Şekil 70	55
Şekil 71	55
Şekil 72	56
Şekil 73 Buselik Makam Çekirdeği	56
Şekil 74	56
Şekil 75 Kürdi Çekirdeği	56
Şekil 76	57

1. GİRİŞ

Bir toplumun kültürünü, geleneklerini, inanç dünyasını anlamının en etkili yolu onun müziğine yakından bakmaktır. Bu nedenle müzik, alan çalışmaları içinde çok değerli bir veri toplama kaynağı hâline gelmiştir. Toplumsal hafızayı canlandırmada, aktarmada ve yeniden yaratmada müziğe dair her unsur büyük önem taşımaktadır. Bu unsurların her unsuru bir yandan ait olduğu toplumun geleneklerini yansıtırken, diğer yandan geçmiş ve şimdide irtibatta olduğu toplum ya da toplulukların geleneklerinden izler taşır. Bu noktada, Türk coğrafyasının köklü topluluklarından biri olan Kazaklar ve onların müzikleri hakkında toplanacak her veri, makam coğrafyasının ortaklık gösteren bileşenlerini açıklamada önemli katkılar sağlayacaktır. Halk şarkılarında vurguladıkları mesajlar, öne çıkan temalar yahut nağmeleri kurgulama biçimleri, Asya geleneklerinin müzik belleklerindeki ortak izleri ortaya koymaya olanak sağlayan potansiyeller taşımaktadır.

Kazakistan halk müziğini daha yakından tanımak amacıyla, konuya bu coğrafyanın önemli geleneklerinden biri olan “âşıklık” geleneği üzerine Türkiye ile karşılaştırmalı bir değerlendirme yapmakta fayda olacaktır.

1.1. Halk Müziği ve Âşıklık Kavramı

Âşık içinde yaşadığı toplumun kültürel, siyasi veya toplumsal olaylar karşısındaki duygu ve düşüncelerini gerek sazla gerek şiirle veya her ikisi ile birlikte ifade eden ve bu ifade ile geçmişten geleceğe bir köprü oluşturan kişidir.

“Âşık; sazlı, sazsız, doğaçlama yoluyla, kalemle veya bu özelliklerin birkaçını birden taşıyan ve âşıklık geleneğine bağlı olarak şiir söyleyen halk sanatçılarıdır” (Artun, 2005, s.1)

Âşıklık Geleneği ise âşıkların zaman içerisinde ortaya koyduğu yazılı veya yazılı olmayan kuralların bütünü olarak isimlendirilmektedir. Uzun bir süreç içinde çok geniş bir alana yayılan ve uzun bir dönem göçebe olarak yaşayan toplumumuzun geleneklerini değerlendirebilmek pek kolay bir süreç değildir. Bu bağlamda, âşıklık geleneğini hazırlayan, oluşturan ve geliştiren faktörleri net olarak ortaya koyabilmekte pek kolay görünmemektedir.

Özarlan, konuyla ilgili olarak “Türk tarihi ile ilgili bilgilerin kısmen de olsa bulunabildiği kaynaklarda efsane, gelenek, inanç, bu inançlara bağlı olarak dini törenler, merasimler, ayinler, mitoloji ve müzik aletleri hakkında verilen bilgilerin tamamının âşıklık geleneğini oluşturduğu” ifadesini kullanmaktadır (Özarlan, 2001, s. 42).

1.2. Türkiye’de Halk Müziği ve Âşıklık Geleneği

Köprülü, “âşıkların Türk boylarında şaman, oyun, kam, baksı ve ozan gibi adlarla anılan sihirbazlık, rakkaslık, musikişinaslık, hekimlik gibi özellikler taşıyarak halk arasında önemli bir yere sahip olan kişiler olduğunu belirtmektedir” (Köprülü, 1989, s. 423).

“Âşık tipi, Allah’la mistik birlik arayan tekke aşığından, dans ve müzik eşliğinde ritüeller gerçekleştiren yarı sihirbaz şaman ozan tipinden ayrılır. Âşık, kutsal olmayan yerlerde, kahvehanelerde, hanlarda, düğün evlerinde halkı eğlendirmekle görevli, bir güzele bağlılık gibi din dışı konuları işleyen bir sanatçı tipi olmuştur” (Başgöz, 1977, s. 254).

Geçmişte Orta Asya Şaman inancı içerisinde ozan, baksı, kam gibi isimlerle yaşayan bu gelenek, Anadolu’ya göçler esnasında, inanç sistemi üzerindeki değişiklikler olması sebebi ile farklı boyutlar kazanmaktadır. Şaman inanç sisteminden İslamiyet’e geçen toplum birçok alanda olduğu gibi bu alanda da değişime uğramıştır. Şaman inanç sistemi içerisinde büyücülük, gelecekte haber verme, insanları iyileştirme gibi güçlere sahip olan bu kişiler, İslamiyet’in kabulünden sonra bu özelliklerinin İslamiyet’in getirmiş olduğu kurallarla ters düşmesi sebebi ile değişip farklı bir boyuta geçtiği düşünülmektedir. Halk şairlerinin Âşık adını alması, dini-tasavvufi gelenek nedeniyle olduğu düşünülmektedir. “Kopuz eşliğinde destan söyleyen Oğuz halk şairlerinin adının, değişen sosyolojik sebeplerle aşağılayıcı bir anlam yüklenmesi dolayısıyla dini şairler, 13.yüzyıldan itibaren kendilerini diğer şairlerden ayırmak ve ilham

kaynaklarının kutsallığını göstermek için âşık adını kullanmaya başlamışlardır. Halk âşıkları kendilerini âşıklık geleneğinden ayırmak maksadı ile mahlaslarının başına kul, abdâl, pir, sultan gibi isimler eklemiştir” (Artun, 2005, s. 2).

“Âşıklık geleneğinin belli kurallara ve kabullere göre oluşması, âşık olmanın belli kurallarının bulunması kaçınılmazdır. 17.yy’dan 20.yy’a kadar âşıklığın temel ölçüleri ortaya çıkmış, bu ölçülere göre âşık toplantıları düzenlenmiş, fasıllar, karşılamlar yapılmıştır” (Günay, 1992, s. 30).

İslamiyet öncesi çeşitli inanç sistemlerine sahip olan Türkler, her semavi dine geçişte olduğu gibi, bunlardan bir kısmını yeni dine taşıyıp onun kalıplarına uydurmuşlardır. Her inanç sistemi topluma uygun yapı kazanmaktadır.

“İslamiyet dervişlerce yayılmıştır. Bu dervişlerin çoğu kamların, ozanların, baksıların ya da şamanların devamıdır. Bunlar eski inançlarla İslamiyet’i uzlaştırmışlardır. Anadolu’daki Türkler kültürel etkileşim içerisinde yeni bir kültürel kimlik kazanmışlardır” (Güvenç, 1993, s. 98).

Bütün bu söylenenlerden yola çıkarak destanlar ve mitler ile başlayan bu geleneğin bir sonraki evrede dini bir kimlik üzerine oturtulduğu düşünülmektedir. Bu sebeple ilerleyen dönemlerde toplumun gelişip değişmesi ile dini konular yerini din dışı konulara bırakmış ve geleneğin içerisinde günlük hayattaki her türlü konu işlenmeye başlamıştır.

1.3. Amaç ve Önem

Bu çalışma, Kazak halk müziğinin müzikal yapısını, makam ve söz unsurları bakımından değerlendirerek, Anadolu müziği ile benzer ve farklı yönlerini ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Bu sayede, iki ülkenin ortak olan ve farklılık gösteren noktaları ile müzikal yapıları tespit edilmiş olup, kültürel mirasa katkı sağlayacak yorumlamaların yapılması mümkün olabilecektir.

1.4. Problem Durumu

Anadolu müziğinin önemli kaynakları arasında olan Orta Asya bölgesinin müziği hakkında, müzikolojik açıdan doyurucu miktarda yayının bulunmaması, bu bölgenin

müziği ile bugün Anadolu’da yaşayan müzik geleneklerinin irtibatı noktasında çıkarımlar yapmaya imkân vermemektedir. Köken bakımından, kesişim alanlarının geniş olduğu makam müziği boylamında, bu coğrafya ile Anadolu coğrafyası arasında makamsal benzerlikler var mıdır? Ya da türkülerle konu olan tasvirler ve aktarılan hikâyeler nasıl özellikler taşımaktadır? Tüm bu sorulara cevap aramak noktasında çalışmanın problem cümlesini “Kazak halk türküleri, makam ve söz bileşenleri bakımından nasıl özelliklere sahiptir?” sorusu oluşturmaktadır.

1.5.Yöntem

İnsan ve onu etkileyen her türlü faktörün bütün anlam dünyası ile birlikte sistemli bir şekilde incelenmesinde sosyal bilimler tarafından ihtiyaç duyulan nitel araştırma yöntemleri tezin temel araştırma yaklaşımıdır. Çalışmanın bir yönü, etnografik desene dahil olabilecek vasıflar taşısa da araştırmacının zaman sınırlılığından dolayı alana bizzat gidememiş olması ve bunun yerine tezin ikinci danışmanı olan Doç. Dr. Cenk Güray’ın alan kayıtları esas alınarak, bir masa başı çalışması olarak sonlandırılmak zorundalığı, bu çalışmanın etnografik desen içerisinde anılmasının önünde bir engeldir. Ancak, bununla beraber elde bulunan ses kayıtlarının çok detaylı alınmış olması ve alandaki kişilerle yapılan görüşmelerin ve icra kayıtlarının bu tezi sağlıklı yürütmeye yetecek zenginlikte olması, alana gidememenin dezavantajını bir nebze olsun telafi etmektedir.

1.6. Veri Toplama Teknikleri

Çalışmada temel veri olarak kullanılan kayıtlar, 2012 eylül ayında Doç. Dr. Cenk Güray ve beraberindeki bir heyetin Kazakistan’ın Karagandi bölgesine yapmış oldukları beş günlük araştırma gezisine dayanmaktadır. Bu gezide alanda çok sayıda kaynak kişi ile görüşme yapılmıştır.

Yapılan görüşmeler, bölgede belirli aralıklarla gerçekleştirilmiş ve toplam sekiz saatlik bir kayıt ortaya çıkmıştır. Çalışmanın temel veri kaynağını bu kayıtlar oluşturmuştur.

Görüşmelerden elde edilen 31 tane (altısı sözlü olmak üzere) ezgi dikte edilerek notaya alınmış olup, analize uygun hâle getirilmiştir. Ancak, bu tez kapsamında

değerlendirilmek üzere dokuz eser seçilmiş ve bölgenin karakterini yansıtabilecek nitelikteki bu eserler nağme ve söz unsurları bakımından değerlendirilmiştir.

1.7. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Elde edilen görüşmeler, dikte yoluyla metne dönüştürülmüş ve ortaya çıkan temalar kavramsal çerçevenin oluşturulmasına katkı sağlamıştır. Görüşmeler Kazak dilinde gerçekleşmiş olmakla birlikte, çevirmenlerin ortamda oluşu nedeniyle dil problemi metinlerin deşifresine problem olmaktan çıkmış, ancak, türkülerin sözlerinin icra esnasında seslendirilmesi ve Türkçe çevirilerinin olmaması dil engeliyle karşılaşmamıza neden olmuştur. Çalışmadaki halk şarkılarının sözlerinin Türkçe çevirisi, Kazakistan'da yaşayan ve Türkçe bilen Anel Meyram Alieva ve Maya Allayavora tarafından yapılmıştır.

Ezgilerin analizinde ise ilk adım olarak kayıtlarda bulunan eserler notaya alınmış ve notaya alımlar iki farklı akort üzerinden gerçekleştirilmiştir. Kazakistan halk müziği ile Anadolu coğrafyasındaki Türk makam müziğinin ilişkisini daha rahat değerlendirebilmek amacıyla terminoloji bakımından Türk makam müziğinin perde isimleri kullanılmış değerlendirmeler bu adlandırmalar ile yapılmıştır.

Akort olarak ilk altı eserin notaya alımında düğah perdesi 440 Hz.'e, son üç eserde ise 659 Hz.'e karşılık gelmektedir.

Eserlerin notaya alımının ardından, her eser başlangıç, gelişme ve sonuç bölümleri olarak üç genel yapı üzerinden bölümlere ayrılmış ve her bölümün başlangıç bölgesi, kullandığı ses sahası, ezgi hareketi ve tipik kalıpları ortaya çıkarılmıştır. Ezgi yapılarının değerlendirilmesinde, eserlerin makam kavramı ile kurdukları irtibat dikkate alınmış, hangi ezgi tiplerinin makam karakteri taşıdığı, makam çekirdekleri kavramı yani, makam yapısını ifade edebilecek en küçük parçacıklar üzerinden ortaya konulmuştur.

2. KAZAKİSTAN HALK MÜZİĞİ VE ÂŞIKLIK GELENEĞİ

Bugün Kazakların yaşadığı ülke olan Kazakistan, Türkistan'ın geniş bozkırları ile eski Türk ana yurdu Altaylara kadar uzanan bir coğrafyadır. Bu geniş bozkırda yaşayan halk “Kazak” diye adlandırılmaktadır. Kazaklar, eskiden beri Turanlı göçebe bir halk diye gösterilmiştir. X. asırda Bizans hükümdarları ve tarihçisi Konstantions Porfiregenetos, Kazakların yaşadığı bölgelerden Kazahi diye bahsederken, 11.yy'da Firdevsi Şehname'sinde eski tarih kayıtlarına dayanarak bir Kazak hanı ve göçebe bir savaşçı Kazak kavminden bahseder. Cengiz Han'ın oğulları zamanında da Kazaklardan bahsedilir ve Kazakların, Cengiz Han'ın oğlu olan Coçı Han'a bağlı olduğu kabul edilmektedir.

“Kazakistan İrani Sakalara, Sannatlara, Wu-sunlara, Hunlarla birlikte hareket eden kabilelere, Oğuz Türklerine ve Göktürlere ve nihayet Kıpçaklara ev sahipliği yapmıştır. 13. yüzyıl civarında, İraniler, Türkler ve Moğollar gibi etnik unsurlar Kazakları oluşturmak üzere yerlerini almışlardır” (Golden, 2006, s. 480).

