T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
TÜRK MÜZİĞİ TEORİSİ VE ETNOMÜZİKOLOJİ PROGRAMI

UYGUR 12 MAKAM REPERTUVARINDAKİ "RAK, ÇEBBEYAT VE MÜŞAVİREK" MAKAMLARININ TÜRK MÜZİĞİ SES SİSTEMİNE AKTARILMASI VE İNCELENMESİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Burak GÜLTEKİN

BURSA - 2019

T.C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
TÜRK MÜZİĞİ TEORİSİ VE ETNOMÜZİKOLOJİ BİLİM DALI

UYGUR 12 MAKAM REPERTUVARINDAKİ "RAK, ÇEBBEYAT VE MÜŞAVİREK" MAKAMLARININ TÜRK MÜZİĞİ SES SİSTEMİNE AKTARILMASI VE İNCELENMESİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Burak GÜLTEKİN

Danışman
Doç. Dr. Erdem ÖZDEMİR

BURSA - 2019

T. C.
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Müzik Anasanat Dalı, Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji Bilim Dalı'nda 701683003 numaralı Burak GÜLTEKİN'in hazırladığı *"Uygur 12 Makam Repertuvarındaki "Rak, Çebbayat ve Müşavirek" Makamlarının Türk Müziği Ses Sistemine Aktarılması ve İncelenmesi"* konulu Yüksek Lisans Tezi ile ilgili tez savunma sınavı, 16/07/2019 günü 10.00 – 12.00 saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin ***BAŞARILI*** olduğuna ***OYBİRLİĞİ*** ile karar verilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu Başkanı)
Doç.Dr.Erdem ÖZDEMİR
Bursa Uludağ Üniversitesi

Üye
Prof.İsmail GÖĞÜŞ
Bursa Uludağ Üniversitesi

Üye
Doç.Dr.Hasan Hakan OKAY
Balıkesir Üniversitesi

Üye
Doç.Dr.İlhan ERSOY
Ege Üniversitesi

Üye
Doç.Ersen VARLI
Bursa Uludağ Üniversitesi

16/07/2019

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 02/07/2019

Tez Başlığı: Uygur 12 Makam Repertuvarındaki "Rak, Çebbeyat ve Müşavirek" Makamlarının Türk Müziği Ses Sistemine Aktarılması ve İncelenmesi

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 254 sayfalık kısmına ilişkin, 02/07/2019 tarihinde şahsım tarafından *Turnitin** adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 9 'dur.

Uygulanan filtrelemeler:

1- Kaynakça hariç
2- Alıntılar hariç
3- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

02/07/2019

Adı Soyadı: Burak GÜLTEKİN
Öğrenci No: 701683003
Anabilim Dalı: Müzik
Programı: Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji
Statüsü: ☒ Y.Lisans ☐ Doktora

Danışman
Doç. Dr. Erdem ÖZDEMİR 02/07/2019

*** Turnitin programına Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane web sayfasından ulaşılabilir.**

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum "Uygur 12 Makam Repertuvarındaki "Rak, Çebbeyat ve Müşavirek" Makamlarının Türk Müziği Ses Sistemine Aktarılması ve İncelenmesi" başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntıların kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

16/07/2019

Adı Soyadı : Burak GÜLTEKİN

Öğrenci No : 701683003

Anabilim Dalı : Türk Müziği

Programı : Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji

Statüsü : Yüksek Lisans

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : Burak GÜLTEKİN

Üniversite : Uludağ Üniversitesi

Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü

Anabilim Dalı : Türk Müziği

Bilim Dalı : Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji

Tezin Niteliği : Yüksek Lisans Tezi

Sayfa Sayısı : X + 236

Mezuniyet Tarihi : …… / …… / 2019

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Erdem ÖZDEMİR

UYGUR 12 MAKAM REPERTUVARINDAKİ "RAK, ÇEBBEYAT VE MÜŞAVİREK" MAKAMLARININ TÜRK MÜZİĞİ SES SİSTEMİNE AKTARILMASI VE İNCELENMESİ

Uygur 12 Makamı, Uygurlar için kültürel bir kimlik ve tarihsel süreç ile birlikte sahip oldukları kültürel birikimi yansıtan bir olgudur. Çalışmada, Uygur 12 Makamı repertuvarındaki Rak, Çebbeyat ve Müşavirek makamlarındaki eserler Türk müziği ses sistemine aktarılmış ve transpoze edilmiştir. Bu işlem sonrasında eserlerin müzikal incelemesi yapılarak benzerlik gösterdikleri Türk müziği makam dizileri, seyir özellikleri, güçlü ve karar sesleri tablo halinde belirtilmiştir. Uygur 12 Makamındaki Rak, Çebbeyat ve Müşavirek makamlarının sahip olduğu müzikal özellikler değerlendirildiğinde, Uygur geleneksel müziğinin tampereman sistemi temel alan bir ses sitemi olmasına rağmen; icra özelinde müzikal duyum ve dörtlü, beşli yapıları bağlamında geleneksel Türk müziğine benzerlik gösterdiği belirlenmiştir. Bu inceleme sonucunda, geleneksel Uygur müziği ile geleneksel Türk müziği arasında var olan benzerlik ve farklılıklar ortaya konulmuştur. Uygur makamlarının Türk müziği sisteminde kullanılan makamlara göre transpoze edilmiş olmasının, Uygur makamlarının Türkiye Cumhuriyeti sınırları içerisinde daha kolay icra edilebilmesini ve Uygur klasik müziği yapısının daha anlaşılabilir olmasını sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Uygur Türkleri, Uygur Geleneksel Müziği, On İki Makam, Analiz, Rak, Çebbeyat, Müşavirek

ABSTRACT

Name and Surname	: Burak GÜLTEKİN
University	: Uludag University
Institution	: Social Science Instituon
Field	: Turkish Music
Branch	: Theory of The Turkish Music and Ethnomusicology
Degree Awarded	: Master
Page Number	: X + 236
Degree Date	: …… / …… / 2019
Supervisor	: Assoc. Prof. Erdem ÖZDEMİR

TRANSPOSITION OF "RAK, CEBBEYAT AND MUSHAWEREK" MAQAM'S, WHICH ARE IN THE UYGHUR 12 MAQAM REPERTORY, TO TURKISH MUSICAL NOTE SYSTEM AND ITS ANALYSIS

The Uyghur 12 Maqams, a phenomenon which reflects the cultural identity and the historical process as well as their curative accumulation for the Uyghurs. In the study, the works of Rak, Cebbeyat and Mushawerek maqams in the repertoire of Uyghur 12 Maqams were transferred to the Turkish music sound system and analized.. After this process, the musical analysis of the worksare similarin terms of Turkish maqam sequences, the navigational features, strong and decision sounds are shown in a table. When the musical features of Rak, Cebbeyat and Mushawerek maqams in Uyghur 12 Maqams are evaluated, although Uyghur traditional music is a sound system based on temperament system; in the context of performance, musical sensation and quartet and quintet structures are similar to traditional Turkish music. As a result of this study, the similarities and differences between the traditional Uyghur music and the traditional Turkish music were revealed. Uyghur maqams having been transposed according to authorities used in Turkish music system,Uyghur authorities to be more easily be performed in the Republic of Turkey and the Uyghurs are thought to make it more understandable structure of classical music.

Keywords: Uyghur Turks, The Traditional Music of Uyghurs, The Twelve Muqams, Analysis, Rak, Cebbeyat, Mushawerek

ÖNSÖZ

Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Türk Müziği Ana Sanat Dalı yüksek lisans programında "Yüksek Lisans Tezi" olarak hazırlanmıştır.

Bu çalışmanın amacı; halk bağlamında ve klasik icra ortamlarında üretilip icrası sürdürülen ve toplumun pek çok katmanında yaygınlığı olup, aynı zamanda tarihsel bir derinliğe sahip olan Uygur 12 Makamı bünyesindeki Rak, Çebbeyat ve Müşavirek makamlarının Geleneksel Türk Müziği'nde kullanılan ses sistemine uygun olarak notaya alınmasından sonra yapılacak olan müzikal inceleme sonucunda elde edilen verilerin değerlendirilmesi ve Etnomüzikoloji disiplinine ek olarak Etnomüzikolojinin ilgili olduğu bilim dallarından da yararlanılarak Uygur 12 Makamının oluşumunu etkileyen tarihsel ve kültürel süreçlerin belirlenmesidir. Daha genel çerçevede ise aynı kökten gelen ancak tarihsel süreç içerisinde farklı coğrafyalarda bulunup farklı etkileşimler ile çeşitli kültürel değişikliklere maruz kalan Türk topluluklarının geleneksel müzikleri arasında mevcut olan benzerlik ve farklılıkların tespiti bu çalışmanın nihai amacını teşkil etmektedir.

Bu tezin yazımında kaynak kişi niteliğinde olan, bana yol gösteren danışman hocam Doç. Dr. Erdem ÖZDEMİR başta olmak üzere Dr. Öğr. Üyesi Cenk ÇÖL, Öğr. Gör. Tuğba BARUTÇU ve katkısı olan tüm hocalarıma teşekkür ederim.

Ayrıca bilgilerinden ve kaynaklarından faydalandığım Prof. Dr. Alimcan İNAYET ile Doç. Dr. Nuri MAHMUT'a ve Uygur Türkçesi ile yazılmış kaynakların çevirileri konusunda yardımcı olan Bursa Uludağ Üniversitesi öğrencilerinden Turdi METTURSUN ile Alimcan MUHAMMED'e de teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek lisans eğitimim boyunca manevi anlamda beni daima destekleyen değerli ailem ve sevgili eşim Dilara TÜRE GÜLTEKİN'e de ayrıca teşekkür ederim.