“14 ve 15. yüzyıllarda Özbek olarak adlandırılan bugünkü Kazakistan'ın Kıpçak kavimleri ve onlarla akraba olan oymak hanları, diğer Özbek hanlarından ayrılarak Kazak olmuşlardır. Bu olaydan sonra Kazak sözü, bu hanlara bağlı oymakların ve onlardan gelen Türklerin adı haline gelmiştir. Daha sonraki gelişmelere bağlı olarak 15. yüzyılın ilk yarısından sonra Dest-i Kıpçak, Dest-i Özbek olarak anılmış, 16. yüzyıldan sonra ise bu bölgenin sadece güney kısmı Özbek olarak adlandırılmıştır” (Özkan, 1997, s. 67).

Yaşanılan coğrafya ve sosyal yapı Kazakların tarımdan çok hayvancılık yapmalarına sebep olduğu, özellikle at ve koyun yetiştiriciliği; Kazakların yazın geniş otlakların yer aldığı yaylalara, kışın ise daha kuytu kesimlere, kışlaklara göç etmeleri sonucunu

doğurduğu ve bu yaşayış tarzı onları yeni yerler keşfetmeye zorladığını belirtmektedir. Kendini, oluşturduğu bu dünyada hür hisseden Kazak halkı için hemen yerleşik hayata geçmek zor olmuştur.

Ali Abbas Çınar da “Türk Dünyası Halk Kültürü Üzerine Araştırma Ve İncelemeler” adlı kitabında Kazak Türkleriyle ilgili şu bilgileri vermiştir:

“Ekonomik ve sosyolojik sebeplerle yapılan göçler, Kazakların yazılı kültürünün gelişmesini engellemiş, buna karşılık sözlü kültürler alabildiğine genişlemiş, zenginleşmiş çeşitlilik kazanmıştır. Yaşanılan hayatın bir sonucu olarak folklor değerleri, Kazak halkını oluşturan sosyal tabakaların tümünde (ulu, orta, küçük, cüz) ayrı önemle benimsenmiş, teşvik edilmiş, sevilmiştir” (Çınar, 1996, s. 7).

Kazak edebiyatı ile Kazaklar’ın yaşayış tarzı arasında bağlantı kuran Tamir bu konuyla ilgili şunları söylemektedir. “Asıl Kazak edebiyatı, 15. yüzyılın ikinci yarısında (1456'dan sonra) Kazak hanlığının kurulması, bunun sonucu olarak Kazak boyunun ve Kazak Türkçesinin teşekküllü ile başlar. Kazak edebiyatı, 15. yüzyılın ikinci yarısından 19. yüzyılın sonlarına kadar esas olarak sözlü halk edebiyatı şeklinde gelişmiş ve eserler vermiştir.” (Tamir, 1998, s. 423). Bunun böyle olmasının sebebi Kazak halkının yaşayış tarzıyla yakından alakalıdır.

Biray da makalesinde Kazak Türklerinin sözlü edebiyatının “Kazak Hanlığının kurulması, Kazak boyu ve Kazak Türkçesinin ortaya çıkmasıyla birlikte 5.yy’ın ikinci yarısından itibaren başladığını söylemektedir. Edebiyat araştırmacıları Kazak Türkleri yazılı edebiyatının başlangıcını 19. yüzyılın ikinci yarısı olarak göstermektedir, demektedir” (Biray, 2005, s. 68).

Âşıklık Geleneği; işlevsellikleri fazlaca değişmeyen; ancak dini, coğrafi ve tarihsel bağlamda adına ozan, şaman, kam, baksı (bahşı), âşık, halk şairi, jırav, akın, jırcı v.s. denilen yaratıcı ve icracı tiplerin tarihi süreçte meydana getirdikleri kültürel oluşumun Anadolu'daki adıdır. “Türk milletinin tarih sahnesine çıktığı ilk günden bugüne kadar daima gelişen, ancak mahiyetini değiştirmeyen bu millî oluşum; özellikle İslamiyet’in kabulünden sonra kültürel, dini, sosyal ve politik şartlar altında çeşitlenme göstermiş” (Günay, 1992, s. 1). Bunun doğal sonucu olarak da gelenek ve gelenek temsilcileri farklı Türk boylarında ve coğrafyalarında çeşitli adlarla anılmaktadırlar.

“Türkiye’de “Âşık Tarzı” olarak tanımlanan gelenek, Kazakistan’da “Jırvlık ve Akınlık Geleneği” olarak adlandırılmıştır. Bu farklı adlandırmalara karşın her iki oluşumun da özü birdir ve her iki coğrafyada yaşayan gelenek temsilcilerinin prototipi “Ozan” olarak adlandırılan sanatçı tipidir” (Şişman. 2002, s. 68).

Köprülü ozan kelimesi hakkında “Oğuzların, halk şairi manasında çok eskilerden beri kullandıkları bir kelimedir, İslamiyet öncesi Türklerde ozanlar; yapılan savaşları, kazanılan zaferleri, halkın ortak duygu ve düşüncelerini dile getirmekte; ayrıca sığır (av), yuğ (cenaze), şölen (ziyafet) adı verilen dini-askeri törenleri de yönetmektedirler” ifadesini kullanmaktadır (Köprülü 1989; s.144).

“Önceleri, oyunculuk, sihirbazlık, büyücülük gibi değişik nitelikleri kendilerinde taşıyan bu sanatçı tipler; kopuz eşliğinde şiir sanatını icra etmeleri yanında, hekimlik, gelecekte haber verme, ruhlarla görüşme, ölümlerin ruhlarını gökyüzüne çıkarma gibi işlevleri nedeniyle de “Şaman” adı verilen din adamı tipine yaklaşmaktadırlar” (Turan, 1996, s. 12).

Âşıklık geleneğinin Kazakistan’daki en eski temsilcileri yapılan görüşmelerden ve kaynaklardan elde edilen bilgilere göre baksılar ve jırvlardır. Şamanlık geleneği içerisinde bulunan baksı ve jırvlar, toplum içerisindeki fonksiyonları açısından sadece çalıp söylemekle görevli olmayan gelecekte haber verme ve hastaları iyileştirme gibi birtakım doğa üstü güçlere de sahiptirler.

“Baksılar, eskiden doğum yaptırırken, bir hastalığı tedavi ederken, gelecekte haber verirken, insanların yıldıznamalarına bakarken veya Gök Tanrıya ve iyelere kurban sunarken Kamlar ve Şamanlar gibi kopuz eşliğinde dua ederlermiş” (Ergun, 2002, s. 111).

Baksı ve Jırvların atası olarak dede korkut kabul edilmektedir. Bütün Orta Asya ve Anadolu geleneği içerisinde var olan Dede Korkut kopuzu ilk yapan kişi olarak kabul edilmektedir. Ayrıca görüşmecilerinden edinilen bilgilere göre de Dede Korkut (Dedem Korkut) Jırvların atası olarak kabul edildiği ve sadece kopuz eşliğinde çalıp söylemekle kalmayıp halka politik konularda yol gösteren, akıl veren, sözlerinin üzerine bir toplum inşa eden bir kişilik olduğu da belirtilmektedir. Aynı zamanda, bu insanların devlet büyükleri tarafından da saygıyla karşılandığı ve sözlerinin dinlendiğini

anlatılmaktadır. Bu durum, bize Baksı ve Jıravların sanatsal faaliyetlerinin yanında toplum içerisindeki sosyal durum ve statülerini de açıklamaktadır.

Baksılık ve Jıravlık geleneği değişen sosyal ve politik sonuçlar doğrultusunda kendisini yenileyerek bir sonraki adım olan âşıklık geleneği ya da Kazakistan'daki ismiyle Akınlık geleneğine dönüşmüştür. Eldeki veriler ve kaynaklara göre Kazaklar “âşık” terimine “akın” ismini vermektedirler.

“Akınlar bir tür kazak sazı olan dombıra ile doğaçlama şiir söyleyebilen ve atışmalar yapan sanatçılardır” (Artun, 2005, s. 28).

“Anadolu Türkleri'nin “âşık” adını verdikleri tipe karşılık, Kazak halkı arasında bir değil birkaç tip vardır. Jırav, Akın, Baksı, Ölenşi, Küyşi, Sal-seri, Anşi ve Dombıraşi gibi adlar altında toplanan bu tiplerin repertuarları, dinleyicileri, çaldıkları enstrüman ve toplum içindeki fonksiyonları oldukça farklıdır” (Ergun, 2002, s. 1).

Anadolu geleneği içerisinde Âşık olarak nitelendirdiğimiz elinde bağlaması veya bağlama ailesinden herhangi bir enstrüman ile irticalen çalıp söyleyen, dini ya da dindışı her konu hakkında eserler ortaya koyan âşık tipi Kazakistan bölgesinde genel bir isim olarak akın kavramı ile tanımlansa da ölenşi, enşi gibi isimler de kullanılmaktadır.

2.1. Kazakistan Halk Müziğinde Biçimler

2.1.1. En

En, halk şarkısı, türküsü, melodisi demektir. Anadolu-Türk halk müziğindeki “türkü”nün karşılığıdır. En Kazak halk şiirinin, müziğinin en yaygın türlerinden biridir. İlk söyleyeni bilinmeyen halk enlerinin yanında, belli bir akının adına bağlı olan enlerde vardır.

“En ayrı bir tür değildir. Ene belli bir tür özelliği verebilmek için de, Anadolu- Türk halk şiirindeki “türkü”lerin karşılığının en olduğunu söyleyebiliriz” (Ergun, 2002, s.5).

2.1.2. Küy

“Çokanlamlı bir terim olan ‘küğ’, Asya'nın her yerinde Türk dilleri konuşan halklarca ‘çalgısal musiki’, ‘ırksal musiki’, ‘ezgi’, ‘tartım’, ‘türkü’, ‘besteleme’, vb. gibi

anlamlarda kullanılmaktadır. Türk dünyasının musikibilim yazınında sıkça rastlanan bu terim, Kazakça ve Kırgızca'da çalgısal musiki anlamında kullanılır” (Tansuğ,2017, s. 67).

Prof. Dr. Karjaubay SARTKOJAOĞLU Moğolistan Altaylarda bir mağarada bulunan bir dombıranın üzerindeki yazının çeviri ve açıklaması yaparken küy kelimesin detaylıca açıklayarak anlamlarını vermektedir.

“Yazıdaki ezgi manasına gelen “küü” kelimesi eski Türk metinlerinde “kügü” olarak da geçmektedir. Ortadaki “g” sesi zamanla düşmüştür. V. yüzyılda bu “küü” olarak söyleniyor olmalıdır. Bugünkü Kazak Türkçesinde hala yaşayan “küy” kelimesinin telafuzuna benzemektedir” (Sartkojaoğlu, 2012, s.16-17).

2.1.3. Aytıs

Aytıs, Türkiye'deki âşıklık geleneği içerisinde de çokça örneğini gördüğümüz atışma kavramı ile aynı anlamda kullanılmaktadır. İki kişinin veya bir grubun saz ya da sözleri ile birbirlerine karşı üstün gelme veya kimin daha iyi şair ya da sazende olduğunu ispatlama durumudur.

2.1.4. Baksı Sarını

Görüşmelerde baskı sarını şifa için kullanılan bir makam olarak nitelendirilmektedir.

Kısmen doğru olan bu tanım hakkında Ergun; “baksı hastayı iyileştirmek için bir meydanda yatıp dönmeye başlar. Bir yandan da dombıra veya kopuz eşliğinde söylediği şiirlerle “avurun iyisini” (iyi ruhları) çağırır. Bu arada, kendisi de hâlden hâle girer, ağzını burnunu eğip büker, ateşin ve hastanın etrafında raks eder. Müzikle cinleri çağırır cinler gelmezse hastayı iyileştiremez. İşte geceleyin baksıların hastaları iyileştirebilmek için cinleri çağırmaları sırasında söyledikleri şiirlere ve çaldıkları müziğe Baksı Sarını denir. Baksı Sarını'nın şiirleri 7-8 hecelidir” (Ergun, 2002, s.33-34).

2.1.5. Terme ve Tolgav

Görüşme kişilerinden Elmas Bey'e göre, bu iki tür birbirine çok benzemektedir ve termenin daha kısıtlı konuları tolgavınsa çok daha kapsamlı konuları ele aldığını belirtmektedir.

Kopuz ve dombıra eşliğinde söylenen termeler, jıravın öğütü, nasihati, kendisini veya başka birisini övmesi, yaş destanı veya dini bilgiler gibi konular içerir. "7-8 veya 11 heceli olan terme tolgava oldukça yakın bir türdür. İki türü birbirinden ayırt etmek oldukça güçtür. Tolgavlar mutlaka bir jırav tarafından söylenmelidir, bu durum terme için şart değildir. Tolgavda esas maksat halkı sosyal meseleler üzerine düşündürmektir, termede ise eğitmek, terbiye etmek, övmek veya yermektir" (Ergun, 2007, s.5-76).

"Tolgav terimi, etraflıca düşünme, irdeleme anlamlarına gelen, tolğan-, tolğanıs sözcüklerinden türetilmiştir. Jıravlık geleneğinde oldukça yaygın kullanılan Tolgav türü nazım örneklerine, eski yazılı belgelerde rastlanılsa da onun tür olarak kalıplaşması bazı kaynaklarda boyların bir arada yaşadıkları 13. ve 14. yüzyıllar olarak gösterilirken, bazı kaynaklarda 15. ve 18. yüzyıllar aralığı işaret edilmektedir" (Arıkan, 2014, s. 22).

Tolgav, Kazak edebiyatında geleneksel bir türdür. Toplumu ilgilendiren siyasi, felsefi konuları esas alır. "Üç mısradan meydana gelir ve uzunluğu isteğe bağlıdır. Hece sayısı değişik olabilir. Sözlü olarak günümüze kadar ulaşmıştır. Sanatçı kendi düşüncelerini sadece müzik şeklinde anlatabilir veya terme şeklinde şiir yazarak da tolgav okuyabilir" (Koç, 2007, s. 27).

2.1.6. Tökbe ve Serpme

Terimler hakkında fazla bilgi bulunmamakla birlikte görüşmelerden anlaşıldığı kadarıyla ezgi hızlarını niteleyen terimler olduğu anlaşılmaktadır. Serpmenin yavaş çalınan ezgiler için kullanıldığı, tökbenin ise anlam olarak suyun akıp gitmesi manasına geldiği ve bir ezginin daha hızlı çalınacağı anlamını taşıdığı ifade edilmektedir.

2.2. Kazakistan Halk Müziğinde İcracılar

Tarihi seyir içerisinde şaman, kam, ozan olarak başlayan gelenek değişerek baksı, jırav, jırşı ve daha sonrasında akın, ölenşi ve enşi, küyşi gibi isimlendirilmeye başlanmaktadır.