Burak GÜLTEKİN

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI ii
ÖZET iv
ABSTRACT v
ÖNSÖZ vi
İÇİNDEKİLER vii
ŞEKİLLER LİSTESİ ix
GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

UYGUR TÜRKLERİ

1. UYGUR COĞRAFYASI 4
2. UYGUR ADI 6
3. UYGUR TÜRKLERİNİN TARİHİ, KÜLTÜR VE SANATI 7
4. UYGUR TÜRKLERİNDE GELENEKSEL MÜZİKLERE GENEL BİR BAKIŞ 13

1.1. Ses Sistemi 13
1.2. Ritim Yapısı 14
1.3. Çalgılar 16
1.3.1. Mızrap ve El ile Çalınan Çalgılar 17
1.3.2. Yaylı Çalgılar 20
1.3.3. Vurmalı Çalgılar 21
1.3.4. Üflemeli Çalgılar 23
1.4. Geleneksel Bir Müzik İcra Ortamı: Meşrep 24

İKİNCİ BÖLÜM

UYGUR MAKAMLARI

1. MAKAM (MUKAM) KAVRAMI 27
2. UYGUR 12 MAKAMI HARİCİNDEKİ MAKAM YAPILARI 29

2.1. Abu Çeşme Makamı 30
2.2. İşret Engiz ve Visal Makamı 30

2.3. Kumul Meşrep Makamı 30
2.4. Dolan Meşrep Makamı 31
2.5. Turfan Meşrep Makamı 31
2.6. İli-Yarkent Makamı 32
2.7. Hoten Makamı 33
3. UYGUR ON İKİ MAKAMI 33
3.1. Uygur On İki Makamının Kökeni 36
3.2. Rak, Çebbeyat ve Müşavirek Makamlarının Çeşitli Özellikleri 38
3.2.1. Rak Makamı 38
3.2.2. Çebbeyat Makamı 38
3.2.3. Müşavirek Makamı 39

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RAK, ÇEBBEYAT VE MÜŞAVİREK MAKAMLARINDAKİ ESERLERİN İNCELENMESİ

1. RAK MAKAMINDAKİ ESERLERİN İNCELENMESİ 40
2. ÇEBBEYAT MAKAMINDAKİ ESERLERİN İNCELENMESİ 43
3. MÜŞAVİREK MAKAMINDAKİ ESERLERİN İNCELENMESİ 44
4. RAK, ÇEBBEYAT VE MÜŞAVİREK MAKAMLARINDAKİ ESERLERİN GENEL MÜZİKAL ÖZELLİKLERİ VE NOTALARINDAKİ BİRTAKIM TESPİTLER 45
4.1. Rak, Çebbeyat ve Müşavirek Makamlarındaki Eserlerin Genel Müzikal Özellikleri 45
4.2. 1960 Tarihli Nota Yazısı İle 1993 Tarihli Nota Yazılarının Genel Bir Karşılaştırması 47

SONUÇ 51
KAYNAKÇA 53
EKLER 56
EK 1-Rak Makamı Notaları 57
EK 2-Çebbeyat Makamı Notaları 102
EK 3-Müşavirek Makamı Notaları 156

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1-Doğu Türkistan Haritası 5
Şekil 2-Ravab 17
Şekil 3-Tambur 18
Şekil 4-Dutar 18
Şekil 5-Çan 19
Şekil 6-Satar 20
Şekil 7-Gijek 20
Şekil 8-Kuştar 21
Şekil 9-Nağra 21
Şekil 10-Tef 22
Şekil 11-Sapayi 22
Şekil 12-Koşuk 22
Şekil 13-Ney 23
Şekil 14-Baliman 23
Şekil 15-Surnay 23
Şekil 16- -Bileşik Rehavi Makamı Dizileri 41
Şekil 17- Rast Makamı Dizisi 41
Şekil 18- 1960 ve 1993 Nota Yazım Örnekleri 47
Şekil 19-1960 ve 1993 Nota Yazım Örnekleri 48
Şekil 20-1993 Nota Yazım Örneği 49
Şekil 21-1960 ve 1993 Nota Yazım Örnekleri 49

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1-Çong Nağmedeki Eserlere Ait Ritim Kalıpları 15
Tablo 2 -Uygur Meşreplerinde Kullanılan Çalgılar ve Gruplanması..... 17
Tablo 3- Uygur Makamlarının Nağme Sayısı ve İcra Süresi..... 37
Tablo 4-Rak Makamındaki Eserlerin İncelenmesi..... 42
Tablo 5-Çebbeyat Makamındaki Eserlerin İncelenmesi..... 43
Tablo 6-Müşavirek Makamındaki Eserlerin İncelenmesi..... 44
Tablo 7-1960 ve 1993 Rak Makamlarındaki Eserlerin..... 49
Tablo 8-1960 ve 1993 Çebbeyat Makamlarındaki Eserlerin 50
Tablo 9-1960 ve 1993 Müşavirek Makamlarındaki Eserlerin 50

GİRİŞ

"Uygur Türkleri halk bağlamında ve klasik mecrada geliştirip icra ettikleri köklü bir müzikal repertuvara sahiptir. Bu repertuvarın tarih boyunca defalarca derlenip fasıllar halinde terkip edildiği ve günümüze kadar çeşitli değişikliklerle varlığını sürdürdüğü bilinmektedir. Uygur 12 Makamı olarak adlandırılan bu geniş repertuvar, halk bağlamından temellenip klasikleşerek, sanat müzikleri halini almıştır" (Özdemir, 2018: 247).

Birleşmiş Milletler Bilim, Eğitim ve Kültür Örgütü (UNESCO) tarafından 2005 yılında "Somut Olmayan Kültürel Miraslar" listesine alınan Uygur 12 Makamı, Uygur Türklerinin yüzlerce yıllık sözlü ifade biçimini teşkil etmektedir (Öger, 2016: 99).

"Uygur makamları yalnız müzik ile sınırlandırılan sanatsal bir form değildir; aynı zamanda şarkı, müzik, şiir, dans ve tiyatro gibi sanat türlerinden kendi bedii ifade şeklini oluşturan, felsefe, ahlak ve milli yaşam bilinci gibi semantik konularda sosyal terbiyevi değerini tahakkuk eden bir folklor hadisesidir" (Udmuş, 2015: 126). Makam kavramı, müzikal manada birden fazla anlam ifade etmektedir. Uygurlarda makam; belirli kurallar çerçevesinde ve bir düzen içerisinde sistemleştirilmiş, bölüm bölüm ve kısımlar halinde icra edilen ve müzik, şiir, hikaye, dans gibi çeşitli formları bünyesinde barındıran büyük ölçekli sözlü ve sözsüz müzik eseri anlamında kullanılmaktadır. Türk Müziği'nde kullanılan makam kavramı ise belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan müzik cümlelerinin meydana getirdiği çeşni olarak açıklanmaktadır (Gerçek, 2013: 112).

Uygurlar dönemi, göçebe yaşamdan yerleşik hayata geçişin önemli aşamalarından birine tekabül etmektedir. Uygurların bu manada şehirli ve medeni bir toplum olduğunu söylemek de mümkündür. Uygurlar açısından müzik tüm sosyal ve kültürel yaşamı kapsamaktadır. Uygur On İki Makamı medeniyet hazinesinin büyük bir cevheri olarak kabul görmektedir. Kültürel kimliklerinin bir ifade ve muhafaza aracı olarak gördükleri bu süit ezgiler, söz içerikleriyle de tarihsel bir değere sahiptir.

Günümüz Uygurları için makam geleneğinin büyük bir öneme sahip olduğu kolaylıkla söylenebilir. 12 makam ezgilerinin dans ve tiatral koreografilerle sergilendiği ve içinde makamların milli ve manevi öneminin vurgulandığı gösteriler, özellikle diaspora olarak adlandırılabilecek olan Doğu Türkistan sınırları dışındaki Uygurlar tarafından beğeniyle takip edilmektedir. Hatta bu tür icra gruplarının dünya turnelerine çıkarak, konser ve gösterilerle kültürel belleğin, Uygur 12 Makamı üzerinden canlı tutulması adına etkinlikler gerçekleştirdiği bilinmektedir. Bunlardan bir tanesi 25 Haziran 2019 tarihinde Bursa'da gerçekleştirilen bu etkinlik, kültürel ve milli hassasiyetlerin müzik üzerinden yansıtılmasına önemli derecede örnek teşkil etmiştir. Klasik Uygur 12 Makamı bünyesinde yer alan "Rak" makamının icra edildiği bu etkinlik, Uygur halkının tüm milli ve kültürel değerlerinin senkretik bir şekilde sahnelendiği, sahip oldukları değerleri yaşatma ve tanıtma amacıyla gerçekleştirilmiş olup Uygur Türklerinin bütünlüğünü simgeleyen bir unsur niteliği taşımaktadır. Uygurların tarihi süreçlerinde önem arz eden bazı dönemlerin ve Uygur 12 Makamın sistemli bir yapı olmasının temelini atan Ammanishan'ın hayatının konu alındığı bu performans, bir milletin sahip olduğu değerlerin farkındalığı ve kültürel kimlik niteliğinde olduğunun yansıması olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışma, tarama modelinde olan betimsel, nitel ve nicel bir karşılaştırma çalışmasıdır. Son birkaç yılda şiddetlenen politik problemler nedeniyle saha çalışması yapılamamasından dolayı mevcut olan yazılı, görsel, işitsel ve ulaşılabilen kaynak kişiler üzerinden edinilen bilgiler bu çalışmanın temel veri kaynağını oluşturmaktadır. Bu kaynaklar içerisinde 1960 yılında Çin Devleti Kültür Bakanlığı'na bağlı ilgili birimler tarafından derlenip notaya alınan 12 Makam külliyatı, inceleme ve Türk Müziği ses sistemine aktarımdaki temel kaynağı teşkil etmektedir. Külliyatın ilk 3 makamı (Rak, Çebbeyat ve Müşavirek) SmartScore X Pro isimli programda Türk müziği nota sistemine göre yeniden notaya alınmış ve benzerlik gösterdikleri Türk müziğinde kullanılan makamların karar sesleri baz alınarak transpoze işlemi uygulanmıştır. Bu işlem sonrasında eserlerin müzikal incelemesi yapılarak benzerlik gösterdikleri Türk müziği makam dizileri, seyir özellikleri, güçlü sesleri ve çeşnileri tablo şeklinde belirtilmiştir. Ek olarak Türkiye'de yaşayan Uygur Türkleri ile veri toplama yöntemlerinden olan yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılarak görüşmeler yapılmış ve Etnomüzikoloji disiplini çerçevesinde toplanan veriler analize tabi

tutulmuştur. Söz konusu kaynak kişiler, Türkiye'de yaşayan ve Uygur müziğiyle ilgilenen Uygur Türklerinden Abdullah Köse (Kayseri), Nuri Mahmut (İzmir), Alimcan İnayet (İzmir) ve Erdem Özdemir (Bursa) olarak belirlenmiştir. Süreç içerisinde ulaşılabilen diğer kaynaklardan da faydalanılmıştır. Ayrıca bu çalışma:

- Doğu Türkistan'da yaşayan Uygur Türklerine özgü geleneksel müzikler ile,
- Geleneksel Uygur Müziğinde kullanılan "Uygur On İki Makamı" içerisinden "Rak", "Çebbeyat" ve "Müşavirek" makamları ile,
- Uygur 12 Makam repertuvarındaki eserlerin Türk müziğinde kullanılan benzerlik gösterdiği makam dizilerinin belirlenmesinde, ses dizilimi, modal yapısı, müzikal duyumu ve karar sesleri ile,
- Çin Devleti Kültür Bakanlığı'na bağlı ilgili birimlerin çalışmaları sonucunda 1960 yılında notaya alınan eserler ile,
- Bu çalışma kapsamında taranan ve çalışma içerisinde yer verilen ilgili literatür ile sınırlıdır.