2.2.1. Baksı

Baksılar şaman inancının yaygın olduğu dönemde halk arasında din adamı görevini üstlenmiş olan ve yanı sıra halka yol gösteren, şifa dağıtan gelecekte haber veren, Şaman inancına bağlı olarak kulların dilek, kurban ve dualarını Tanrı' ya ulaştıran; Tanrı' dan onlar için af dileyen kutsal kimselerdir.

Koç, kitabında baksılarla ilgili şu bilgileri vermektedir: “Büyü şiirleri söyleyen, eski inanç temsilcilerine “baksı” adı verilir. Büyü ve efsun şiirleri hayvana, insana zarar veren yılan, akrebe veya onların hastalanmalarına neden olan doğüstü güçlere karşı ve onları korkutmak amacıyla söylenir” (Koç, 2007, s. 89).

Halk arasında olağanüstü güçleri olduğuna inanılan, insanları tedavi edici kehanette bulunan, törenler esnasında yapmış oldukları değişik hareketlerle dinleyiciyi etkisi altına alan ve onları kendisine bağlamak için müzik aletleri eşliğinde şiir veya şarkılar söyleyen kişilere baksı, bu yapmış oldukları törene ise baksı ayini denir.

Kazakların İslam dinini kabul etmelerinden sonra baksıların fonksiyonu değişmiştir. Din adamı hüviyetlerini belli oranda yok edip, efsunculuk, falcılık hüviyetini kazanmışlardır. Kazak baksıları, falcılıkla ilgili törenlerde kopuz çalıp, şiir söylemektedirler.

“XX. yüzyılda bile Kazak obalarında baksılar, doğumdan ölüme kadar yapılan birçok törenlerde ayinlerde bulunmaktadır. Bununla birlikte baksıların din adamı kimliklerini tamamıyla yok ettiklerini, yarı falcı, yarı âşık tipine girdiklerini rahatça söyleyebiliriz” (Ergun, 2002, s. 110).

2.2.2. Jırav

Baksılarla birçok konuda benzerlik göstermelerine rağmen, görüşme kişilerinden elde edilen bilgiler doğrultusunda destan anlatan, aynı zamanda, yönetici kişilerin yanında

bir nevi danışmanlık görevinde bulunan, halka yol gösteren ve bir zümreden ziyade toplumun genelini temsil eden kişiler olduğu anlaşılmaktadır.

Çetin “jıravlık Türkiye’deki âşıklık geleneğinde olduğu gibi usta çırak ilişkisi içerisinde yetişerek tolgav, terme ve destan türünde eserleri kopuzu ile birlikte icra eden kişiler olarak nitelemektedir” (Çetin, 2003, s. 37).

Metin Ergun jıravlarla ilgili olarak halk akınlarının en eski tipi olarak kabul edilebileceğini belirtmektedir. Jıravların bir obayı veya bir uyuğu değil bütün hanlığı temsil ettiğini belirtmektedir (Ergun, 2002, s. 111).

Koç, kitabında Jıravların, Kazakların destan ve şiir sanatını icra eden ve geliştiren sanatçıların farklı bir kolu olduğunu ifade ederek şu bilgileri vermektedir:

“Eski Jıravların baksılarla benzer tarafları çoktur. Bunlarda hastayı tedavi edip, kahinlik yapmakla meşgul olsalar dahi, baksılara göre söz sanatıyla daha çok alakalı oldular. Bize göre Jırav, şahsiyetini baksılardan ayırmaya sebep olan unsur İslam dininin tesiridir” (Koç, 2007, s. 128).

Jıravların islam dinini kabul eden ve kahinlik rolü yerine devlet kademesinde bilge, akıl veren kişi rolüne büründüğü belirtilmektedir.

Ergun " Kopuz Sarını" adlı kitabında jıravlarla ilgili bilgileri şu şekilde sıralamaktadır: “Jıravlar akınlar gibi bir tayfanın, bir uruğun temsilcisi değil; bütün elin bütün milletin temsilcileridir: Gelecek hakkında fikir yürüterek Han' a ve halka nasihatler verirler, memleket problemlerinin çözümüne katılırlar, kahramanlık destanı söylerler, gelecekte bahsettikleri için bir nev'i bakışı, şaman rolündedirler, jıravların çaldığı saz kopuzdur, akın, jırşı ve enşilerin atası olarak kabul edilirler” (Ergun, 2002, s.111).

Jıravların repertuarlarında tarihi cırlarla birlikte terme, tolgav gibi didaktik şiirler ile Kazak edebiyat terminolojisinde “destan” olarak adlandırılan Arap ve Fars edebiyatı kaynaklı âşıklık/kahramanlık destanları vardır. “Jıravlar sadece destan anlatıcısı değildir. Araştırmacılara göre onlar aynı zamanda kağanın bilgi danışmanı, korkusuz birer savaşçısı gelenek koruyucu ve şecereleridir” (Arıkan, 2014, s. 29).

2.2.3. Jırşı

Jırşı, jır söyleyen demektir. “Jır” (ır, yır) Kazak halk şiirinde dörtlüklere bölünmeden söylenen uzun, tüydek kuruluşundaki serbest kafiyeli ve daha ziyade 7-8 heceli vezinle kurulu olan “takpak”, “terme” türündeki ölenlere denir. Jır, eski bir türdür; destanların ilk şekli olarak kabul edilmektedir. Kazak halk şiirinde destan karşılığında kullanılan “Batırlar Jırı” bu yakınlığı gösterir” (Ergun, 2002, s. 89-90).

Bazen Jırşı, bazen de Jırav olarak adlandırılan anlatılar ezber kabiliyetleri olan profesyonel anlatıcılar olarak kabul edilmektedirler. Akınlık özelliğine sahip olmalarına rağmen akın, ölenşi, jıra ve jırşılar arasında bazı farklar bulunmaktadır.

“Ölenşiler daha kısa şiirler söylerler ve şiirlerin konusu genellikle mizahidir. Şiirler; terme, takpak, atasözü veya aytıs kıtalarından meydana gelir. Repertuarları fakirdir. “Gelenekte irtical olmamakla birlikte, dinleyicilerin yardımıyla bazen irticalen söyleyebilirler. Jırşılar ise irticalen söylemek yerine ezberlediklerini aktarırlar” (Çetin, 2003, s. 42-43).

Jırşılar anlaşıldığı üzere irticalen eserler ortaya koymak yerine, jıravlardan farklı olarak geçmişten getirdikleri ezber eserleri çalıp söylemektedirler. Bu özellikleri nedeni ile sadece icracı olarak kabul edilmektedirler.

2.2.4. Akın

Yukarıda kısaca bahsetmiş olduğumuz akın kavramı, jıravlardan bir sonraki icracı tipini temsil etmektedir. Jıravlar akınların atası olarak kabul edilmektedir. Bugün Kazakistan’da elinde dombırası ile irticalen çalıp söyleyen herkese akın denmesine rağmen akınlarda kendi aralarında kabiliyetlerine ve söyleyiş biçimlerine göre ölenşi, enşi, sal-seri gibi isimler almaktadırlar.

Arıkan kitabında akınlarla ilgili olarak şunları belirtmektedir. Akınları jıravdan ve jırşıdan ayıran temel farkın onların atışmaya katılmaları olduğunu belirtmektedir. “Aslında "atışma" türü akının adıyla sıkı sıkıya bağlıdır. Akınlara “akın” adını veren başka tür “atışmadır”. Akın olmak için akının “akınlık” gücünü kalabalık önünde kanıtlaması gerekir. Eğer atışmada halkın takdirini toplarsa halk ona “akın” ünvanını

verir. Demek oluyor ki söz, hüner ve sanat yarışı olan atışmalara katılmadan insan akın olamamaktadır” (Arıkan, 2014, s. 37).

2.2.5. Enşi

“Halk enlerini (türkülerini) söyleyenlere enşi denir. Enşiler akın değildirler; ne aytısa düşerler, ne de irticalen şiir söylerler. Enşilerin sesleri oldukça güzeldir. Çirkin sesli birinin enşi olması mümkün değildir” (Ergun, 2002, s. 5). Burada aytısa düşmek ifadesi ile Anadolu Âşıklık geleneği içerisinde bulunan atışma yapmak kavramı ifade edilmektedir.

2.2.6. Ölenşi

“Ölenşi, ölen söyleyen demektir. Ölen ve enleri halk arasında söyleyen, yayan insanlara ölenşi denir. Ölen, Kazak edebiyatında en (şarkı) manasında da şiir manasında da söylenir. Öleni jırdan ayırmak gerekir. Aralarında oldukça büyük fark vardır. Dolayısıyla jırşı ile ölen arasında da fark vardır. “Jır, yedi-sekiz heceli ve serbest kafiyelidir. Ölen ise 11 heceli, dört mısralı ve kafiyelidir. Öleni her çeşit “en” ile söylemek mümkündür. Ölen ve en, türkülere benzerdir” (Ergun, 2002, s. 92).

Arıkan ölenşi ile ilgili 11 heceli bir yapıya sahip ve dört dizeli bir yapıya sahip olduğunu, 19.yy dan itibaren kazak nazım şekillerinin tamamını yükünü onun çekmeye başladığını aktarmaktadır (Arıkan, 2014, s.44).

2.2.7. Sal-Seri

Görüşmelerde sal, destancılardan farklı olarak sadece Kazak halk müziği icra eden ve çok yetenekli, on parmağında on marifet olan, şifacı özelliği bulunun ve dombırası ile kendisine ait eserler veya geçmişten gelen eserleri icra eden, toplum nazarında çok büyük saygı ve sevgi duyulan kişiler olarak belirtilmektedir.

“Salların elbiseleri dikkat çekicidir; rengarenktir ve normal kıyafet ölçülerinden oldukça farklıdır. Toplantılarda, meclislerde salların elbiseleri hemen fark edilir. Serilerin giyimleri de hemen hemen aynıdır. Yalnız seriler sallara göre biraz daha düzgün giyinirler. Sal ve serilerin atlarında kendileri gibi süslüdür. Sal ve seriler esas itibariyle akındırlar. İrticalen şiir söyledikleri gibi başkalarının şiirlerini de söylerler. Aynı

zamanda oyuncudurlar. Sal şiirini veya şarkısını söylerken adeta bir tiyatro oyuncusudur” (Ergun, 2002, s. 120).

Arıkan, Kazak sözlü geleneğinin bir tipi olarak nitelendirdiği sal serilerin bestecilikleri, mükemmel icra ve ezgicilik yeteneklerinin yanında mizahi yetenekleriyle de ön plana çıkmakta olduğunu belirtmektedir. “Genellikle atletik yapılı oluşları ve farklı yürüyüşleriyle dikkatleri her zaman üzerlerine çeken sal seriler, göz alıcı ve renkli kıyafetler giyerek göze de hitap etmesini bilmişlerdir” diye belirtmektedir (Arıkan, 2014, s. 45).

2.2.8. Küyşi

Dombıracı, küyartıcı, dombıra, kopuz ve sıbızgı ile halk bestecilerinin küyelerini ve halk küyelerini çalanlara verilen isimlerdir. Küyşilere küy tartıcı, dombıraşı, kobızşı ve sıbızgışı da denmektedir. Küy, Kazak Türklerinin çok eski zamanlardan beri getirdikleri enstrümantal müzik türüdür. “Küyeri kıl kopuzla veya sonradan yapılan dört bağırsaklı kopuzla çalanlara kobızşı adı verilir. Halk küyelerini dombıra ile çanlara ise dombıraşı adı verilir. Halk küyelerini sıbızgı adı verilen müzik aletiyle çalanlara da sıbızgışı adı verilir” (Ergun, 2002: 118-119).

3. KAZAK HALK MÜZİĞİ ESER ANALİZLERİ

3.1. Agcirin

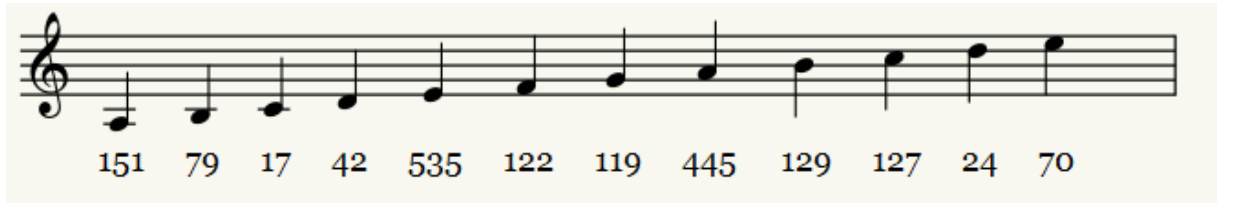
Agcirin isimindeki bu ezgi Kazakistan'ın batı bölgesi Aral Gölü'nün çevresine ait olup İdil Başıkarayev tarafından seslendirilmektedir. Ezginin 19. yüzyılda yaşamış olan büyük Kazak bestecisi Kazangap'a ait olduğunu belirten icracı, eseri Kazangap'ın dördüncü kuşak öğrencisi olan babasından öğrendiğini belirtmektedir. Kazangap Kazaklar arasında özellikle ülkesinin çarlık döneminde değişen sosyal durumuna karşı duruşuyla tanınmaktadır. Onun küyleri çoğunlukla Kazak halkının geçmişi hakkında olduğu bilinmektedir. Birkaç bölümden oluşan ezginin tüm bölümlerinin icra edilmeyip yaygın olarak sadece birinci bölümünün seslendirildiği, icracı tarafından ifade edilmektedir. Bu çalışmada da eserin yalnızca birinci bölümü analiz edilmiştir.

3.1.1. Eserin Türü

Ezgi yapı itibari ile Kazakistan bölgesinde saz musikisi anlamına gelen küy biçimindedir. Ezgi 5/8 lik bir usûle sahiptir.

3.1.2. Ses Sahası ve Perde Ağırlıkları

Eserin icra edilen bu bölümünün ses sahası bir buçuk oktavdır ve kullanılan perdelerin ağırlıkları ise Şekil 1 ve 2'de görülmektedir.



Şekil 1

Eserde kullanılan perdelerin ağırlıklarını aşağıdaki değerler ile göstermek mümkündür.



Şekil 2

3.1.3. Makam Analizi

Eserin makamsal analizi başlangıç, gelişme ve sonuç bölümleri üzerinden üç kısımda değerlendirilmiş ve her bir bölümün sık kullandığı kalıplar ve merkez perdelerin birbirleriyle ilişkisi verilmiştir.

Eser iki katmandan oluşmaktadır ve nağmenin duyurulduğu bu katmanlar arasında geçiş yaparak gerçekleşmektedir. 1. Katman üst telde üretilen nağmeler, 2. Katman ise alt telde üretilen nağmelerden oluşmaktadır.

Başlangıç Bölümü (Karar Bölgesi)

Eser, başlangıcını karar bölgesinin perdelerini kullanarak yapmıştır. Kaba Dügah perdesi ve onun tiz taraftaki beşlisi olan hüseyniaşiran perdesi, ezgisel gidişte sıklıkla duyurulmaktadır. Bunun sebebi, dombıranın alt telinin kaba dügah sesine ve üst telinin hüseyni aşiran perdesinin bir oktav pestine akort edilerek çalınması olmalıdır.

Aşağıda notası verilen başlangıç bölümünde ezgisel hareket, onikinci ölçü ile 1. Katmanda başlamakta ve ilerleyen ölçülerde 2. Katmana geçiş yapmaktadır. İcracı başlangıç bölümüne girmeden önce, kısa bir doğaçlama yapmış ve ilk bölüm bu doğaçlamanın ardından başlamıştır.



Bu bölümde eserin tamamına hâkim olan kalıp ezgi ise aşağıda verilmiştir.



Şekil 3

Bu ezgi, eserin bütünü içerisinde dönüşümlü olarak tekrar etmekte ve hem bölümler arası hem de bölümlerin içerisinde sürekli tekrar eden bir döngüsel işlev üstlenmektedir.

Bu kalıbı, aynı zamanda tipik bir ezgisel hareket olarak değerlendirmek de yanlış olmayacaktır. Bu sürekli dönüş, Türk Makam müziğinin teslim bölümlerini de

hatırlatmakla birlikte, nağme yapısı itibarıyla saz eserlerinin teslim bölümlerine kıyasla oldukça kısa bir kalıp olarak kullanılmıştır.

Eserin nağme kurgusu pentatonik bir duyum üzerinden şekillenmekle birlikte bu bölümde kullanılan perdeler, sistem bakımından pentatonik ses dizisi ile sınırlı değildir. Aşağıda, bu bölümde kullanılan perdeleri, merkezleri ve merkezler arası hareketi görmek mümkündür.



Şekil 4

Şekil 4' te kaba düğah perdesinden başlayan hareket hüseyini aşırana ve oradan tekrar kaba düğaha hareket etmektedir. Aynı şekil hüseyini aşiran perdesinden düğah perdesine de yapılan hareketle ezgi içerisindeki merkezler arası hareket meydana gelmektedir.

Gelişme Bölümü 1 (Orta Bölge)

Ezgi bu bölümde 2. Katman üzerinden çargâh perdesini vurgulayarak hareket başlamış ve 1. Katmanda acemaşiran perdesini vurgulayarak beşli bir aralık meydana getirmektedir. Bu ilk hareketin ardından aynı şekilde yine beşli bir aralık kullanarak 1. Katmanda hüseyini aşiran ve 2. Katmanda buselik perdesini kullanmaya devam etmektedir. Bu hareket yine pentatonik bir yapıyı çağrıştırmaktadır. Akabinde aynı şekilde 1. Katmanda yegâh ve 2. Katmanda düğah perdelerini kullanarak beşli aralığa devam etmektedir. Sıklıkla vurguladığı düğah perdesinin ardından tam bir sonraki gelişme bölgesinde sıklıkla vurgulayacağı hüseyini perdesini 1 katmanda buselik 2. katmanda hüseyini şeklinde bir dörtlü oluşturarak çok az da olsa vurgulamaktadır. Bu hareketin sonunda Şekil 3 de vermiş olduğumuz ezgisel kalıba tekrar dönmektedir.



Şekil 5

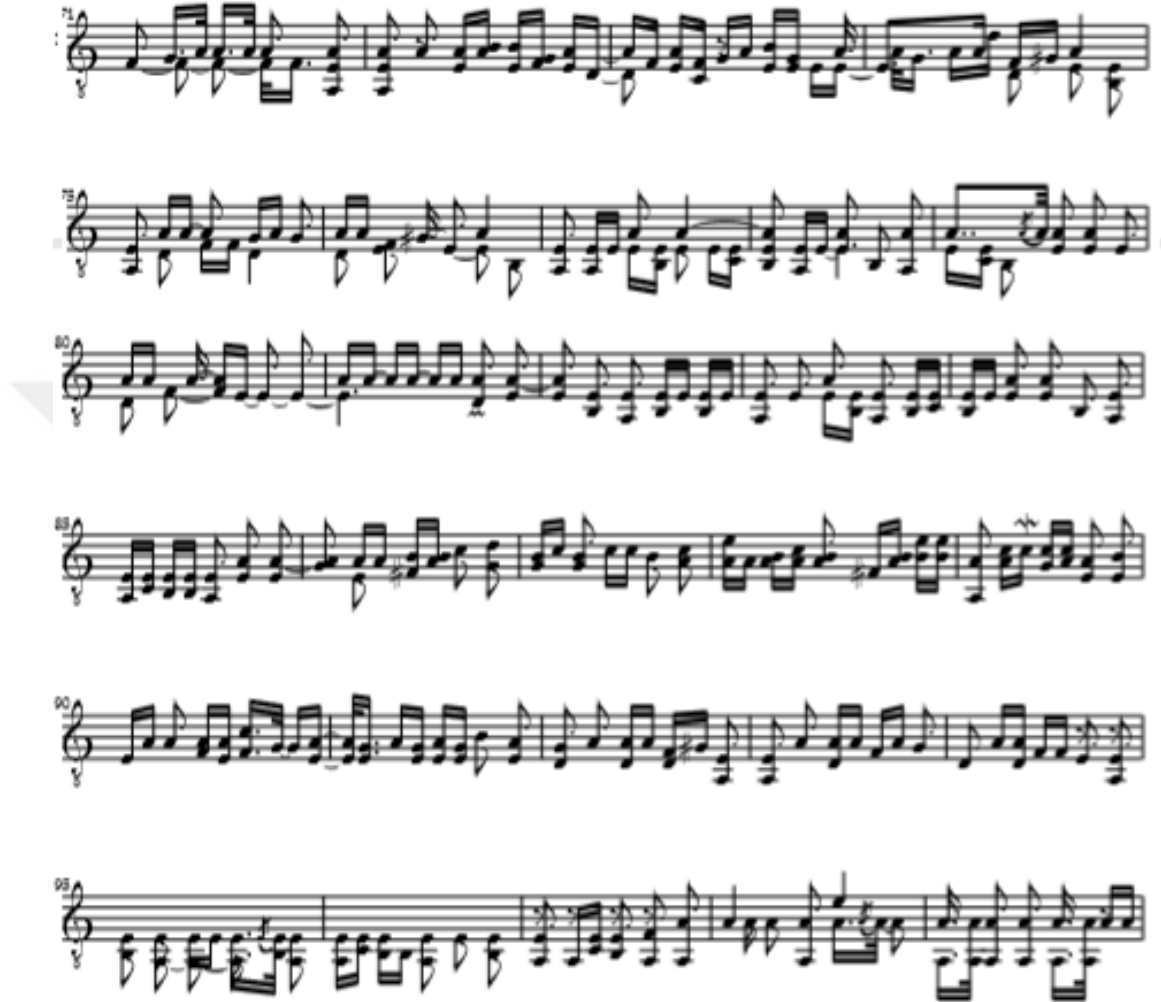


Şekil 6

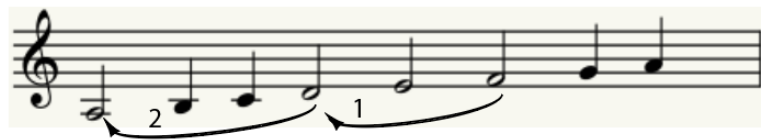
Gelişme Bölümü 2 (Orta Bölge)

Acemaşiran ve düğah perdelerini 1. Katman ve 2. Katman olmak üzere vurgulayarak başlayan ezgi gelişmeye orta bölgede devam etmektedir. Özellik, 1. Katman üzerinden devam eden ezgisel hareket yegâh hüseyini ve acemaşiran perdeleri etrafında

Şekillenmektedir. Tam bir gelişme sayılamayacak bu bölüm tekrar Şekil 3 de ki kalıp tekrarlayarak devam etmekte ve bu kalıp ile karar vermektedir.



Şekil 7



Şekil 8

Gelişme Bölümü 3 (Tiz Bölge)

Bu bölümde, karar bölgesinden kuvvetli bir hareketler tiz tarafa taşınan ezgi 1. Katman üzerinde düğah ve 2. Katman üzerinden hüseyini perdeleri ile harekete başlamaktadır. Bu perdeler gösterildikten sonra, eviç perdesi 2. Katman üzerinde kısada olsa

seslendirilmektedir. Bu yapı, makamsal bir ifadeden daha çok tam aralıkların kullanıldığı pentatonik bir yapıyı andırmaktadır. 1. Katman üzerinde düğah ve buselik 2. Katman üzerinde ise neva hüseyini ve eviç perdeleri ile üçlü, dördü ve beşli aralıklar seslendirilmektedir. Ezgi 1. Katman hüseyini ve 2. Katman düğah perdelerini vurgulayarak tekrar Şekil 3'teki kalıp ile karara gitmektedir.

The image displays a musical score for Şekil 9, organized into two systems of five staves each. The first system begins at measure 109 and the second at measure 124. The notation is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as 'y' (piano) and 'f' (forte), and some slurs. The score is presented in a clean, black-and-white format with a horizontal line separating the two systems.

Şekil 9



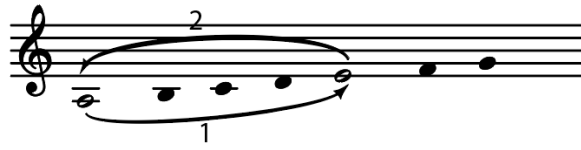
Şekil 10

Sonuç Bölümü (Karar Bölgesi)

Ezgi başlangıç bölümünde yapmış olduğu karakteristik hareketle sonuç bölümüne başlamaktadır. 1. Katman kaba düğah ve 2. Katman hüseyini aşiran vurgusu ile harekete başlayan ezgi 2. Katman üzerinde düğah vurgusu ile hareketine devam etmiş ve bu üçgen içerisinde karara gitmiştir.



Şekil 11



Şekil 12

Tam anlamı ile makamsal yapıda olmasa da içerisinde barındırdığı küçük ezgisel yapılar ve ses sahası ile buselik makamının veya nihavend makamının ses sahasını kullanıldığı ifade etmek mümkündür. Ezgi genel itibari ile pentatonik aralıkları daha çok kullanmış, karar bölgelerinde ise makamsal bir durumu çağrıştıran küçük ezgisel hareketler yapmaktadır.

3.2. El Ayırğan

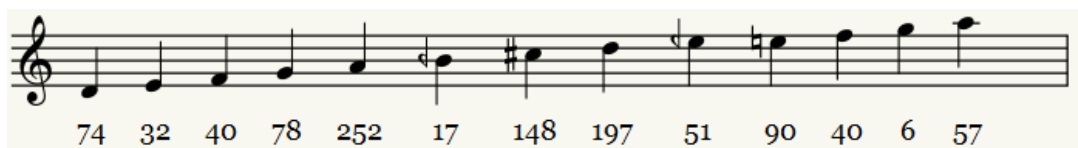
El Ayırğan “Elden Ayrı” isimindeki bu halk küyü Abılgazı Ahmediyır’dan tarafından seslendirilmektedir. Ezgi Kazakistan’ın batı bölgesine ait olup 18. yy’da Çin ve Kazakistan arasında kurulmuş bir devlet olan Congarlar’ın baskıları ve Kazakları göçe zorlaması sonucunda ortaya çıktığı görüşme kişisinden tarafından ifade edilmektedir. İsminden de anlaşılacağı üzere ezgi yurdundan göç eden insanların durumunu nitelemektedir. Ezginin bestecisi hakkında net bir bilgi bulunmamakta yani anonim kabul edilmektedir.

3.2.1. Eserin Türü

Ezgi Kazakistan bölgesinde çalgı musikisi olarak adlandırılan küy biçimindedir. Ezgi 5/8’lik bir usûle sahiptir.

3.2.2. Eserin Ses Sahası ve Perde Ağırlıkları

Eserin icra edilen bu bölümünün ses sahası bir buçuk oktavidir ve kullanılan perdelerin ağırlıkları ise Şekil 14 ve 15’de görülmektedir.



Şekil 13



Şekil 14

3.2.3. Eserin Makam Analizi

Eserin makamsal analizi başlangıç, gelişme ve sonuç bölümleri üzerinden üç kısımda değerlendirilmiş ve her bir bölümün sık kullandığı kalıplar ve merkez perdelerin birbirleriyle ilişkisi verilmiştir.

Eser iki katmandan oluşmaktadır ve nağmenin duyurulduğu bu katmanlar arasında geçiş yaparak gerçekleşmektedir. 1. Katman üst telde üretilen nağmeler, 2. Katman ise alt telde üretilen nağmelerden oluşmaktadır.

Başlangıç Bölümü (Karar Bölgesi)

Ezgi karar bölgesinden seslenmeye başlamaktadır. Özellikle, 1. Katman üzerinde vurgulanan yegâh ve hüseyini aşırın perdeleri ezginin pes bölgeye genişlediğini gösterse de, bu hareket 2. Katman üzerinde ki karar perdesi olan düğahı güçlendirmek için yapılmaktadır. Bu bölgede kullanılan nim hisar ve kürdi perdeleri bize hicaz çeşniyi andırmaktadır fakat nim hisar perdesi ve kısmen de olsa nim hicaz yerine çargâh perdesini kullanıyor olması bu durumu bozmaktadır.

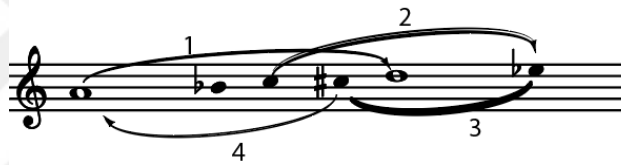


Şekil 15



Şekil 16

Ezgi içerisinde 9. ölçüden itibaren tekrarlanan ve ezginin ana temasını oluşturan kalıp Şekil 16'da görülmektedir. Bu kalıp, her bir gelişme hareketinin sonunda tekrarlanmaktadır ve karara giderken yine aynı kalıp ile hareket edilmektedir.



Şekil 17

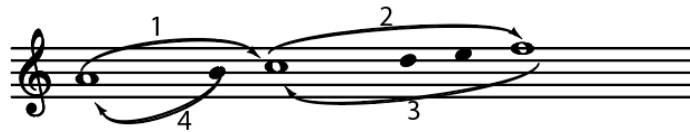
Ezgi Şekil 17'de görüldüğü gibi tekrar karara dönmek üzere hareket etmektedir.