Çalışmanın birinci bölümünde, Uygur Türklerinin tarihi ve kültürel özellikleri ile geleneksel Uygur müziğinin yapısı ve çalgıları hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümde Uygur 12 Makamı, 12 makam dışındaki makam yapıları ve Rak, Çebbeyat, Müşavirek makamlarının özellikleri hakkında bilgi verilmiştir. Üçüncü bölümde ise Rak, Çebbeyat ve Müşavirek makamlarının müzikal incelemesi tablolar halinde sunulmuş ve bazı tespitlere yer verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

UYGUR TÜRKLERİ

Tarihteki tüm Dünya Türklüğünün beşiği ve Türk Medeniyetinin kaynağı olarak gösterilen Doğu Türkistan'da; Hun Türkleri, Göktürkler, Uygur Türkleri ve Karahanlılar devletler kurmuş ve günümüze ışık tutan Ötüken Türk Kültür ve Medeniyet kapsamının gelişebilmesini sağlamışlardır (Kaşgarlı, 2004: 11).

1. UYGUR COĞRAFYASI

"Bugün Çin'in egemenliğindeki Doğu Türkistan 1.828.418 km^2 alana sahip olan Asya'nın merkezinde bulunmaktadır. Doğu Türkistan, doğu kısmında Çin'in Gensu, Çinhay eyaleti ile batı kısmında bağımsız devletlerde yer alan Orta Asya Türk Cumhuriyetlerinden Kazakistan, Kırgızistan, Tacikistan'dan başka Afganistan'la kuzey kısmında Rusya Federasyonu ve Moğolistan Cumhuriyeti, güney kısmında ise Tibet, Hindistan ve Pakistan İslam Cumhuriyetleri ile sınırlı bulunmaktadır" (Kaşgarlı, 2004: 11). Türk tarihinin merkezi kabul edilen coğrafyada varlık gösteren Uygurlar,

> "…çok eski zamanlardan beri Tanrı Dağları ile Karakurum Dağları arasında kalan Tarım havzasında ve yine Tanrı Dağları'yla Altay Dağları arasındaki Cungar Havzası, İli Vadisi İrtış Nehri ile Baykal Gölü arasındaki topraklarda; Güney Sibirya'da şimdiki Moğolistan sınırları içinde Selenga, Orhon, Tola ve Korulun nehirleri civarında, Gansu'da ve bugünkü Shan-i ve Shen-si eyaletlerinin kuzey bölgelerinde yaşamışlardır" (Almas, 2013: 15).

Günümüzde ise Uygurlar hemen hemen aynı bölgede Çin Halk Cumhuriyeti idari sınırlarında Şincan Uygur Özerk Bölgesi adı ile anılan yurtlarında özellikle 1990'lı yılların ortalarında başlayan politik baskı ortamında yaşamlarını sürdürmektedirler. Özdemir'in verdiği bilgiye göre, "Bu süreç ile birlikte gelişen diaspora hareketleri anayurttaki araştırma imkansızlıkları nedeniyle Uygur kültürü ile ilgili günümüzde gerçekleştirilen kültürel çalışmaların odağı haline gelmiş durumdadır." Ahmet Yesevi'ye göre de Uygurlar; Semerkant, Talas ve Almalık olarak Pamir ve Tanrı dağlarının bozkırlarla birleştikleri ziraat sahasında yaşamlarını sürdürmüşlerdir (Togan, 1972: 141).

Şekil 1-Doğu Türkistan Haritası

(https://akademiye.org/tr/wp-content/uploads/2019/02/Doğu-Türkistan-Haritası.jpg)

Eskiden Uygur devletinin bulunduğu, günümüzde ise Moğolistan Cumhuriyeti'nin olduğu bu coğrafya, ılıman iklimin hâkim olduğu yerlerin kuzey kısmında kalmakta ve Sibirya'nın da güneyini oluşturmaktadır. Bölgenin düzlük kısımları kısa süren yaz mevsimlerden dolayı, tarıma elverişsizdir. Ayrıca yaylalar, sığırların ve koyunların yetiştirilmesi için uygun olmasına rağmen sıklıkla karşılaşılan soğuk havalar, hayvanların ölmesine neden olmaktadır. Uygurlar bir süre sonra, Tanrı Dağı'nın doğu ucunun kuzey ve güney eteği olan Beşbalıg ve Turfan bölgesine göç etmişlerdir. Bu bölgenin hayvan sürüleri için iyi bir otlak, su kaynakları bakımından zengin ve tarıma elverişli topraklara sahip olduğu belirtilmektedir. Ancak bu tarım alanları da, kuzey kısımda Çungarya ve güney kısımda Taklamakan çölleriyle kesilmektedir. Çöl iklimi de, tarım için elverişli olan bu ovaları özellikle yaz aylarında etki altında bırakmaktadır. İklim şartlarının tarımı etkilemesi nedeniyle Uygurlar, yer altı suları ve sulama kanallarıyla sulama işlemlerini sürdürmüş ve doğa koşullarıyla mücadele etmişlerdir. Önemli ticaret yollarının, Turfan şehrinden geçmesi Uygurlara ekonomik anlamda fayda sağlamıştır. Çin'den Yakın Doğu'ya giden ve her daim çölleri geçmek mecburiyetinde olan kervanlar, yiyecek ihtiyaçlarını Uygurlardan karşılamaktaydılar (Ögel, 2001: 171-173). Turfan şehri, meyve ve sebzeleriyle ünlü bir şehir olarak ifade edilmektedir. Günümüzde kullanmış olduğumuz turfanda meyve ve turfanda sebze ifadeleri buradan gelmektedir (Özdek, 1990: 105). Uygur devletinin

hakim olduğu bölge, iklim özellikleri ve toprak verimliliği bakımından hayvancılık ve tarıma uygundur. Doğu Türkistan toprakları, petrol ve maden rezervi bakımından fakir olduğundan dolayı halk geçimini tarım ile sağlamış, ülke ekonomisi tarıma ve hayvancılığa dayalı hale gelmiştir. Altın, gümüş ve petrol gibi değerli madenlerden yoksun kalan bu devlet, iktisadi anlamda güçsüz kalmıştır (Türk Dünyası El Kitabı, 2001: 123).

2. UYGUR ADI

Orhun kitabelerinde ilk defa, 717 yılındaki ayaklanmalar nedeniyle adı geçen Uygurlar, Çin kaynaklarında farklı şekillerde anılmışlardır: Hoei-ho, Vei-ho, Huei-hı, Wei-wu vb. Uygur adının manası, Çince Kiu Wu Tai adlı eserde *"şahin sürati ile dolaşan ve hücum eden"* şeklinde ifade edilmektedir. Kelimenin etimolojik olarak *"uy (takip etmek)+gur"* tarzında (Sal+gur gibi) meydana geldiği ileri sürülmüş ise de o tarihlerde Türkçe "takip etmek" manasındaki fiil kökünün *"ud+"* olduğu belirtilerek, Uygur adının *"Oy (oymak, baskı yapmak)+gur"* şeklinde açıklanabileceği bildirilmektedir (Kafesoğlu, 2007: 130).

Farklı kaynaklar incelendiğinde; Uygur ismi Türkçe kaynaklar içerisinde, Orhon yazıtlarında 716 senesindeki olaylar esnasında Uygur İl-teber'in isminden dolayı anılmıştır (Emet, 2008: 15). Uygur ismine "Karabalsagun, Şine Usu, Tez II, Suci, İyme I, ve Şivet Ulan yazıtlarında da rastlanılmaktadır. Çin kaynaklarda ise Uygur ismi Huihu, Hui-he, Wei-hu ve Wei-wu şeklinde yazılmıştır" (Gömeç, 2011: 29). Gy. Nemeth'e göre Uygur adı, uy-"uymak, takip etmekten" türemiştir. Uygurların ismini Ebulgazi Bahadır Han da "uymak, yapışmak" kelimelerine dayandırmaktadır. Kaşgarlı Mahmut da , "kendisine yeten" anlamında kullanıldığını ifade etmektedir (Emet, 2008: 15). Çoğunlukla Uygur'un Uy+gur olarak gelişim gösterdiği, "bir arada bulunanlar, uyanlar, müttefik, akrabalık bağı bulunanlar" anlamında olduğu ve tarihteki On Uygur isminin de "müttefik" ten geldiği belirtilmiştir (Kaşgarlı, 1985: 111).

Alimcan İnayet, "Uygur" isminin; eski Türkçede "nehir" anlamına gelen *ögüz/ügüz* kelimesi*; ögüz/ügüz oguz/uguz-ögür/ügür-ogur/ugur-uygur* şeklinde bir değişikliğe uğradığını, sonuç olarak "Oğuz" ile "Uygur" sözcüklerinin aynı kökten geldiğini ifade etmektedir. İnayet, aynı ismi taşıyan bu iki kavmin, uzun tarihi süreçte farklı coğrafya ve kültürel çevrede yaşamaları nedeniyle farklı istikamette gelişim

gösterdiğine ve nihayet birbirlerinden ayrı farklı iki boy olarak ortaya çıktığına dikkat çekmektedir (İnayet, 2008: 14).

"Karabalgasun yazıtının Çince yazılar yüzünde Uygurların dokuz aileden oluştukları belirtilmiştir" (Emet, 2008: 5); ancak bu dokuz ailenin ismi tek tek sayılmamıştır. Çin kaynaklarının yardımı ile Uygurları meydana getiren dokuz aile şöyle belirtilebilir: "1) Yüe-lo-ko (Yaglakar), 2) Hu-to-ko (Uturkar), 3) Tolo- wu/Hou (Kürebir), 4) Mo-Ko-si-k'i (Bakasıkır), 5) A-vu-ti (Ebirçeg), 6) Ko-sa (Kasar), 7) Hu-Wu-su, 8) Yüe-wu-ku (Yagmurkar), 9) Hi-Ye-Vu (Aymur/Eymür). Bunların liderliği de Yaglakar ailesinin elinde bulunuyordu" (Azizi, 1998: 10).

Bu tarihi verilerin haricinde Uygurların kökeni ile ilgili destansı bilgiler de bulunmaktadır. Bu kaynaklarda Uygur isminin etimolojisi ve kullanımı dışında Uygurların nasıl ortaya çıktığı ile ilgili bilgiler de mevcuttur. "Çin kaynaklarında Uygurların Asya Hun'larından indikleri söylenen bir menşei efsanesine göre, atalarının Hun hükümdarlarının kızıyla bir kurttan türemiştir" (Türk Dünyası El Kitabı, 2001: 182). Destanlar incelendiğinde ise Uygurların iki ağaçtan türemiş olduklarıyla ilgili hikâyeler de vardır ki, bunlar daha geç dönemlerde kayda geçmiştir (Cüveyni, 1998: 102).

3. UYGUR TÜRKLERİNİN TARİHİ, KÜLTÜR VE SANATI

Asya Hunlarından gelen Uygur Türkleri Çin kaynaklarına göre, başlangıçta Çin'in Huangho (Sarı Irmak) nehrinin kuzeyinde kalan "Gensu Çibey ve Şensi" eyaletlerinden başlayarak Tarım Nehri'nin kuzeyine kadar olan kısımda hayatlarını sürdürmüştür (Kaşgarlı, 1998: 4). Hun imparatorluğunun kendi aralarında ayrılmasından sonra birçok Türk boyu devamlılığını sağlayabilmek için federasyonlar meydana getirmişlerdir. Bu federasyonların en ünlülerinden bir tanesi Töles Boylarıdır. Çok sayıda Türk boyundan meydana gelen Töles Boyları, Hunların evlatları şeklinde varlığını başarı ile korumuştur. Hunlardan sonra Türk boylarını birleştirerek Türk adı ile Göktürk Hakanlığını Bumin Han kurmuştur. Uygurların bu Göktürk Devleti'nin içinde yer aldıkları bilinmektedir. Kaynaklara bakıldığında Uygur boyları Selenga, Orhun ve Tola nehri kıyısında, yani Göktürk Devleti'nin ortasında yaşamlarını sürdürmüştür. Bir süre sonra ise Uygur boylarının ülke yönetimi kaynaklı nedenlerden ötürü Göktürk Kağanlığına karşı isyanda bulunduğu görülmüştür. Ancak Göktürk idarecilerinin bu

durumu geçici bir şekilde ortadan kaldırdığı ve Uygur boylarının devletin bir parçası şeklinde devam ettiği kaynaklardan anlaşılmaktadır (Saray, 1998: 31-33).

Göktürk Devleti'nin yıkılmasının ardından Basmıllar yeni bir kağanlık kurmuşlardır. Uygurlar sol (doğu), Karluklar sağ (batı) hükümdarlığını teşkil etmişlerdir. 744 yılında Uygur Hükümdarı, Basmıl Kağanını yenerek kendisini kağan ilan etmiştir. Kutlug Bilge Kül "Kağan" unvanını almıştır. Bu şekilde Uygur Kağanlığı kurulmuştur (Çandarlıoğlu, 2004: 12). Devlet kurucusu olan Kutluk Bilge Kül 747 senesinde vefat edince onun yerine oğlu Moyun-çur (747-759) kağan olmuştur. Moyun-çur tarafından babası adına dikilmiş olan "Şine-Usu" yazıtında "…gök, yer emretti, Gök (Tanrı) tutuverdi" ifadelerinden de anlaşılacağı gibi bu dönemde Uygurlar Gök Tanrı'ya inanıyorlardı. Daha sonra Moyun-çur'un ölmesinden sonra 759 yılında oğlu Bögü Kağan geçmiştir. Böğü Kağan dikkatini karışıklık durumunun egemen olduğu Çin'e çevirmişti. Böğü Kağanın niyeti Tang ailesinin sözünün hüküm sürmediği bir Çin'e egemen olmaktı. Tibetlerin saldırısına maruz kalan Çin'i kurtarmak için Pu-ku Huei-en'in davetiyle Lo-yang şehrine giren Bögü Kağan, dört Mani rahibini de yanında getirdi. Bu şekilde hayvansal gıdalar tüketmeyi yasaklayan, savaşmayı reddeden, Hristiyanlık, Mazdeizm ve Budizm karışımı Maniheizm, hakan tarafından kabul edilerek Türk ülkesinde resmi bir mahiyet aldı (Kafesoğlu, 2007: 132).

Maniheizm dininin hayvansal gıda tüketmeyi yasaklaması Uygurları tarım faaliyetlerine yöneltmiş, tarımsal faaliyetler de yerleşik hayata geçmeyi gerekli kılmıştır. Böylece Uygurlar yerleşik hayata geçen ilk Türk devleti olmuşlardır. Yerleşik hayata geçmek, avlanmanın yasak olması, hayvansal gıda tüketimi olmaması, seçtikleri dinin savaşmayı reddetmesi gibi unsurlar, kaynaklara göre Uygur Türklerinin savaşçılık özelliklerini yitirmesindeki en önemli etkenlerdir (Adıgüzel, 2016:8-9).

840 yılında başkent Karabalgasun Kırgız Ordusunca kuşatılmış, son Uygur Kağanı olan "Wu-Cheih" öldürülerek Uygur Devletine son verilmiştir. Fakat Kırgızlardan kaçarak kurtulmayı başarmış olan Uygurlar, Tibet ve An-hsi bölgesi olan Kansu şehrine göçlerde bulunmuştur. Burada devlet kuran Uygurlara, Kansu Uygarları ya da Sarı Uygarları denilmektedir (Güngör, 2002: 20). Başka bir kaynakta yazan bilgilere göre, 840 yılında Uygurlar Kırgızlar tarafından yıkılınca, kitlesel bir şekilde yurtlardan ayrılarak, Çin sınırlarına ve daha çok ticaretin zengin olduğu merkezlere yani İç Asya sahasına göçmüşler ve böylece Uygur tarihinin ikinci devresi başlamıştır. Farklı

yerlere göç etmek durumunda kalan Uygurlar, zaman içerisinde küçük devletler kurarak Orta Asya İpek Yolu ticaretine egemen olmuşlardır (Çandarlıoğlu, 2004: 34). Başka bir kaynakta ise, Uygurların Kırgızlar tarafından yıkılmasından sonra Uygurların, Sarı Uygurlar ve Turfan Uygurları olarak ikiye ayrılmış oldukları ifade edilmektedir (Adıgüzel, 2016:8).

Moyun-Çur döneminde Talas Savaşı (751) ile İslamiyet'i tanımış olan Uygur Türkleri, İslam devleti olan Karahanlı Devleti'nin (840-1212) kurulmasında etkili oldu (Azizi, 1998: 10-15). 955 senesinde Albülkerim Satuk Buğra Han vefat etti ve Artuş şehrine defnedildi (Öger, 2012: 590). Karahanlı Hanı Yusuf Kadir Han'ın vefatından sonra Yusuf Kadir Han'ın yerine oğulları Arslan Han Süleyman ve Buğra Han Muhammed geçmesiyle çift başlı bir yönetime geçildi. 1034 senesinden ülkeyi iki idari bölgeye ayıran bu kardeşlerden, doğuyu Aslan Han batıyı Buğra Han yönetmeye başladı. Bu şekilde Karahanlı Devleti fiilen ikiye ayrılmış oldu (Saray, 1998: 53). Nayman Hanı Küçlük'ü 1211 senesinde Karahanlılar mağlup etti (Hacı, 1995: 490). 1215 senesinde Cengiz Han Pekin ve Mançuriya'yı ele geçirdi ve devamında Küçlük'ü Kaşgar'da mağlup etti ve Cengiz Han tarafından öldürüldü. Uygur hükümdarı İdikut'un bu dönemde Cengiz Han'ın egemenliğini kabul etmesi Moğol-Uygur yakınlaşmasında önemli bir rol oynamıştır. Daha önce Kansu bölgesinde yaşamlarını devam ettiren Sarı Uygurlarla Moğol kabilelerinin arasında Budizm'den dolayı bir yakınlık meydana gelmiştir. Uygur Budist rahiplerinin Moğollara Uygurcayı öğretmiş olması gibi, aynı şekilde böyle bir durum Turfan Uygurları için de gerçekleşmiştir. Bu gelişmeler Uygur dili ve alfabesinin Moğollar arasında hızlı bir şekilde yayılmasını sağlamıştır (Ligeti, 1986: 117-122).

Tüm bu bilgilerin dışında İslamiyet öncesi Türk devletleri içinde Uygurların yeri ve öneminden de bahsetmek gerekmektedir. Birçok ilk, bu dönemde karşımıza çıkmaktadır. Yerleşik hayata geçen ilk Türk devleti Uygur Devleti'dir. Türk tarihinin ilk şehirleri bu dönemde kurulmuştur. Kağıdı ve matbaayı kullanan ilk Türk devleti de Uygur Devleti'dir. Manihaizm inancındaki terimleri Türkçeye çevirmeleri ile ulusçu bir kimlik özelliği göstermektedirler. Mimari eserler bırakan ilk Türk devletidir. Mimaride Türk üçgeni tarzını ortaya çıkarmışlardır. İlk defa töreyi yazıya geçirerek yazılı hukuk kurallarını oluşturmuşlardır. Çiftçilik, fresk (duvar resimleri) ve minyatür sanatlarının

ilk örneklerini vermişlerdir. İlk kez kütüphane kuran Türk devletidir. Orta oyunu ile de Türk tiyatrosunun ilk örneklerini vermişlerdir (Adıgüzel, 2016:9).

Uygurların tarihi hakkında birtakım bilgilere yer verdikten sonra Uygur kültüründen bahsetmek gerekirse Uygur kültürü, tarihin bilinci ve sosyo-kültürel yapının daha iyi anlaşılmasında bilinmesi gerekli olan önemli bir olgudur. "Uygurlar Çin'den maddi uygarlık ve hukuk uygulamasını, yönetimle alakalı ögeleri, Hindistan'dan ve dolayısı ile Gandihara'dan Budizm'i, vahalarındaki eski Sogd ve Tohorlardan Hellenistik sanatı ve İran'dan Manihaizm'i almışlardır. Akdeniz havzasından Süryani rahipleriyle ve Sondlar aracılığı ile Nesturi-Hıristiyanlık ve Hellenistlik edebiyat tesiri altında kalmışlardır" (Türkdoğan, 2011: 207). Diğer bir önemli nokta ise; İbni Sina, Farabi ve Buhari gibi bilginlerin geneli Türkistan'dan yetişmişlerdir. Bilim, sanat, edebiyat, devlet yönetim şekli ve sanat bakımından yüksek yetenekler gösteren Uygur Kültürü Türk dünyasında önemli bir yer tutmuştur. Bu bölgenin diğer bir önemi Çin, Hint ve İran gibi medeniyetler ile ticari, kültürel ve siyasi alışverişlerin bulunmasıdır (Türkdoğan, 2011: 207).