Gelişme Bölümü (Karar Bölgesi)

Ezgi 30. Ölçü ile başladığı gelişme hareketine acem perdesini vurgulayarak daha önce kullanmış olduğu nim hisar perdesi yerine dönem dönem hüseyini perdesini kullanmaktadır. İlerleyen bölümlerde çok sık olmasa da kullanmış olduğu eviç perdesi ile birlikte bu durum yine makamsal duyuştan daha ziyade pentatonik duyuma neden olmaktadır. 1. Katman üzerinde düğah yerine, rast ve acemaşiran perdelerinin kullanılmaya başlaması da yine pentatoniden kaynaklanmaktadır.



Şekil 18



Şekil 19

Ezginin gelişme bölümünde yapmış olduğu hareketler şekil 19'da ki gibidir.

Gelişme Bölümü 2 (Orta Bölge)

Ezgi kalıp olarak tekrarladığı Şekil 16'da gösterilen yapının ardından 65. Ölçüden itibaren 2. Katman sesini oktav muhayyer perdesine taşımaktadır. 2. Katman sesini dem ses niteliğinde sabit tutarak harekete devam eden ezgi asıl motifi 1. Katman üzerinden

işlemektedir. Muhayyer perdesi sabit tutularak 1. Katman üzerinde nim hicaz, neva ve hüseyini perdeleri tekrarlayan ezgi hareketini bitirirken 1. Katman sesini şehnaz ve eviç olarak kullanarak, Şekil 16'da ki kalıbı yineleyerek karara dönmektedir. Ezginin bu bölümünde de makamsal hareket bulmak yine güçtür çünkü özellikle tanini aralıklar eviç ve şehnaz gibi tam aralıklar kullanıyor olması makamda daha çok pentatoniye benzemektedir.

The image displays a musical score for Şekil 20, consisting of seven staves of music. The score is written in treble clef and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature has one sharp (F#). The staves are numbered 63, 66, 72, 77, 81, 84, and 91. The music shows a progression of chords and melodic lines, with some measures containing accidentals and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Şekil 20



Şekil 21

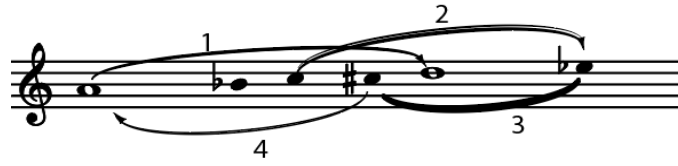
Ezgi 1. Katman düğah sesini 2. Katman muhayyer sesine taşıyarak ezgiyi 1.kataman üzerinden devam ettirmektedir. Şekil 21’de 1. Katman üzerindeki ezginin dönüş hareketleri verilmektedir.

Sonuç Bölümü (Karar Bölgesi)

Ezgi sonuç bölümüne karar bölgesinden yaptığı hareketlerle başlamaktadır. Başlangıç bölgesinde yapmış olduğu 1. Katman düğah ve 2. Katman neva ve nim hicaz perdelerini kullanarak Şekil 16’da verilen kalıbı tekrarlayarak karara gitmektedir.



Şekil 22



Şekil 23

Ezgi genel olarak düğah üzerinde bir hicaz çeşniyi andırıyor olsa da özellikle 1. Katman üzerinde yegâh ve hüseyنياşiran perdelerini vurgulayarak pes bölgeye yaptığı hareketlerden dolayı sultan-ı yegâh makamının ses hacmine de sahip olabileceği akla gelmektedir. Ancak işitsel olarak herhangi bir makama benzetme yapabilmek güçtür.

3.3. Aksak Kulan

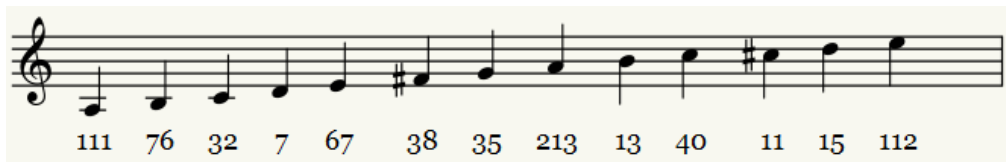
Cumabek Oranbay isimli icracı tarafından seslendirilen bu ezgi 19.yy'a ait olup ezgiyi dedesi Ahemediyır'dan dinlediğini belirtmektedir. Ezginin isminde ki kulan kelimesinin, Kazakistan bölgesinde bulunan katır benzeri ama katırdan biraz daha büyük, attan biraz küçük olan bir at türünün ismi olduğu görüşme kişisi tarafından aktarılmaktadır. Ezgi bir ayağı aksayan bu atın hikayesini anlatmaktadır.

3.3.1. Eserin Türü

Ezgi, yine Kazakistan bölgesinde çalgı musikisi olan küy biçimdedir. Ezgi 2/4'lük bir usûle sahiptir.

3.3.2. Ses Sahası ve Perde Ağırlıkları

Eserin icra edilen bu bölümünün ses sahası bir buçuk oktavdır ve kullanılan perdelerin ağırlıkları ise Şekil 25 ve 26'de görülmektedir.



Şekil 24



Şekil 25

3.3.3. Makam Analizi

Eserin makamsal analizi başlangıç, gelişme ve sonuç bölümleri üzerinden üç kısımda değerlendirilmiş ve her bir bölümün sık kullandığı kalıplar ve merkez perdelerin birbirleriyle ilişkisi verilmiştir.

Eser iki katmandan oluşmaktadır ve nağmenin duyurulduğu bu katmanlar arasında geçiş yaparak gerçekleşmektedir. 1. Katman üst telde üretilen nağmeler, 2. Katman ise alt telde üretilen nağmelerden oluşmaktadır.

Başlangıç Bölümü (Karar ve Orta Bölge)

Ezgi, 1. Katman kaba düğâh ve 2. Katman düğâh perdesi ile ilk harekete başladıktan sonra 2. Katman üzerindeki düğâh sesi hüseyini aşiran perdesine aktararak devam etmektedir. Bu beşli aralık vurgulandıktan sonra 2.katman üzerinde ırak perdesi gösterilerek tekrar katmanı düğaha taşımaktadır. İki katmanın bu oktavlı tutumu ezginin genel seyrinde devam etmektedir.

Bu eserde incelenen diğer küyler de görülen gelişmeler arası tekrarlanan kalıp bulunmamaktadır. Ezginin bu bölümünde özellikle kaba düğahdan hüseyini aşirana, oradan da düğah perdesine yapmış olduğu atlayışlar ve ırak perdesini kullanıyor olması hüseyini makamını çağrıştırmaktadır.

Musical score for Şekil 26, consisting of six staves of music in 3/4 time. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

Şekil 26

Musical score for Şekil 27, showing a single staff with a melodic line. The line is divided into three measures by slurs, labeled 1, 2, and 3.

Şekil 27

Gelişme Bölümü (Orta ve Tiz Bölge)

Ezgi, karar ve orta bölgede başlamış olduğu seyrine tiz bölgede devam ederek gelişme bölümünü oluşturmaktadır. Gelişme bölgesine 1. Katman ırak perdesi ve 2. Katman hüseyini perdesini kullanılarak başlamaktadır. Bu uyumsuz aralık makam müziğimiz içerisinde sık rastlanılan bir kullanım değildir. Buradaki hüseyini perdesinin vurgulanışı dem sesi niteliğinde 1. Katman üzerinde devam eden ezgiyi güçlendirmek amacı ile yapılmaktadır. Ezgi 1. Katman üzerinde çok net olmasana hüseyini aşırın üzeri uşak benzeri bir yapıdadır. Ancak gelişme bölgesinin sonuna doğru 1. Katman ırak, 2. Katman nim hicaz perdesinin kullanımı yine pentatonik yapıyı işaret etmektedir.



Şekil 28



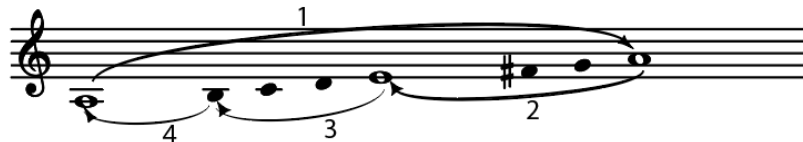
Şekil 29

Sonuç Bölümü (Orta ve Karar Bölgesi)

Ezgi başlangıç bölümünde yapmış olduğu 1. Katman kaba düğâh ve 2. Katman düğâh perdeleri karara doğru hareket etmektedir. 1. Katman üzerinde kaba buselik perdesinin vurgulanması karara gidiş hissiyatını güçlendirmektedir. Aynı Şekilde 2. Katman üzerinde çargâh ve buselik perdelerinin işleniyor olması da bu durumu nitelemektedir.



Şekil 30



Şekil 31

Ezgi kullandığı ses sahası ve yapılar göz önüne alındığında hüseyini makamı yapısına benzemektedir ve işitsel olarak ta bu durum mevcuttur. Özellikle, gelişme bölgesinde ki pentatonik aralıklar haricinde bu durum mevcuttur.

3.4. Ters Çalma

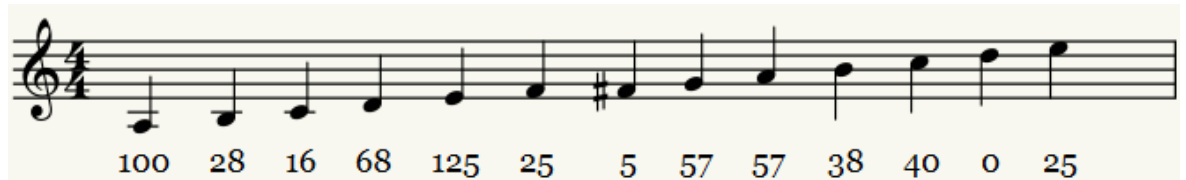
Cumabek Oranbay tarafından seslendirilen ezgi ünlü bir besteci olan Tokuzbay'a ait ezginin özelliği, normal çalım tekniğinin dışında sağ el dombıraya sürekli aşağıdan yukarı vurarak çalınması. Ezgi ismini bu çalım tekniğinden almaktadır.

3.4.1. Eserin Türü

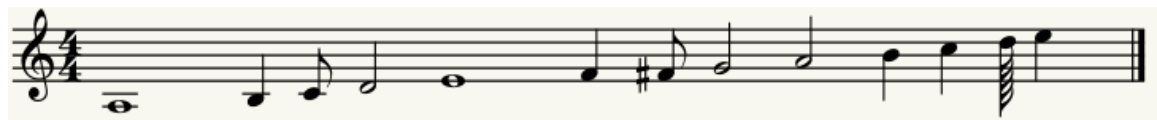
Eser yine çalgısal musiki şekli olan küy biçimindedir. 2/4'lük bir usûl ile çalınmaktadır. Ezigi diğer küylerden farklı kılan yapı çalım tekniğidir. Tellere sürekli aşağıdan yukarı bir hareketle vurarak ve asıl melodiyi çoğunlukla 1. Katman üzerinden seslendirilmektedir.

3.4.2. Ses Sahası ve Perde Ağlıkları

Eserin icra edilen bu bölümünün ses sahası bir buçuk oktavdır ve kullanılan perdelerin ağırlıkları ise Şekil 33 ve 34'te görülmektedir.



Şekil 32



Şekil 33

3.4.3. Makam Analizi

Eserin makamsal analizi başlangıç, gelişme ve sonuç bölümleri üzerinden üç kısımda değerlendirilmiş ve her bir bölümün sık kullandığı kalıplar ve merkez perdelerin bir birleri ile ilişkisi verilmiştir.

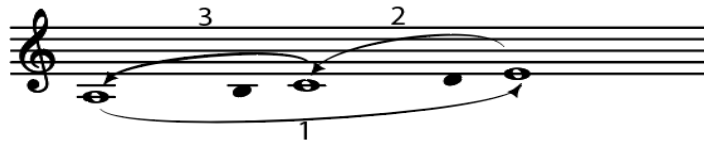
Eser iki katmandan oluşmaktadır ve nağmenin duyurulduğu bu katmanlar arasında geçiş yaparak gerçekleşmektedir. 1. Katman üst telde üretilen nağmeler, 2. Katman ise alt telde üretilen nağmelerden oluşmaktadır.

Başlangıç Bölümü (Karar Bölgesi)

Ezgi ilk hareketine 1. Katman kaba düğah ve 2. Katman hüseyini aşırın perdeleri ile başlamaktadır. Ezgi özellikle, 2. Katman hüseyini aşırın perdesi etrafında şekillenmektedir. 2. Katmandaki bu ses sabit tutularak asıl motif 1. Katman üzerinden kaba buselik ve çargâh perdeleri ile verilmektedir. Ezgi bu ilk hareketinden sonra diğer küylerde de benzeri bulunan ezginin ana temasını oluşturan Şekil 36'daki kalıp ile devam etmektedir.



Şekil 34



Şekil 35



Şekil 36

Gelişme Bölümü (Orta ve Tiz Bölge)

Ezgi gelişme bölümüne 1. Katman kaba düğâh ve 2. Katman hüseyini aşıran perdesi ile başlamaktadır. 2. Katman sesini buselik yardımı ile hüseyini perdesine taşıyarak ezgiyi tiz bölgeye taşımaktadır. Ezgi tiz bölgeye taşındıktan sonra asıl motifi 1. Katman üzerinden işlemeye başlayan ezgi başlangıç bölgesinde yapmış olduğu hareketi tekrarlayarak 2. Katman üzerinde düğah buselik ve segâh perdelerini kullanmaktadır. 2. Katmanda eviç perdesini çok az da olsa kullanan ezgi yine pentatonik aralıkları vurgulamaktadır. Gelişme hareketi tamamladıktan sonra Şekil 36'daki kalıp ile yine karar bölgesine dönmektedir.



Şekil 37



Şekil 38

Sonuç Bölümü (Orta ve Karar Bölgesi)

Ezgi Şekil 36'daki kalıbı tamamladıktan sonra 2. Katman üzerinde Çargâh perdesini sabit tutarak asıl motifi 1. Katman üzerinden kaba buselik, kaba çargâh, hüseyini aşiran, acem aşiran ve rast perdeleri ile işleyerek sonuç bölümüne başlamaktadır. Sonuç bölümünün orta kısmında 66. Ölçüden itibaren her iki katmanı birbirine yaklaştırarak 1. Katman hüseyini aşiran ve 2. Katman buselik vurgusu ile Şekil 36'daki kalıp ile birlikte karara gitmektedir.