Uygur kültürünün geliştiği bölge olan "Türkistan ile ilgili bildiklerimizin bir kısmını Çinli Hüan-Tsang'ın yapmış olduğu seyahat oluşturmaktadır" (Akkaya, 1942: 76). Sonrasında tesadüfi bir şekilde rastlanan bu yazılar Türkistan'ın üstündeki dikkatleri arttırmıştır. "Finlandiyalı ve Rus araştırmacılar Hotan bölgesinde yapmış oldukları kazılarda çok fazla buluntular elde etmişlerdir. Bu buluntular Alman, Fransız ve Japon araştırmacıları da etkilemiş ve Turfan bölgesinde yapılmış olan kazılarda sur, manastır, mabet ve kütüphaneler bulunmuştur. Bunların içerikleri hakkında Wilhelm Thomsen Türkistan'la ilgili yazısında; bulunan bina bakiyeleri genellikle Budizm hatıralarını taşıyordu. Ancak Manihaizm ile Hıristiyanlıktan da önemli izler kalmıştır. Bu binalar ile aynı görevi görmek üzere işlenmiş mağaralarda resim, heykel ve el yazıları gibi güzel sanat eserlerinin önemli belirtileri bulunuyordu" (Akkaya, 1943: 77).

Uygurlarda "Kandahar güzel sanatların merkezini oluşturuyordu. Kandahar Okulu, Hint yolu ile Helen sanatından, Garp Yolu ile İran'dan bir hayli etkilenmiştir. Bunun yanı sıra Uygurlar, Türkistan'da farklı üsluplar geliştirmiş ve güzel sanatlar kendilerine özgü bir biçim almıştır. Kültürün gelişmesi ile ortaya çıkan el yazıları ve tahtaları kazmak yoluyla yapılan blok basmalar oldukça önemlidir. Ahşap levhalara, hurma yapraklara, deri, kâğıt ve ipeğe geçirilmiş olan yazılar farklı harfler ve farklı

dillerde yazılmış bulunuyordu. Arasında Sanskrit, Pehlevî, Part, Sogd, Moğol, Çin, Tibet ve esası teşkil eden Türk ve Yunan dillerinin bulunduğu türlü diller ve yazılar görülmektedir" (Akkaya, 1943: 77).

Uygurlar sanatsal anlamda en parlak dönemlerini 7 ve 8. Yy.' da yaşamışlardır. Yenilik hareketinin başlamış olduğu Avrupa'da, Ön Asya'da özellikle Bağdat'ta sanat ve ilimin ilgi gördüğü, İslam büyüklerinin yükselme zamanlarında Uygurlar, İslam medeniyeti ile beraber kendi kültürlerini zenginleştirmişlerdir. Kazılar sonucunda varlığı öğrenilen Uygur güzel sanatları, öncelikle dış güçlerce zarar görüp daha sonrasında İslami ideolojinin de yasaklamasından dolayı tamamen yıkıma uğramıştır. Sadece minyatür sanatının varlığını devam ettirebildiği o dönemde İslam dünyasının en bilinmiş isimleri yetişmiştir (Esin, 2006: 157).

Minyatür sanatı, Uygurlardan sonra gelişme göstermeye devam etmiş ve Osmanlı döneminde de önemli bir sanat dalı olma özelliğini korumuştur. Topkapı Sarayı'nda "Fatih Albümünde bulunan minyatürlerin içerisinde mey çalan bir kız ve çengi, içki sunan bir saki, sokak oyuncusu, halk oyunu oynamaya kalkan al kaftanlı ve lacivert kaftanlı iki beyzâde ya da hükümdar çizimlerinin 10-11. yüzyıla ait olduğu belirtilmektedir. Minyatürde ney çalan kızın kılığı Türkistan karakteri taşımaktadır. Bu çalgıcının dört köşesinde altın tepeli ve çiçek süslü iğneler vardır. Bu tarz, Uygurlarda da bulunmaktadır" (Uslu, 2007: 120).

Minyatür dışında Uygurlara özgü bir diğer sanat dalı da freskodur. Uygurların fresko sanatını Gerçek aşağıdaki şekilde açıklamıştır:

> "Duvar tasvirleri fresko denilen tarzda yapılırdı. Tablonun zemini şöyle hazırlanırdı. Saman ve ot elyafı ile deve tersinden ibaret harç yoğurulduktan sonra duvar bununla sıvanarak düzeltilir, üzerine ince bir kireç tabakası geçirilir ve bunun üzerine tablonun taslağı, kopyası nakledildikten sonra renkleri işlenirdi. Doğu Türkistan'da tasviri sanatlar Buda dininin himayesinde gelişmiştir. Bu da Doğu Türkistan'a dışarıdan gelen diğer önemli bir dini teşkil eden maniheizmdir. Dinin kurucusu olan Mani'nin kendisi esasen ünlü bir ressamdı. Mani'nin kitapları en güzel kağıda en iyi mürekkeple kaligrafik olarak yazılır, fevkalade güzel minyatürlerle bezenirdi. Yedinci yüzyılın ortalarında Doğu Türkistan'a hâkim olan Uygurların hakanı dolayısıyla kibar tabaka Mani dinine girmişlerdi. Böylece esasen Buda dini dolayısıyla çok rağbet gören tasviri sanat üstün bir seviyeye ulaşmıştı. Resim, Heykel yanında minyatür hayli yükselmişti" (Gerçek, 2013: 51-52).

Uygurlarda sanatın bu denli gelişmiş olmasının bir nedeni de yaşamış oldukları bölgedir. Dünyanın önemli kültür merkezinin geçiş noktası durumunda bulunan Doğu Türkistan ticari bir alan olmakla birlikte, kültür alışverişinin bulunduğu bir konuma sahiptir. Bu konum itibariyle Anadolu'yu andırmaktadır. "Hem umumi hem de coğrafi

şartlarından iyi yararlanmasını bilen Uygur Türklerinin teşkilat ve idare yeteneklerini sağladığı huzur ve emniyet sayesinde gelişme gösteren ekonomik hayat dolayısıyla meydana gelen refah, yüksek ve geniş kültüre kaynak olmuştu. Erkekler, siyasi ve idari görevlerinin yanı sıra toprak işleyerek, tacirler de evrensel girişimleri başararak halkın yaşayış seviyesini yükseltiyorlardı. Bilginler; edebi, hukuki ve dini sahalardaki çalışmaları ile fikri gereksinimi temin etmeye çalışıyorlar, sanatkârlar canlı heykelleri, zengin tabloları zarif minyatürler ile beğenilen istekleri gidermek için savaşıyorlardı" (Akkaya, 1943: 78).

"Geçmiş dönemlerde Türk devlet teşkilatının Çinliler üstünde etkili olduğu bilinmektedir. Sadece İslam dünyasında, Orta Asya Türklerinin devlet adamı, alim ve düşünür şeklinde oynadıkları rol tartışmasızdır" (Mehmet, 2006: 139).

Uygur Türklerinin sanat dışında ekonomi ve tarımsal faaliyetler alanında da başarılı olduğu bilinmektedir. Çiftçilikte büyük oranda sulama tesisatı bundan dolayı da bağcılık ve ekincilik gelişme göstermişti. Kazılarda zahire ve şarap alış-verişi, kredi muamelesiyle ilgili çok fazla vesikalara ulaşılmıştır. Maden, özellikle altın ve gümüş çıkartılıp işlenirdi. Ayrıca kağıtçılık, dokumacılık, halıcılık oldukça gelişme göstermiştir. Bunların dışında sanatsal faaliyetleri de ekonomik bir araç olarak kullanmışlardır. "Türklerin güzel silahlar yapımını başkalarına öğrettiği bilindiği gibi, Halife Mehdi devrinde Semerkant emirine esir düşüp Uygurların Müslümanlara kağıt yaptığının bilinmesi, maddi kültür içerisinde önemli bir olgudur (Gerçek, 2013: 49).

Matbaayı kullanan ilk Türk Devleti olma özelliğine sahip olan Uygurlar, ilk başta tahtaları oyarak baskı yapmışlar, sonrasında ise matbaanın bugün kullanılan şekli ile kitap basmışlardır. Bu durumun önceki evrelerinin Çin'de olduğu söylense bile, başka kültür sahalarında olduğu gibi, tabı işinin de Uygurların hünerli ellerinde gelişmiş ve Moğollar aracılığıyla Mısır'a ve Avrupa'ya gelmiş olduğu tahmin edilmektedir (Akkaya, 1943: 79). "Göktürklerden sonra kendi alfabelerini kullanan Uygurların benzer harfler ile kurulmuş olan Uygur matbaası, Türk kültür tarihinin önemli olaylarından birini ortaya çıkarmaktadır" (Saray, 1997: 44). Matbaa ve alfabesi bulunan Uygurların doğal olarak yazma ve okumada ileri seviyede olmaları bir gerçeği göz önüne sermektedir.

> "Doğu Türkistan bölgelerinde yapılan kazılarda 17 muhtelif dilde olmak üzere 24 farklı yazının ele geçtiği bilinmektedir. Bunların en önemlisi Uygur yazısıdır. Asıl menşeinin Fenike harf yazısı olmasına, Suriye-İran aracılığıyla gelmiş bulunmasına rağmen, Uygurlarda geçirdiği gelişim dolayısıyla en güzel yazı

> denebilecek olan, Uygur yazısı Moğollarla Mançular tarafından aktarılmıştır. Bilhassa Orhon abideleri dolayısıyla tanınmış olan, Run yazısı da denilen yazı Uygurlarda uzun müddet kullanılmıştır" (Gerçek, 2013: 50).

Uygurlarda hem eski çağlarda hem de daha sonraki zamanlarda yapılan kazılarda keşfedilen Karluk ve Karahanlılar çevresine mal edilen Kutatgu-Bilig'le aynı bölgenin ürünü olan Divan-ü Lügat-it Türk önemli eserlerin arasındadır. İki eserde 1170 yıllarında yazılmıştır. Divan-ü Lügat-it Türk, dil bilgisi kitabı ve Atalar sözleri ile halk türkülerini de kapsamaktadır. Eser, şiir şeklinde yazılmıştır. Kutatgu-Bilig ise Yusuf Has Hacip'in çocuğuna ahlak anlamında cesaret, namus ve bağlılık aşılamasını konu alır (Akkaya, 1943: 86).

> "Kutatgu-Bilig, yazıldığı devir ve çevrenin sosyal yapısı, gerek bireylerin sosyal yapısı, gerek bireylerin gerekse sınıf ve toplulukların bilgi ve fikir düzeylerinin yanı sıra birde bu alanlarda Türklerin kendileri tarafından geliştirilmiş hususiyetler ve komşu millet ve kültür çevreleriyle olan ilişkileri de konu edilmiştir. Eserin esasını oluşturan "olgun insan" kavramı ve tanımının yanı sıra daha birçok erdem de açıklanır. Bunlar arasında her türlü bilgi edinmek, okumak, yazmak, güzel yazmak, bütün alfabeleri ve bütün dilleri bilmek, şiir yazmak, belagat, hesap ve geometri öğrenmek, astronomi bilmek, tıp bilmek, düş yorumlamak gibi, Türk çevresine has avcılık, kuşçuluk, ok atmak, çöğen ve satranç oyunları gibi becerilere ait bahisler de vardır" (Gerçek, 2013: 51).

Kültürün bir başka olgusu da toplumun yapısı ve günlük yaşayış biçimidir. "Eski Türkler reisine 'Toyon' der sihirbazlara ise 'kam' derdi. Toyonlar hem dini reis hem de siyasi reislerdi. Toyonizm hem muhteşem siyasi teşkilata hem de cihetten lahuttaki ilahlar teşkilatına bağlıydı. Toyonluk kalıtımsaldı. Budizm'den önce Türklerin dininin Toyonluk olduğu, avcılığa düşkün oldukları ve bundan dolayı da et yemeleri ve savaşçı ruhlarının gelişmiş olduğunu açıklamak doğru olmaktadır" (Gökalp, 1974: 109).

4. UYGUR TÜRKLERİNDE GELENEKSEL MÜZİKLERE GENEL BİR BAKIŞ

Bu kısımda, geleneksel Uygur müziğinin ses sistemi, ritim özellikleri ve çalgıları hakkında bilgi verilmiş olup, yapılan incelemeler sonucunda geleneksel Uygur müziğinde kullanılan ses sistemi ve çalgılar ile geleneksel Türk müziği ses sistemi ve çalgıları arasında birtakım benzerlik ve farklılıklar tespit edilmiştir.

4.1. Ses Sistemi

Uygur geleneksel müziği hakkında yapılmış olan araştırmalar, incelenen video ve ses kayıtları neticesinde, Uygurların ses sisteminin tampereman sistem üzerine inşa

edilmiş olduğunu söylemek mümkündür. Türk müziğinde kullanılmakta olan 24'lü ses dizisine karşılık 12'li ses sistemini temel alan Uygur geleneksel müziğinde, teorik olarak nota yazım sistemi de dahil olmak üzere herhangi bir geleneksel Türk müziğine özgü koma işareti bulunmamasına rağmen, eserlerin icrasında Türk müziğinde kullanılan bu koma sesleri duymak mümkündür. Özellikle yaylı ve perdesiz çalgılarda Türk müziğinde kullanıldığı şekli ile etkin bir perde olarak koma seslerinin kullanımından bahsedilemez ise de, glisando tekniği kullanılarak duyurulan koma sesler, tampereman sistem temelli Uygur geleneksel müziğine özgün bir yapı kazandırmaktadır. Bu bağlamda, batı müziğinde de tampereman sistem kullanılıyor olmasına rağmen, Uygur geleneksel müziği ile batı müziği arasında pratik olarak farklılıklar bulunmaktadır. Bu bulgular neticesinde, pratikte koma seslerin de yer aldığı geleneksel Uygur müziğinin, bu yönüyle geleneksel Türk müziğine daha benzer olduğunu ifade etmek yanlış olmaz. Bu benzerliğin yalnızca ses dizisi ile sınırlı olmayıp, incelenen Uygur On İki Makamındaki eserlerin makamsal yapılarının ve çeşnilerinin, geleneksel Türk müziğinde kullanılan makamsal yapılarla ve makam çeşnileri ile de paralellik taşıdığı tespit edilmiş ve ilgili analiz tablosunda belirtilmiştir. Bu anlamda, geleneksel Uygur müziğinin taşıdığı tüm bu özellikler, günümüzde icra edilen geleneksel Türk müziğinin de temelini oluşturmuş olabileceği hususunda son derece önemli bulgular elde edilmiştir.

4.2. Ritim Yapısı

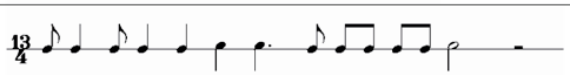
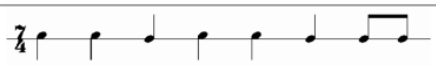
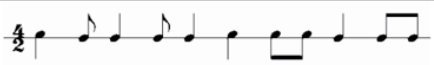
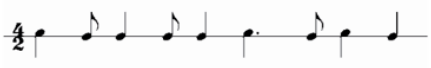
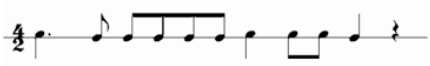
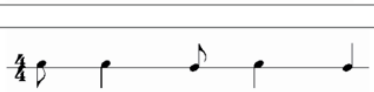
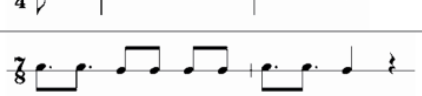
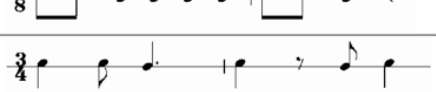
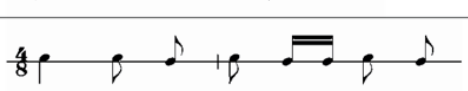
Geleneksel Uygur müziğinde kullanılan usuller (ritim kalıpları) dış yapı olarak her ne kadar Türk müziğinde kullanılan usullere benzerlik gösterse de iç düzümlerde bazı farklılıklar bulunmaktadır.

Özdemir'den alınan bilgilere göre "Uygur Geleneksel Halk Müziğinde ritimsel vuruşlar; basit vuruş, "birleşme" vuruş, karışık vuruş ve çoğaltılmış vuruşlar olarak ayrılmaktadır. Basit vuruş, iki vuruş ve üç vuruştan oluşur. (Örneğin; 2/4'lük, 3/4'lük). Birleşme vuruş, basit vuruşun birleşmesiyle oluşur. (Örneğin; (3+2)/4 veya (2+3)/4'lük vuruşlar). Karışık vuruş, basit vuruşların kurallı olarak kombinasyonundan oluşur. (Örneğin; 2/4 + 3/4'lük vuruşlar). Çoğaltılmış vuruş ise 10/4 lük, 13/4 lük, 16/4 lük vb. gibi basit ve karışık vuruşların birleşmesiyle oluşturulmuştur."

Geleneksel Uygur müziğinde kullanılan ritim kalıpları temelde Türk müziğinde kullanılan ritim kalıpları ile benzeşmesine rağmen, icra sırasında eserlerin kendi iç dinamizmi ve birbirine bağlanması için kullanılan müzik cümlelerinin çeşitliliği sebebiyle güçlü ve zayıf vuruşların farklı kombinasyonlarla icra ediliyor olması, Uygur müziğindeki ritim yapısının geleneksel Türk müziğinde kullanılan ritim yapısından farklılaşma sebepleri arasında gösterilebilir. Harris'in ilgili kitabında yer verdiği, Uygur 12 Makamı bölümlerinden en hacimlisi olan çong nağme, destan ve meşrep[1]teki eserlere ait ritim kalıpları Tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1-Çong Nağmedeki Eserlere Ait Ritim Kalıpları

(Harris, 2008: 36)

Chong Näghmä	
muqäddimä	[unmetered]
täz + märghul	
nuskha + märghul	
mustähzad + märghul	
jula	
sänäm	
chong säliqä	
kichik säliqä + märghul	
päshro	
täkit	
Dastan	
1st dastan + märghul	
2nd dastan + märghul	
3rd dastan + märghul	
Mäshräp	
1st mäshräp	
2nd–6th mäshräp	

[1] Uygur 12 Makamının en hareketli ve son bölümü, Uygur Türklerinde geleneksel bir müzik icra ortamı.

4.3. Çalgılar

Özdemir'den alınan bilgilere göre;

> "Bütün Türk dünyası çalgılarını bir bütün olarak değerlendirmek coğrafyanın ve etkileşim alanlarının genişliği nedeniyle, her ne kadar zorsa da pek çoğunun ortak köklere sahip olduğu fiziki olarak ilk bakışta anlaşılabilmektedir. Sap uzunluğu, tekne büyüklüğü, perde ve tel sayısı, gövde ve telin yapıldığı malzeme ve de çalım teknikleri yer yer farklılık gösterebilmektedir. Ancak tipolojik bir karşılaştırma yapıldığında dutar, dombra, kopuz gibi çalgıların bağlamaya; gijek, kemança ve kıl kopuzun kabak kemane ve kemençeye; qalun ve santurun kanuna; nağranın davula, dapın tefe; surnayın zurnaya; nayın ney ve kavala benzediği ve ortak kökleri paylaştığı kolayca görülebilmektedir. Çalgıların fiziki yapıları, çalım teknikleri üzerinde önemli bir belirleyicidir. Armudi ya da daha düz bir tekne ve kısa ya da uzun bir klavyesi olan çalgıları ele aldığımızda dahi ebatlar farklı olabildiği için kimi çalım tekniği ve pozisyonlarda farklılık gösterebilmektedir".

Uygur Türklerinde çok fazla müzik aletinin olduğu ve günümüze kadar 60'tan fazla müzik aletinin Uygur halkı tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Genellikle dört grupta incelenen "Uygur müzik aletlerinin en yaygın olanları arasında üflemeli müzik aletlerinde ney, baliman, sunay; yaylı müzik aletlerinde gircek, huştar; telli müzik aletlerinde dutar, ravab, tambur, kalun; vurmalı müzik aletlerinde tef, nağra, taş, sapayi, koşuk yer almaktadır" (Davut ve Abliz, 2015: 149).

> "Uygur halkınca en fazla kullanılan tef, davul, zurna, gircek, dutar, ravab, kalun ve tambur vb. aletlerin yirmiye yakını meşrepte kullanılmaktadır. Kullanılan bu müzik aletlerinde belirli bir kısıtlama olmayıp kimi meşreplerde esas müzik aletinin yanında başka çalgılar da eşlik etmektedir. Örneğin; Kelpin Baravet meşrebinde esas çalgı teftir. Tefe eşlik eden çalgılar; dutar, tambur, ravab ve satardır" (Davut ve Abliz, 2015: 148-149).

Meşreplerde bölgelere göre müzik aleti kullanımı farklılık göstermektedir. Bunun sebebi "meşreplerde icra edilen makamlara göre müzik aletlerinin kullanılması, meşrep büyüklüğü ve katılımcı sayısına uygun özellikte müzik aleti seçimidir" (Davut ve Abliz, 2015: 150).