Şekil 39

Şekil 40

3.5. Boz Aygır

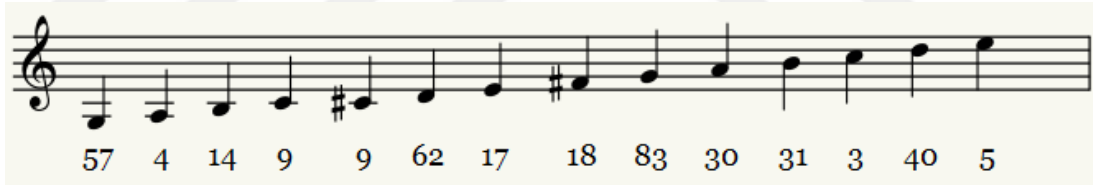
Ezgi, 1938 doğumlu Abdul Kumar Karib tarafından seslendirilmektedir. Ezginin Kaymak Batır isminde bir besteciye ait olduğu icracı tarafından ifade edilmektedir. Ezgi de; bir yilkı (at) sürüsünü yakalamaya gelen avcılarının elinden kurtularak besteci yani Kaymak Batır'ın evine sığınan yaşlı bir boz aygırın hikâyesinin anlatıldığı yine icracı tarafından ifade edilmektedir.

3.5.1. Eserin Türü Hakkında Bilgi

Eser yine çalgısal musiki şekli olan küy biçimindedir. 4/4'lük bir usul ile çalınmaktadır

3.5.2. Ses Sahası ve Perde Ağırlıkları

Eserin icra edilen bu bölümünün ses sahası bir buçuk oktavdır ve kullanılan perdelerin ağırlıkları ise Şekil 41 ve 42'de görülmektedir.



Şekil 41



Şekil 42

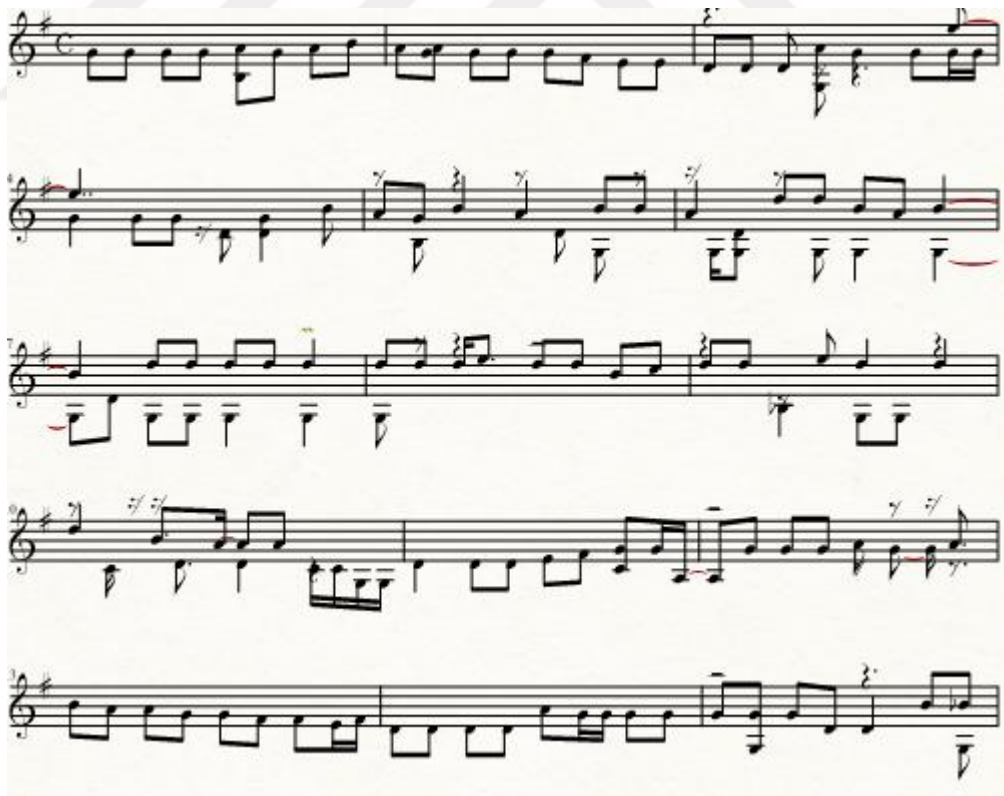
3.5.3. Makam Analizi

Eserin makamsal analizi başlangıç, gelişme ve sonuç bölümleri üzerinden üç kısımda değerlendirilmiş ve her bir bölümün sık kullandığı kalıplar ve merkez perdelerin birbirleriyle ilişkisi verilmiştir.

Eser, iki katmandan oluşmaktadır ve nağmenin duyurulduğu bu katmanlar arasında geçiş yaparak gerçekleşmektedir. 1. Katman üst telde üretilen nağmeler, 2. Katman ise alt telde üretilen nağmelerden oluşmaktadır.

Başlangıç Bölümü (Orta Bölge)

Ezgi beşinci derece rast perdesi ile başlangıç hareketine başlamaktadır. 1.Katman üzerinde kaba rast perdesini hissettirerek yegâh perdesine gelmektedir. 1.Katman da kaba rast perdesini sabit tutarak 2.Katman neva perdesine yönelmektedir. Ezgi bu bölümde yegâh perdesi üzerinde rast makamını andırmaktadır. Ezginin karar sesi hakkında net bir ifade kullanmak güçtür, çünkü sık sık vurgulanan kaba rast ve rast perdeleri ezginin başlangıç sesini oluştursa da özellikle neva perdesini çok sık kullanması ve yegâh üzerinde kalışlar yapması kaba rast üzerinde rast veya mahur makamı yapısını da andırmaktadır. Ezgide işitsel olarak pentatonik bir duyum bulunmamaktadır.



Şekil 43



Şekil 44

Gelişme Bölümü (Orta, Karar ve Tiz Bölge)

Ezginin bu bölümde tam bir gelişme yaptığını söylemek zor olsa da, 1. Katman üzerinde irak yerine acem perdesi kullanıyor olması ve 2. Katman üzerinde eviç perdesine kadar ezgiyi tiz bölgeye taşıyor olması başlangıç bölümünden farklılık göstermektedir.

Şekil 45



Şekil 46

Sonuç Bölümü (Karar Bölgesi)

Ezgi, sonuç bölümünün de 1. Katman üzerinde kaba nim hicaz, zirgüle ve 2. Katman da şehnaz perdelerini kullanmaya başlamaktadır. Bu durum yukarıda belirttiğimiz mahur veya rast makamına benzemekte olan yapıyı bozmaktadır, fakat ezgi işitsel olarak bu iki makamı özellikle mahur makamını andırmaktadır.



Şekil 47



Şekil 48

3.6. Kayraneli

Ezgi 1938, Karagandi doğumlu Kulmara Rahmetkızı tarafından seslendirilmektedir. Ezginin 19. yy sonlarında yaşamış olan Rahmetkızı'nın hocası Akkız tarafından bestelendiği Rahmetkızı tarafından ifade edilen bilgiler arasındadır. Ezginin bestecinin

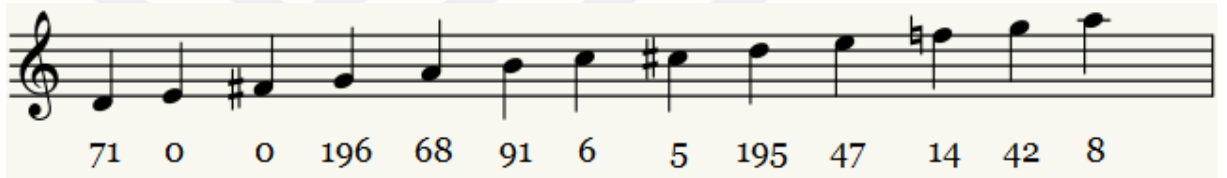
çetin ve zorlu hayatını anlatmakta ve “kayran” kelimesinin bir bölge ismi “eli” kelimesinin de il anlamında kullanıldığı yine icracı tarafından aktarılan bilgiler arasındadır.

3.6.1. Eserin Türü

Ezgi, yine Kazakistan bölgesinde çalgı musikisi olan küy biçimdedir. Ezgi 4/4'lük bir usûle sahiptir.

3.6.2. Ses Sahası ve Perde Ağırlıkları

Eserin icra edilen bu bölümünün ses sahası bir buçuk oktavdır ve kullanılan perdelerin ağırlıkları ise Şekil 49 ve 50'de görülmektedir.



Şekil 49



Şekil 50

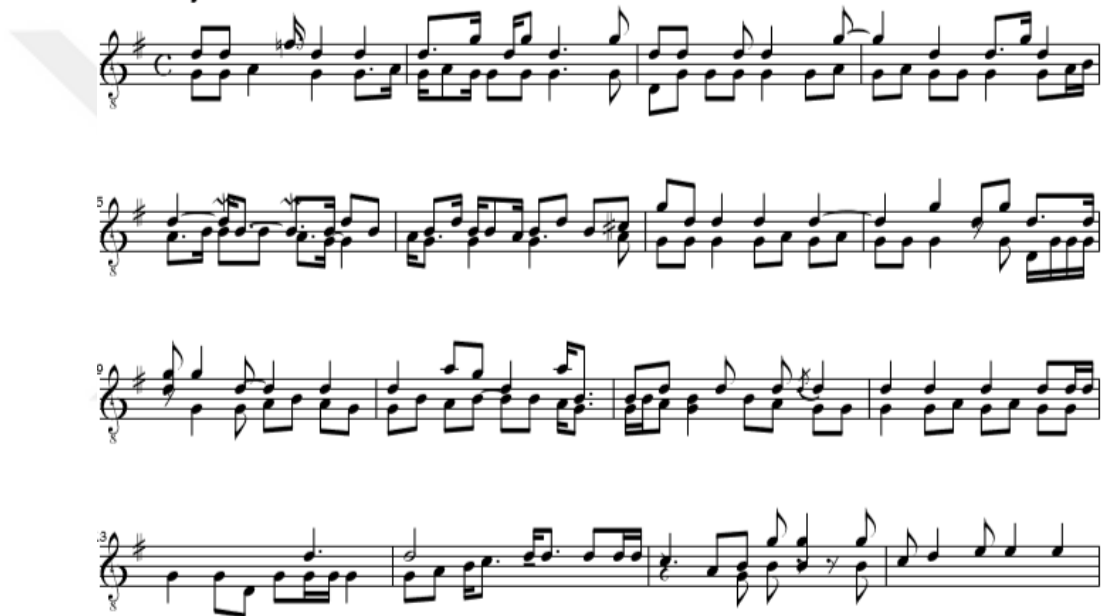
3.6.3. Makam Analizi

Eserin makamsal analizi başlangıç, gelişme ve sonuç bölümleri üzerinden üç kısımda değerlendirilmiş ve her bir bölümün sık kullandığı kalıplar ve merkez perdelerin birbirleriyle ilişkisi verilmiştir.

Eser, iki katmandan oluşmaktadır ve nağmenin duyuruluşu bu katmanlar arasında geçiş yaparak gerçekleşmektedir. 1. Katman üst telde üretilen nağmeler, 2. Katman ise alt telde üretilen nağmelerden oluşmaktadır.

Başlangıç Bölümü (Karar ve Orta Bölge)

Ezgi, karar perdesi olan 1. Katman rast perdesi ve 2. Katman neva perdesi ile başlamaktadır. Ezgi bu bölümde nadirde olsa orta bölgeyi kullanmaktadır. 2. Katman perdesi neva da uzun kalışlar esnasında asıl motifi 1. Katman üzerinden hareket ettirmektedir ve 1. Katman rast, düğah ve buselik perdelerinde gezinmektedir. Ezgi çok sık olmamakla birlikte 2. Katman neva sesini 1. Katman üzerine aktararak yegâh perdesi olarak kullanmaktadır. Rast, buselik ve neva üçgeninde hareket eden ezgi mahur veya rast makamına benzer bir karakterde hareket etmektedir.



Şekil 51

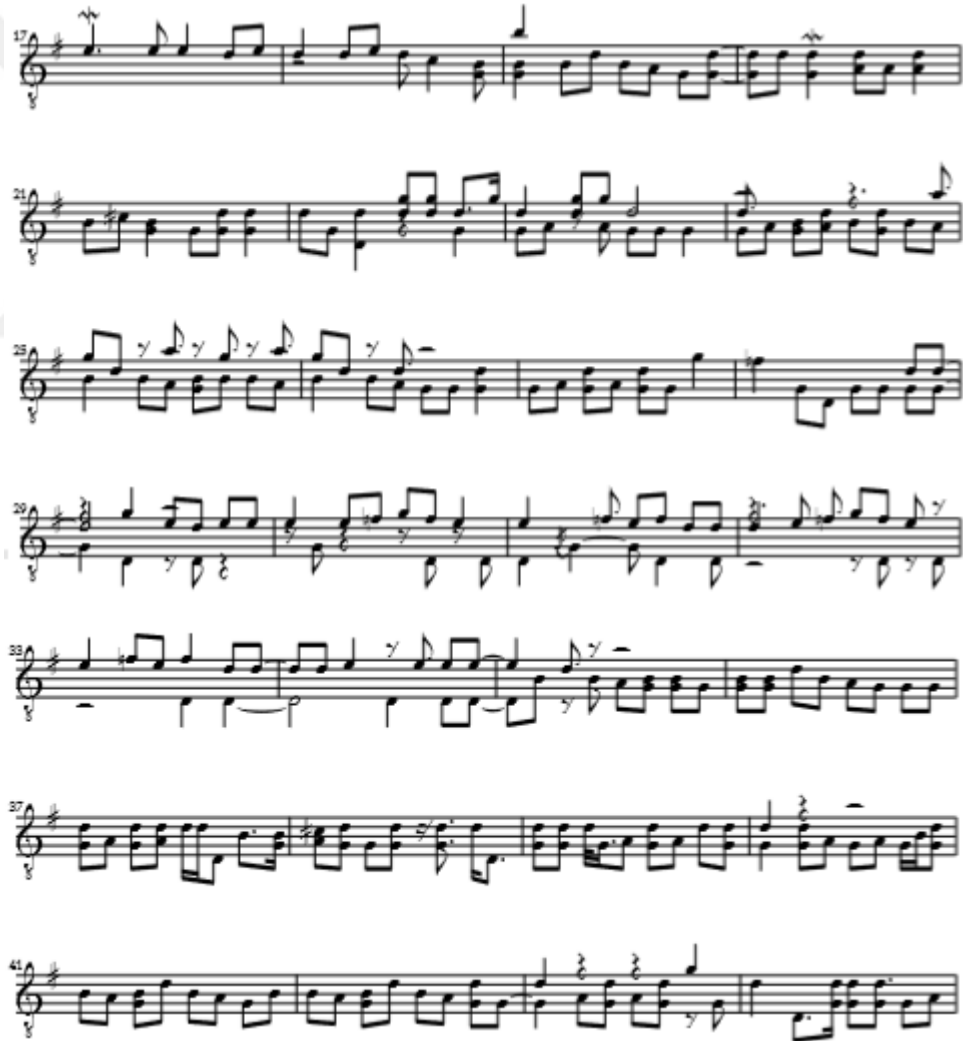


Şekil 52

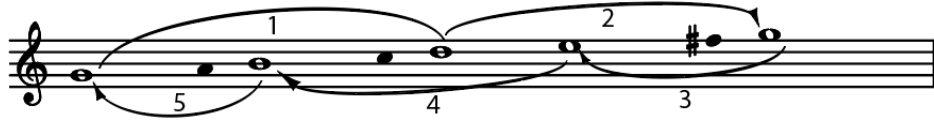
Ezgi, Şekil 52'deki gösterildiği gibi rast, neva ve buselik perdeleri arasında hareket etmektedir.