Tablo 2 -Uygur Meşreplerinde Kullanılan Çalgılar ve Gruplanması (Davut ve Abliz, 2015:151)

Kullanıldığı Bölge	Çalgılar			
	Yaylı	Telli	Vurmalı	Üflemeli
Kumul	Kumul Girceği	Kumul Rebabı, Çan	Tef, Nağra	Sunay
Turfan	Satar, Gircek	Tambur, Dutar	Tef, Nağra, Sapayi	Sunay
İli	İskiripka	Tambur, Dutar	Tef	
Kuça	Satar	Tambur, Dutar	Tef	
Kelpin	Satar	Tambur, Dutar, Rebap	Tef, Nağra, Taş, Koşuk	
Atuş	Satar, Gircek	Dutar, Tambur, Rebap, Çan, Kalun	Tef, Nağra, Sapayi, Taş, Koşuk	Sunay, Ney
Kaşgar	Satar, Gircek	Kalun, Çan, Rebap, Tambur, Dutar	Tef	Ney
Yarkent	Gircek	Rebap, Tambur, Dutar	Tef	Ney
Kaçun	Gircek	Rebap, Tambur, Dutar	Tef, Dumbak	Ney, Sunay
Mekit, Maralbaşı, Avat	Dolan Girceği	Kalun, Dolan Rebabı	Tef, Nağme Tefi	
Hoten	Satar	Kalun, Tambur, Koyçı Rebabı	Tef	Baliman

4.3.1. Mızrap ve El ile Çalınan Çalgılar

Ravab (Rebap): Ravab, Uygur Türklerinin müzik aletleri içinde en sık kullanılanlardan biridir. Uygur lehçesinde "Ravab" şeklindeki kullanımına karşın Türkiye Türkçesine "rebap" olarak geçen bu terim, Türk müziğinde yaylı bir çalgıyı nitelemektedir. Kimi kaynaklara göre geçmişte çoğunlukla 4 telli şekilde kullanılan mızraplı çalgılar grubunda olduğu ifade edilen ravabın, şimdi ise 6 ya da 7 telli olup doksan santimetre uzunluğa sahip olduğu belirtilmektedir (Davut ve Abliz, 2015: 151; Arslan ve Öger, 2008: 15).

Şekil 2-Ravab

Dolan ve Koyçi ravabı şeklinde adlandırılan farklı türleri bulunsa da en çok çalınan ve Uygur sahası dışında bilinen türü Kaşgar ravabıdır. Alıntıda verilen bilgiden

farklı olarak günümüz ravablarında alt ve orta grupta ikişer ve üstte tek olmak kaydıyla 5 tel bulunmaktadır. Çalgılarda tel sayısının farklılık göstermesi, genellikle grup tellerin güçlenmesi için ilave tel takılması şeklinde gerçekleşmektedir. Bu halde tel gruplarının sayısı genellikle değişmediği için çalım tekniği de değişiklik göstermemektedir. Gerek yapım tekniği, gerek tipoloji, gerekse tel sayısı itibarı ile Özbek ravabı ile neredeyse bire bir benzerlik gösteren Kaşgar ravabı, Azerbaycan tarında olduğu gibi göğüs hizasına kaldırılarak mızrabın tutulduğu elin bileği üzerinde icra edilmektedir. Ravab icracıları uzun duyulmasını istedikleri seslere bastıklarında, çalgının sapını kısa bir dairede sallayarak rezonasyon sağlarlar.

Tambur: Aksu ve İli bölgesinde sıklıkla kullanılan bu müzik aleti, yüz kırk santimetre uzunluğunda ve çoğunlukla dut ağaçlarından yapılmaktadır. Meşreplerde yalnız veya farklı müzik aletleriyle icra edilen bu aletin makam icrasında önemi büyüktür. Tamburun özelliği; sap kısmının uzun, sesinin buğu olması ve mızrap ile birlikte çalınmasıdır. Perde sayısı 30 olup yapısı kemiktir ve sesi 3 oktava kadar çıkabilmektedir (Arslan ve Öger, 2008: 15-16).

Şekil 3-Tambur

Geleneksel Uygur müziğinde, tambur icrasında mızrap, pena ya da tezene yerine parmağa metal bir aparat takılarak çalım gerçekleştirilir. Bu durum Türk müziği sazlarından olan tamburun icrasında yer almamaktadır, Türk müziğinde tambur çalgısı mızrap ile çalınır. Tipolojik anlamda birbirlerine oldukça benzerlik gösteren bu iki çalgı, perde sayıları, çalım şekli ve çalgının teknesinin formu bakımından birbirinden ayrışmaktadır.

Dutar: mızrap olmadan, parmaklar ile çalınan bir müzik aletidir. "İki naylon (eski adıyla ipek) telli, uzun boyunlu, on yedi kromatik perdeli bir çalgıdır. Dutar, tüm Uygur telli sazları gibi boynuzlu veya kemikli süslemelerle dekore edilmiştir. Halk şarkılarına

Şekil 4-Dutar

eşlik etmek için ve makamda destekleyici bir araç olarak kullanılır. Hemen hemen her Uygur evinde bir dutar bulunur ve Uygur kadınların geleneksel olarak çaldığı tek araçtır" (Harris, 2008: 43). Eğlence ve düğünlerin en önemli çalgısı olan bu müzik aleti tefle birlikte çalınmaktadır. Çok yüksek bir sesi olmadığından dolayı kalabalık yerde kullanılması pek uygun değildir. Bu müzik aleti, dut, kestane, ceviz ya da kayısı ağaçlarından yapılsa bile çoğunlukla dut ağaçları seçilmektedir. Gövdesi çoğunlukla söğüt ağacıyla kaplanır ve üstü işlenir. Uzunluk olarak küçük veya büyük olarak ayrılmaktadır. Büyük dutarın uzunluğu yüz yirmi beş santimetre civarındadır. Sap kısmında on yedi perde bulunur. Küçük dutarın uzunluğu da yüz on santimetre civarında ve on dört perdeden oluşmaktadır (Karabulut, 1990: 34).

> "Bir klavyesi yani sapı, bir rezonans kutusu yani teknesi olan ve üzerine tel gerilen yaylı ya da mızraplı pek çok saz, köken itibarı ile kopuza dayandırılabilmektedir. Ayrıca hem dutarda hem de bağlamada tercih edilen öncelikli ağacın dut olması, el ile çalma tekniklerindeki yakınlık ve paralel beşli ve dörtlü yürüyüşler de benzerliğe işaret etmektedir. Türkiye'de çalınan bağlamanın da Uygur dutarının da aynı köklerden geldiğini bugünkü formlarına bakarak da söyleyebiliriz. Ancak perde sayıları ve sisteminde çeşitli farklılıklar vardır. Bu farklılıkların en belirgin sebebi ise kültürel etkileşimin müzik özelindeki etkileridir" (Özdemir, 2018: 258).

Diltar: Uygur halkının son zamanlarda kullandığı bir müzik aletidir. Tambur ve satara benzeyen bir yapıda olup arşeyle de çalınabilir (Karabulut, 1990: 34).

Çan: Ussul müziğinde icra edilen ve önemli bir yeri bulunan bu müzik aletinin farklı biçimleri bulunmaktadır. İki elle de tutulan iki çubuğun, benzer tınıdaki 3-4 tele vurulmasıyla çalınmaktadır. Dut ağaçlarından meydana getirilen bu çalgının 60-70 teli bulunup ses, bu tellere bambu çubukla vurularak çıkarılır. Bundan başka, ucunda yün veya plastikten yapılan bir işleme yer alır ve yüksek ses ve ahenkli bir biçimde çalınır (Davut ve Abliz, 2015: 152).

Şekil 5-Çan

Dud: Şekil bakımından gitara benzeyen dud, 8 telden meydana gelmektedir (Davut ve Abliz, 2015: 152).

Barbit: Bu müzik aletinin üst kısmında bir delik bulunup 30 perdesi ve 4 teli bulunmaktadır. Parmaklar ile çekilerek çalınmaktadır (Davut ve Abliz, 2015: 152).

4.3.2. Yaylı Çalgılar

Satar: Çoğunlukla dut ya da erik ağaçlarından yapılmış olan satarın boyu 140 santimetre olup arşeyle birlikte çalınmaktadır. Ayrı 3 grupta 13 telli ve 18 perdeli bir müzik aletidir. Makam sırasında önemli bir yeri olup çoğunlukla makam mukaddimeleri satarla birlikte çalınmaktadır (Karabulut, 1990: 34).

Şekil 6-Satar

Satar, Türk müziği icrasında kullanılan yaylı tambur çalgısı ile oldukça benzer özellikler taşımaktadır. Gerek çalgıların tipolojisi, gerekse çalım tekniği bağlamında benzerlik gösteren bu çalgılar, ait oldukları müzik kültürünün ses sistemlerinden kaynaklı perde sayısının değişkenlik göstermesi başta olmak üzere, çalgının tekne kısmının formunun ve çalgı üzerindeki işlemeler sebebiyle birbirlerinden ayrışmaktadır.

Gijek (Gircek): Geleneksel Uygur müziklerinde en yaygın şekilde kullanılan yaylı çalgı gijektir. Tutuş şekli, sağ ve sol el pozisyonları ve de tipolojik özellikleri bakımından kabak kemaneye ve Kemança'ya benzerlik gösteren gijek, genellikle dut ağacından imal edilmektedir. Günümüz gijeklerinin gövdesinde çok küçük çapta sayısız delik bulunmaktadır. Göğüs kısmında ise genellikle ağaç kullanılmaktadır. Kaynaklarda, göğüs kısmına deri gerilerek de çalındığı belirtilen gijeğin, Uygur çalgılarının genelinde olduğu gibi üzerinde çokça süs bulunmaktadır. Muhtelif kaynaklarda iki farklı gijeğin bulunduğu belirtilmektedir. "Bunlar; Kumul ve Dolan gijekleridir. Kullanılan bölgelere göre farklılık göstermektedir" (Davut ve Abliz, 2015: 152).

Şekil 7-Gijek

Kumul Gijeği; Genellikle kavak ve dut ağaçlarından yapılmış olan bu yaylı çalgının; "teknesi silindir biçimindedir ve oyulmuş olan bölüm de yılan ya da keçi derisiyle kaplıdır" (Arslan ve Öger, 2008: 15). İki esas teli bulunan bu çalgı aletinin

telleri çelik ya da ipektendir. Bunlara ek olarak 6 ya da 7 rezonans teli bulunmaktadır. Küçük ya da büyük ölçüleri bulunan ve Kumul makamı esnasında kullanılan bu gijeğin kendisine has bir çalma yöntemi olup ses ayarı yapılabilmektedir (Karabulut, 1990: 34).

Dolan Gijeği; Çoğunlukla dut ağacından yapılmış olan bu yaylı çalgının; teknesi daire biçimindedir ve yılan ya da keçi derisiyle kaplıdır. Arşeyle çalınan bu çalgının iki esas teli olup 10 kadar rezonans teli bulunmaktadır. Boyu seksen santimetre olan bu çalgı daha çok tarım bölgelerinde ve Dolanlarca kullanıldığı için bu ismi almıştır (Muhemmed, 2009: 268- 271).