Gelişme Bölümü (Karar, Orta ve Tiz Bölge)

Ezgi, katmanlar üzerinde ağırlıklı olarak kullandığı rast ve neva perdelerini bu bölümde 2. Katman üzerinde hüseyini perdesine taşıyarak gelişme bölümüne başlamaktadır. Gelişmenin devamında 1. Katman buselik ve 2. Katman muhayyer ve gerdaniye perdeleri kullanılmaktadır. Bu bölümün devamında ezgi 1. Katman yegâh perdesi ve 2. Katman hüseyini perdesinin kullanılması ezginin neva perdesi üzerinde hareket ettiğini ortaya çıkarmaktadır. Ezgi neva üzerindeki 2. Katman hüseyini, gerdaniye ve muhayyer perdeleri kullandıktan sonra tekrar 1. Katman rast ve 2. Katman neva perdeleri ile gelişmeyi tamamlamaktadır.



Şekil 53



Şekil 54

Sonuç Bölümü (Karar ve Orta Bölge)

Ezgi başlangıç bölümünde yapmış olduğu hareketin benzerini bu bölümde de gerçekleştirmektedir. 1. Katman rast vurgusu ve 2. Katman neva vurgusu bu bölümde de devam etmektedir. Aynı Şekilde 1. Katman yegâh vurgusu ve devamında ki 2. Katman neva perdesinin sabit tutularak 1. Katman üzerindeki rast, düğah ve buselik hareketi bu bölümde de devam etmektedir.



Şekil 55



Şekil 56

Ezginin genel olarak tamamı göz önüne alındığında, mahur makamı yapısı ile birebir örtüşmektedir. Ezginin başlangıç ve karar kısmında 2. Katman üzerinde kullandığı nim hicaz perdesi burada neva üzerinde ki buselik yapısını vurgular niteliktedir.

3.7. Bahadır Sulubay Halk Şarkısı

Ezgi, Moğol Kazağı olan Mirviş Başaai tarafından seslendirilmektedir. İcracı ezginin Bahadır Sulubay'a ait olduğunu ifade etmektedir. Besteci hakkında görüşme kişisinden detaylı bilgi elde edilememektedir.

3.7.1. Eserin Türü

Ezgi sözlü bir biçimde olup halk şarkısı olarak nitelendirilmektedir ve 3/4'lük bir yapıya sahiptir.

3.7.2. Söz Unsurları Analizi

Bu halk şarkısının güftesi aşağıdaki dizelerden oluşmaktadır.

Dünya ve hayatın anlamı nedir

İnsan niçin dünyaya gelir

Ona verilen zamanda ne yapmalı

Hayat ne demek

Çocukluğun değerini bilmek gerek

Dünyadaki en önemli şey Allahtan gelen yaşam

Eğer doğru yaşarsanız bütün güzellikleri görebilirsiniz

Yaşam bazen sıradan ve zor yüzünü gösterebilir

Sadece her şeye hazır ve güçlüysen hayatta kalabilirsin

Yaşam her şeye rağmen hızlıdır

Ve doğduktan itibaren seni beklemez

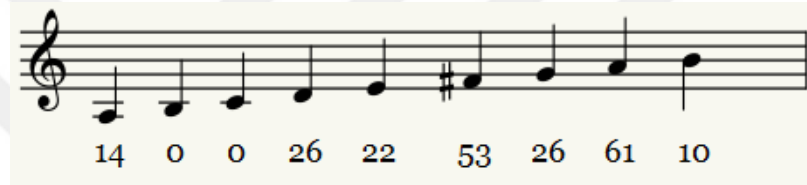
Ne kadar erken öğrenirsen anlamını yaşamın

Eser, temel olarak hem yaşamın anlamını sorgulayan hem de dinleyiciye bu anlamda öğüt veren ve yol gösteren didaktik bir metin, kazak müziğindeki akınlık geleneğinin anlatıcılık yetisiyle şekillenen aslında müzik ve sözle, bilgi ve birikimin insanlara aktırılması ve gelecek nesiller içinde kazak toplumunun yaşama dair tecrübe ve öngörülerinin süregelmesi ve toplumsal hafızanın korunması amacını taşıyor niteliktedir.

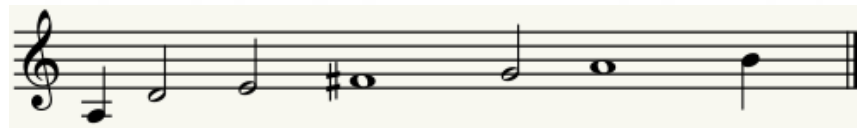
“Sadece her şeye hazır ve güçlüysen hayatta kalabilirsin” ifadesiyle yaşam becerilerini en kısa sürede geliştirip hazır hâle gelmesi ve oluşabilecek zorluklar karşısında mücadeleci ve “Eğer doğru yaşarsanız bütün güzellikleri görebilirsiniz” ifadesiyle erdemli ve iradeli davranmasını öğütleyen “Çocukluğun değerini bilmek gerek” ifadesiyle aslında yaşam için hazır hâle gelene kadar ki hazırlık evresinin önemine değinilmektedir.

3.7.3 Ses Sahası ve Perde Ağırlıkları

Eserin icra edilen bu bölümünün ses sahası bir oktavdır ve kullanılan perdelerin ağırlıkları ise Şekil 57 ve 58’de görülmektedir.



Şekil 57



Şekil 58

3.7.4 Makam Analizi

Eserin makamsal analizi başlangıç, gelişme ve sonuç bölümleri üzerinden üç kısımda değerlendirilmiş ve her bir bölümün sık kullandığı kalıplar ve merkez perdelerin birbirleriyle ilişkisi verilmiştir. Ezgi, ilk 19 ölçüsünü sürekli tekrarlayarak hareket etmektedir, bu yüzden eserin tamamının analizine gerek duyulmamaktadır.

Ezgi, giriş hareketinin 10. ölçüye kadar olan bölümde gerçekleştirilmektedir.

Başlangıç Bölümü (Orta Bölge)



Şekil 59



Şekil 60 Hüseyini Çekirdeği

Eserin karar sesinin yegâh olduğu düşünüldüğünde başlangıç nağmesinin beşinci derece etrafında kurgulanmış olduğu görülmektedir. Bu nedenle, ezginin giriş hareketinin Hüseyini makamının başlangıç nağmesine benzediği düşünülebilir. Eser dinlendiğinde, Hüseyini renginin duyulması da bu halk şarkısının pentatoniden uzaklaşarak makamsallığa yaklaşan yapısını ortaya koymaktadır.

Gelişme Bölümü (Karar Bölgesi)



Şekil 61 Uşşak Çekirdeği

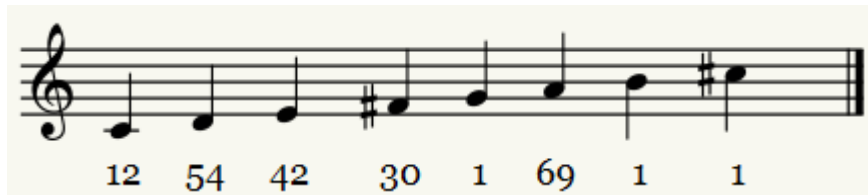
Ezgi, giriş hareketinin ardından hüseyini aşırın perdesi üzerinde duruş yaparak tekrar düğah perdesine yönelmektedir. Bu hareket, hüseyini aşırın üzerinde Uşşaklı bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bölümde de, ilk bölümde ortaya çıkan makamsal yapıya yaklaşma anlayışı belirgin bir biçimde devam etmektedir.

Allah'tan gelen bir mucize gibi.

İnsan doğa ilişkisi ilk çağlardan itibaren sadece verili fiziksel bir dışsal etkiden çok insanlığın ekonomik kültürel ve toplumsal ilerlemesi açısından da temel bir tartışmanın konusu olagelmektedir. Buradan hareketle, doğa insanın sınırlarını ve içsel dünyasını da etkilemektedir. Söz konusu parçada, doğanın estetiğinin aslında insanlığın temel estetik algısı açısından da referans oluşturması basit bir benzetme halinden daha kapsamlı bir ilişkiyi ortaya koymaktadır. Doğanın, etnik olarak kazak toplumsal hayatı için özel bir öneme sahip olan atla özdeşleştirilmesi doğanın atında başına buyruk kendi koşullarını insanlığa dayatan ve bu anlamda özgür ve insanlığın yaşantısı kolaylaştırması ve temel dayanak olması açısından da masum olduğu ifade edilmektedir. “Herhangi bir şeye benzemeyen güzellik” ifadesi yine estetik anlamda doğanın özgünlüğünü ve yaşam için sonsuz bir ilham oluşturmasını vurgulanmaktadır. “Her mevsimde apayrı özel bir hâli var” ifadesi, Kazakistan gibi iklimsel açıdan tekdüze bir coğrafyada bile insanların gündelik yaşantısına ne kadar etki ettiği ve çeşitlendirdiğini göstermektedir. “Allahtan gelen bir mucize gibi” ifadesi ise doğaya dolayısıyla yaşama atfedilen kutsallığı ve değeri ifade etmektedir.

3.8.3. Ses Sahası ve Perde Ağırlıkları

Eserin icra edilen bu bölümünün ses sahası bir oktavdır ve kullanılan perdelerin ağırlıkları ise Şekil 64 ve 65'te görülmektedir.



Şekil 64



Şekil 65

3.8.4. Makam Analizi

Eserin makamsal analizi başlangıç, gelişme ve sonuç bölümleri üzerinden üç kısımda değerlendirilmiş ve her bir bölümün sık kullandığı kalıplar ve merkez perdelerin birbirleriyle ilişkisi verilmektedir. Ezgi, ilk altı ölçüyü sürekli tekrar ederek devam etmektedir. Bu sebeple, ilk altı ölçünün analizi verilmektedir.

Başlangıç Bölümü (Karar Bölgesi)

Ezgi, yegâh perdesinden başladığı harekete hüseyini aşırın ve ırak perdelerini kullanarak devam etmektedir bu başlangıç Segâh makam çekirdeğine benzer bir hareket olup Rast makamı yapısı içerisinde sıklıkla kullanılan bir harekettir.



Şekil 66 Segâh Çekirdeği

Şekil 66'ta ezginin giriş kısmında yapmış olduğu ezgisel hareket ve Yegâh perdesi üzerindeki Segâh çekirdeği gösterilmektedir.

Gelişme Bölümü (Karar ve Orta Bölge)

Ezgi, gelişme bölümünde ırak perdesi üzerinden düğah perdesine atlayarak düğah perdesi üzerinde uzun kalış yapmaktadır. Düğah perdesinde ki bu uzun kalışın ardından yine düğah perdesi üzerinde buselik ve nim hicaz perdeleri ile Şekil 60'ta gösterilen yegâh üzerinde ki rast çekirdeğini, düğah perdesi üzerine taşımaktadır. Düğah perdesi üzerindeki bu rast hareketinden sonra ezgi ırak perdesini kullanarak karara yönelmektedir.



Şekil 67

Sonuç Bölümü (Karar Bölgesi)

Ezgi, karar perdesi ile girdiği sonuç bölümüne yine Rast çeşnişi ile devam ederek karar vermektedir.



Şekil 68



Şekil 69

Ezginin bütününe bakıldığında tam anlamı ile Anadolu makam müziği içerisinde Rast olarak adlandırılan bir yapıya sahiptir.

3.9. Elin Köşkünde

Ezgi Mirviş Başa tarafından icra edilmektedir. Ezgi Altay bölgesine ait olup 1990'lı yıllarda Moğolistan'dan göç eden kazaklara ait olduğu ve bestecisinin Murat Satayev olduğu görüşme kişisinden alınan bilgiler arasındadır.

3.9.1. Eserin Türü

Ezgi, net bir biçimi olmamak la birlikte, halk ezgisi olarak nitelendirilmektedir ve 4/4'lük bir usûle sahiptir.

3.9.2. Sözel Unsurlar Analizi

Aşağıda verilen güfte, girişteki mesajı bakımından uzun bir hikâyeyi anlatmaya başlayacak gibi görünmekle birlikte son derece kısa bir anlatımla şarkıyı bitirmektedir.

Bu bir hikayedir, eski hanların hikâyesi

Altaylardan göç eden o hanlar

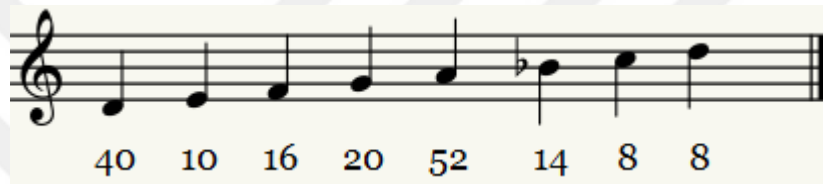
Onların yönetimindeki yıllar

Artık çok eskide kaldı.

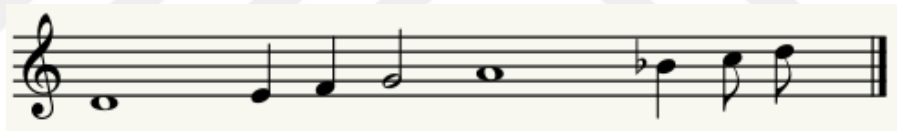
Eserde göçe zorlanan Kazak halkının zor günlerinde sorunlarını çözme konusunda sorumluluk üstlenen hanlar ve onlara duyulan özlem vurgulanmaktadır.

3.9.3. Ses Sahası ve Perde Ağırlıkları

Eserin icra edilen bu bölümünün ses sahası bir oktavdır ve kullanılan perdelerin ağırlıkları ise Şekil 70 ve 71’de görülmektedir.



Şekil 70



Şekil 71

3.9.4 Makam Analizi

Eserin makamsal analizi başlangıç, gelişme ve sonuç bölümleri üzerinden üç kısımda değerlendirilmiş ve her bir bölümün sık kullandığı kalıplar ve merkez perdelerin birbirleriyle ilişkisi verilmektedir. Ezgi, ilk altı ölçüyü sürekli tekrar ederek devam etmektedir. Bu sebeple, ilk altı ölçünün analizi verilmektedir.

Başlangıç Bölümü (Karar ve Orta Bölge)

Ezgi, karar sesi olan yegâh perdesinin 5. derecesi olan düğah perdesi ile ilk hareketi yapmaktadır. Bu, ilk hareketin sonrasında acem aşiran ve hüseyini aşiran vurgusu ile karara yönelmektedir. Bu ilk hareket tamamı ile makamsal bir duyuma sahiptir. Ezgi, Buselik ve Nihavend makamı yapısı ile bu kısımda örtüşmektedir. Eserin bu ilk bölümde ki ezgisel hareketi ve buselik yapısı Şekil 73’te gösterilmektedir.



Şekil 72



Şekil 73 Buselik Makam Çekirdeği

Gelişme Bölümü (Orta Bölge)

Ezgi, üçüncü ölçüden itibaren gelişme göstererek düğah perdesi çevresinde pes ve tiz hareketler yapmaktadır. 6. ve 7. ölçüde çargâh ve kürdi perdeleri üzerinde birbirini tekrarlayan ezgi kalıpları görülmektedir. Ezgi bu küçük motiflerin arkasından neva perdesine vurgu yaparak düğah üzerinde karara yönelmektedir. Şekil 75'te gelişme bölümünde yapılmış olan ezgisel hareket ve buselik makam yapısı içerisinde güçlü perde üzerinde kurulan kürdi çeşni gösterilmektedir



Şekil 74



Şekil 75 Kürdi Çekirdeği

Sonuç Bölümü (Karar Bölgesi)

Ezgi, sonuç bölümünde yine Buselik veya Nihavend benzeri bir yapı ile karara gitmektedir. Ezgi bütününe bakıldığında da Anadolu makam müziği içerisinde bulunan Buselik veya Nihavend makam yapısı ile örtüşmektedir. Sonuç bölümündeki ezgisel hareket Şekil 73'te gösterilmektedir.



Şekil 76

4. SONUÇ

Çalışma kapsamında Kazakistan'ın Karagandi bölgesine ait küy ve halk şarkılarından oluşan dokuz eser, güfte ve makam unsurları bakımından analiz edilmiştir. Bu analizlerin neticesinde halk şarkılarının güftelerinin ağırlıklı olarak doğa tasvirleri, doğa ve inanç geleneği arasında kurulan irtibat, Türk yaşam geleneğinin tipik sembollerinden biri olan at ve ata duyulan saygı, yine Türk adet ve göreneklerinde öne çıkan yönetici kişilere, atalara duyulan saygı temalarında yoğunlaşması dikkati çekmektedir.

Bu güftelerin müziğe dönüşme biçiminde saz müziğinden farklı olarak, makamsal yapıya yaklaşmış nağmeler öne çıkmaktadır. İncelenen dört halk şarkısının hepsinde bu anlayış belirgin bir şekilde duyulmaktadır.

Kazakistan müziği genel karakteri itibarıyla pentatonik yapılardan oluşan karakteriyle tanınmakla birlikte, bu çalışmada analiz edilen halk türküleri, Türk makam müziğinde kullanılan Hüseyni, Uşşak, Rast, Segâh, Buselik ve Kürdi çekirdekleri ile benzerlik göstermektedir. Türkülerin ses alanı 1 oktav içerisinde yer almaktadır.

Küy olarak adlandırılan saz müziği eserlerinde durum daha farklıdır. Çalışma kapsamında incelenen beş eser, iç yapı itibarıyla birbirine yakın özellikler göstermekte ve her eser kendine has kalıp ezgileri bünyesinde taşımaktadır. Bu kalıplar, gerek her bölümde gerekse de bölümler arasında sürekli tekrar eden yapısıyla âdeta döngüsel bir hareket gerçekleştirmektedir. Eserlerin gelişme bölümleri bazen tek bazen de daha fazla olabilmektedir.

Ezgisel karakter bakımından ise bu beş eserin ortak özelliği pentatonik kullanımının dışına çıkmayan nağme üretimleridir. Saz eserlerinin ses sahası ise bir buçuk oktavla sınırlıdır.

KAYNAKÇA

- Arıkan, M. (2014). Başlangıçtan yirminci yüzyıla Kazak Jirav ve akınları: Gece kitaplığı.
- Artun, E. (2005). Âşıklık geleneği ve âşık edebiyatı Adana: Karahan Kitabevi.
- Başgöz, İ. (1977). Halk Edebiyatı ve Folklor. Milliyet Sanat Dergisi(s 216).
- BİRAY, N. (2005). Ahmet Baytursınulı'na Göre Kazak Türkleri Yazılı Edebiyatının Dönemleri ve Türleri. Millî Folklor, 17(68), 67-77.
- Çetin, İ. (2003). Kazakistan jırşılık geleneği ve bir örnek: Ruslan Ahmetov.
- Çınar, A. A. (1996). Türk dünyası halk kültürü üzerine araştırma ve incelemeler: Mugla Üniversitesi Matbaas.
- Ergun, M. (2002). Kopuz sarını: Kazak âşık tarzı şiir geleneği akın ve cıravlar: TC Kültür Bakanlığı.
- Golden, Peter, B. (2006). Türk Halk Tarihine Giriş, Çorum: Karam Yayınları.
- Günay, U. (1993). Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği Ve Rüya Motifi, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Güvenç, B. (1996). Türk kimliği: kültür tarihinin kaynakları. Remzi Kitabevi.
- Heziyeva, Ş. (2010). Tarihi Süreç İçinde Türkiye'de Âşıklık ve Âşıklık Geleneği. Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, 10(1), 81-89.
- Koç, K., Korganbekov, B., & İsina, A. (2007). Kazak edebiyatı: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Köprülü, M. F. (1989). Edebiyat Araştırmaları II. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özarlan, M. (2001). Erzurum âşıklık geleneği, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özkan, N. (1997). Türk Dünyası, Kayseri: Geçit Yayınları.

- Sakaođlu, S. (1986). Ozan, Âşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzerine. III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, 1, 247-251.
- Sartkojaoğlu, K. (2012). ESKİ TÜRK DOMBRASINDAKİ SAZ YAZI. TURAN-SAM, 4(14), 11-20.
- Sipos, J. (2001). Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe: Akadémiai Kiadó.
- Şişman, B. (2002). Türkiye ve Kazakistan'da Yaşayan Âşıklık Geleneğinin Değişmeyen Unsurlar Açısından Karşılaştırılması. Milli Folklor, Yıl, 14.
- Tamir, F. (1998). "Kazak Türkleri Edebiyatı", Türk Dünyası El Kitabı IV. Cilt, S:423-450, Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Tansuğ, F. (2017). Türk Dünyasında Çalgısal Musiki Ve Küğler. Folklor/Edebiyat, 23(89), 59-66.
- Turan, M. (1996). Ozanlık gelenekleri ve Türk saz şiiri tarihi:
- Yılmaz, Ş. Prof. Dr. Umay Günay İle Halkbilimi Çalışmaları Üzerine Bir Konuşma.
- Yücel Çetin, A. (2003). Kazakistan Sahası Halk Hikâyeciliđi Geleneği. Ankara: Gündüz Eğitim Yayıncılık.

EKLER

AGCİRİN

♩ = 95



Musical score for guitar, measures 39-75. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is in 8/8 time. The score consists of nine staves, each starting with a measure number in the top left corner. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as mf and f . The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

39

43

47

52

57

61

66

71

75

Musical score for guitar, measures 80-116. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Measure numbers 80, 85, 90, 95, 100, 104, 108, 112, and 116 are indicated at the beginning of their respective staves. The notation includes various accidentals (sharps, naturals) and articulation marks (accents, slurs). The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 116.



161

Musical staff 161: Treble clef, 8-measure system. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including triplets and beams. The notation is dense and intricate.

166

Musical staff 166: Treble clef, 8-measure system. The music continues with complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some rests. The notation is dense and intricate.

171

Musical staff 171: Treble clef, 8-measure system. The music continues with complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some rests. The notation is dense and intricate.

177

Musical staff 177: Treble clef, 8-measure system. The music continues with complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some rests. The notation is dense and intricate.

EL AYIRGAN

♩ = 127



Musical score for guitar, measures 81-120. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes, often grouped in eighth or sixteenth notes. Measure 81 includes a trill (tr) and a triplet (3). Measure 86 has a trill (tr) and a triplet (3). Measure 91 has a trill (tr) and a triplet (3). Measure 96 has a trill (tr) and a triplet (3). Measure 101 has a trill (tr) and a triplet (3). Measure 106 has a trill (tr) and a triplet (3). Measure 111 has a trill (tr) and a triplet (3). Measure 116 has a trill (tr) and a triplet (3). Measure 120 has a trill (tr) and a triplet (3). The score ends with a final measure containing a trill (tr) and a triplet (3).

AKSAK KULAN

$\text{♩} = 125$

The musical score for "AKSAK KULAN" consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 125. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills (tr), and ornaments (+). The music is written in a single system with seven staves. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The score contains several trills and ornaments throughout. The music concludes with a double bar line and a final chord.

This musical score consists of seven staves of music, numbered 48, 55, 62, 68, 75, 82, and 96. Each staff is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several instances of triplets and sixteenth-note runs. The notation includes various accidentals (sharps, naturals, and flats) and dynamic markings such as accents and hairpins. The overall style is characteristic of a guitar piece, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for two staves, measures 109 and 110. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 109 features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes and a sixteenth-note triplet. The bass line consists of eighth and sixteenth notes. Measure 110 continues the melodic and bass lines with similar rhythmic patterns, including a triplet of eighth notes and a sixteenth-note triplet.

TERS ÇALMA

♩ = 222

The musical score for "TERS ÇALMA" is written in 3/8 time with a tempo of ♩ = 222. It consists of seven staves of music, each containing a single melodic line on a treble clef staff and a piano accompaniment of chords and eighth notes. The score is divided into measures, with measure numbers 9, 17, 25, 33, 42, and 50 indicated at the beginning of their respective staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets and accents. The key signature is one sharp (F#).

58

66

74

82

91

BOZ AYGIR

♩ = 112

The musical score for 'BOZ AYGIR' is presented in seven systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked as quarter note = 112. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line often provides a steady accompaniment with chords and single notes, while the treble line carries the melody. The piece concludes with a final cadence in the seventh system.

KAYRANELİ

AKKIZ

$\text{♩} = 142$

5

9

13

17

21

25

29

Musical score for guitar, measures 33-65. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various guitar-specific notations such as slurs, accents, and triplets. Measure numbers 33, 37, 41, 45, 49, 53, 57, 61, and 65 are indicated at the start of their respective lines.

Score

SALDAMAY

The musical score for 'SALDAMAY' is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4-C5, then a quarter note D5, and a half note E5. The second staff continues with eighth notes F#5-G5, quarter notes A5-B5, eighth notes C6-D6, quarter notes E6-F#6, eighth notes G6-A6, quarter notes B6-C7, eighth notes D7-E7, quarter notes F#7-G7, and a half note A7. The third staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp, with a measure rest at the beginning. The melody then continues with eighth notes B7-C8, quarter notes D8-E8, eighth notes F#8-G8, quarter notes A8-B8, eighth notes C9-D9, quarter notes E9-F#9, eighth notes G9-A9, quarter notes B9-C10, eighth notes D10-E10, quarter notes F#10-G10, and a half note A10. The fourth staff continues with eighth notes B10-C11, quarter notes D11-E11, eighth notes F#11-G11, quarter notes A11-B11, eighth notes C12-D12, quarter notes E12-F#12, eighth notes G12-A12, quarter notes B12-C13, eighth notes D13-E13, quarter notes F#13-G13, and a half note A13. The fifth staff continues with eighth notes B13-C14, quarter notes D14-E14, eighth notes F#14-G14, quarter notes A14-B14, eighth notes C15-D15, quarter notes E15-F#15, eighth notes G15-A15, quarter notes B15-C16, eighth notes D16-E16, quarter notes F#16-G16, and a half note A16. The sixth staff continues with eighth notes B16-C17, quarter notes D17-E17, eighth notes F#17-G17, quarter notes A17-B17, eighth notes C18-D18, quarter notes E18-F#18, eighth notes G18-A18, quarter notes B18-C19, eighth notes D19-E19, quarter notes F#19-G19, and a half note A19. The score ends with a double bar line.

Score

ELİN KÖŞKÜNDE

The musical score for "ELİN KÖŞKÜNDE" is written in 4/4 time and consists of six staves. The first staff (measures 1-5) begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5, then a quarter note D5, and continues with a series of eighth and quarter notes. The second staff (measures 6-10) features a more complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. The third staff (measures 11-15) returns to a simpler melody with quarter and eighth notes. The fourth staff (measures 16-21) is similar to the second staff, with intricate rhythmic patterns. The fifth staff (measures 22-29) contains mostly whole and half notes, with some rests. The sixth staff (measures 30-31) concludes the piece with a few whole notes and a final double bar line.

ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı: Mustafa Emre TOKER

Uyruğu: Türkiye (TC)

Doğum Tarihi ve Yeri: 9 Temmuz 1989 TALAS

Medeni Durumu: Bekâr

Tel: +90 530 241 81 99

E mail: emretoker52@gmail.com

Yazışma Adresi: Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Lisans	EÜ G.S.F Müzik	2016
Lise	Fatma Kemal Timuçin Anadolu Lisesi, Kayseri	2008

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görev
2018	Erciyes Üniversitesi	Öğr.El
2019	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi	Arş. Gör

YABANCI DİL

İngilizce

YAYINLAR