Kuştar: Bu yaylı çalgı, sapına yapılmış olan bülbül şeklinden ötürü bu ismi almıştır. Şekil olarak kemana benzeyen Kuştar elli santimetre civarındadır. Bu çalgının eski şekli 11 tellidir ve günümüzde de 4 esas tel ve 7 rezonans telinden oluşmaktadır. Nitelik ve ses yüksekliğine göre farklı biçimleri bulunmaktadır (Muhemmed, 2009: 271).

Şekil 8-Kuştar

Ziltar: 35 tellidir. Satar, ravap, kalun ve gitar gibi müzik aletlerinin yerine de kullanılmaktadır. İnce sesli olup diğer müzik aletleri ile beraber veya tek olarak da çalınmaktadır (Udmuş, 2008: 32).

4.3.3. Vurmalı Çalgılar

Dumbak: Önceleri kuruyan ağaçların gövdesinin oyulup üstüne deri geçirilmesiyle yapılan ve elle çalınan bu çalgının, zaman içinde farklı şekilleri meydana getirilmiş ve farklı çubuk ve tokmaklar ile çalım tekniği geliştirilmiştir. Yuvarlak şekildeki bu çalgının çapı ortalama kırk-elli santimetre olup zengin ve yüksek sesle farklı müzik aletlerine ritim saz olarak eşlik etmekte ve genellikle meşreplerde kullanılmaktadır (Muhemmed, 2009: 268- 272).

Nağra: Dumbak türünden olan bu müzik aleti zaman içinde ağaç, demir ve bakır olmak üzere farklı materyallerden yapılmıştır. Bu müzik aletinin üstü geniş, altı ise dar ve yuvarlak biçimdedir. Yüz kısmı sığır ya da eşek derisiyle kaplıdır. Üç şekilde bulunan bu müzik aleti tokmak ve çubukla çalınmaktadır. Merasim ve kalabalık törenlerde bu müzik aleti yedili gruplar şeklinde dumbakla beraber

Şekil 9-Nağra

çalınmaktadır. Nağraya eşlik eden enstrüman ise surnaydır (Muhemmed, 2009: 272).

Nağra, geleneksel Türk halk müziği çalgılarından olan asma davula, hem form hem de icra tekniği açısından oldukça benzemektedir. Özellikle Ege bölgesinde varlık gösteren kırık hava türlerinden zeybeklerin geleneksel icrasında, asma davul ile birlikte üflemeli çalgı olarak genellikle iki adet zurna çalınmaktadır. Bu zurnalardan birisi "dem" sesi tutarak melodi çalan diğer zurnaya müzikal destek sağlar. Dem sesinin varlık gösterdiği tek çalgı zurna değildir, Türk müziğinde özellikle bağlama çalgısı başta olmak üzere birçok çalgıda dem teli ya da çalgıya eşlik eden bir dem sazı yer almaktadır. Hatta bağlamadaki birçok akort sisteminin dem sesi gözetilerek oluşturulduğu da bilinen bir gerçektir. Dem sesi bağlamında surnay ve zurnanın işlevi farklılık gösterse de davul ve zurnanın birbiri ile uyumu, Uygur çalgılarından olan nağra ve surnayın birbirine uyumu ile paralel bir icra pratiği olarak değerlendirilebilir.

Tef: Bu müzik aleti ağaçtan yapılmış bir kasnağa gerilen at ya da sığır derisinden yapılmış bir tür ritim çalgısıdır. Tefin iç yüzünde metal halkalar yer almakta ve elle vurularak çalınmaktadır. Kimi klasik meşrep ve ussullerde yalnızca tef kullanılmaktadır ve farklı ebatları mevcuttur. Ayrıca özelliklerine göre tefin nağme ve meşrep çeşitleri bulunmaktadır (Udmuş, 2008: 33). Bazı kaynaklarda tefe gerilen derinin üzerinde Amannisahan'ı simgeleyen bir resim olduğu belirtilmektedir.

Şekil 10-Tef

Sapayi: Yapımında çoğunlukla gürgen, kayısı, meşe türünden sert ağaçlar kullanılarak bir araya getirilen ve birbirlerine bağlanmış kırk altı santimetre boyundaki 2 ağaçtan yapılmaktadır. Bir araya getirilen iki çubuğun orta kısmı metaldir. Ayrıca halka şeklinde bir metal bölüm eklenir. Burası sesin elde edildiği bölümdür. Alt kısmına metal parçalar eklenerek ve omuza vurularak ses elde edilir. Bu müzik aleti bazı zamanlarda farklı ritim sazları ile beraber de kullanılabilmektedir (Karabulut, 1991: 41).

Şekil 11-Sapayi

Koşuk: Üstünde farklı işlemelerin bulunduğu iki tahta kaşığı birbirlerine vurarak çalınan müzik aletidir. Çoğunlukla

Şekil 12-Koşuk

erik ve elma ağaçlarından yapılmaktadır. İki elde de ikişer kaşık bulunarak sağ elde bulunan kaşıkları birbirine; sol elde bulunan kaşıkları diz ya da omza vurarak ritim tutulmaktadır (Muhemmed, 2009: 273).

Koşuk çalgısı, Orta Anadolu bölgesi başta olmak üzere Türkiye'nin farklı bölgelerinde varlık gösteren ve geleneksel Türk halk müziği çalgısı olan kaşık ile benzer bir çalgıdır. Özellikle kırık hava ve oyun havalarında kullanılan bu çalgı, basit çalımı ve bir ritim sazı olarak tamamlayıcı özelliği ile tanınmaktadır.

Taş: "Çakçuk" şeklinde de isimlendirilen bu müzik aleti, elips biçiminde iki taştan oluşmaktadır. İki elde de bir çift taş tutularak parmaklar yardımı ile birbirlerine vurularak çalınır (Muhammed, 2009: 273- 274).

Şekil 13-Ney

4.3.4. Üflemeli Çalgılar

Ney: Geçmişte hayvanların kemiklerinden yapılan, 2-3 deliği bulunan ve dik ya da yan tutulmak suretiyle çalınan bir tür üflemeli müzik aletidir. Hunlar zamanında da bilhassa çobanların kullandığı bilinmektedir. Daha sonrasında ise kamıştan yapılmış ve delik sayısı da çoğalmıştır. Bu müzik aletinin uzunluğu farklılık göstermektedir ve kemikten yapılmış olanlar yirmi santimetre, kamıştan yapılmış olanlar da kırk-elli santimetre uzunluğundadır (Arslan ve Öger, 2008: 14).

Şekil 14-Baliman

Baliman: Yaygın bir şekilde Türk Dünyasında kullanılan bu çalgı, düz bir şekilde tutularak çalınan ve üflemeli ney çeşitleri arasındadır. Genellikle Hoten halkı tarafından kullanılmaktadır (Arslan ve Öger, 2008: 15). Erik ya da gürgen ağacının dallarının üst kısmının yontulup yapılmasıyla eğimli hale getirilir ve ağız bölümüne bir parça konularak delikleri açılır. Yirmi santimetre uzunluğunda olan baliman, önceleri 3-4 delikli iken süreç içerisinde değişim göstermiş olup günümüzde 8 delikli olarak kullanılmaktadır (Karabulut, 1990: 34).

Surnay: Türkiye Türkçesine ve müzik yapısına zurna olarak geçen surnay, ilk başlarda büyükbaş hayvanların boynuzlarından yapılmış daha sonrasında ise erik ağacı ve bakırdan yapılmış olan üflemeli bir müzik aletidir. Uzunluğu kırk üç santimetre olan surnayın üst bölümünde 7 delik, alt bölümünde de 1 delik bulunmaktadır. Geçmiş tarihte genellikle savaş

Şekil 15-Surnay

esnasında çalınan bir müzik aletidir. Bu müzik aletine, günümüzde Uygur halkının bütün bayram, meşrep ve düğünlerinde rastlamak mümkündür (Arslan ve Öger, 2008: 15).

Uygur Türklerinin geleneksel hale gelmiş olan Kaşgar merkez camiinde bayram sabahları icra edilen semah dansı gibi geniş meydan etkinliklerinde çalınan bu çalgıya Türkiye örneğinde de olduğu gibi davul (nağra) eşlik etmektedir.

Burğa: Üflemeli müzik aletleri içerisinde en eski olarak bilinen müzik aletidir. Burğanın yirmi-otuz santimetre uzunluğunda olduğu ve parmaklar için delik bulunmadığı bilinmektedir (Muhemmed, 2009: 274).

4.4. Geleneksel Bir Müzik İcra Ortamı: Meşrep

Uygur Türklerinin yaşantılarında önemli bir etken olan meşrepler; geleneksel müzik, dans, yeme-içme, köy seyirlik oyunları ve el sanatları gibi kültürel unsurların dışında eğitim ve aynı zamanda bireylerin sosyalleşmesini de misyon edinmiş, bir takvime bağlı olarak uygulanan ve on iki makam etrafında şekillenen bir toplanma geleneğidir. Bunun yanı sıra her çeşit halk dansları ile beraber halkın gelenek ve göreneklerinin bir arada icra edildiği ve yaşandığı kültürel bir eğlence olarak da tanımlanabilir (Öger, 2014: 71-72).

Özdemir'e göre; amacı ya da ön adı her ne olursa olsun bu tür pratiklerin varlık nedeni aslında toplanma olgusuna verilen önem ve duyulan ihtiyaçtır. Her toplumda düğün, ölüm, özel günler ve geceler gibi çeşitli toplanma gelenekleri mevcuttur ve Türk toplumu da geçmişinde pek çok toplanma geleneğine sahiptir. Günümüzde dahi hem ülkemizde hem de Orta Asya Türk toplumlarında varlığını sürdüren Toy ve Kurultay gibi toplantılar hem sosyokültürel hem de idari yapılanmaların önemli bir unsuru durumundadır.

> "Çeşitli dini yapılar bünyesinde tekke ve dergâhlarda dönemsel olarak gerçekleştirilen ayin ve sohbetler, vakit ve Cuma namazı öncesi ya da sonrasında cami çay ocaklarında oluşan sohbet ortamları, Türk sosyal hayatında bir arada olma, yardımlaşma, gerekli / gereksiz konularda konuşma gibi maksatlarda toplanma alışkanlıklarının mekân ve sebepleri olarak gösterilebilir. Cami sonrası toplanma ve sohbet etme, Anadolu Türklerinin dışında diğer Türk toplumlarında da görülen bir sosyal harekettir. Rachel Harris, Uygur Türklerinin müzik kültürü ile ilgili çalışmasındaki "geleneksel olarak cuma namazı sonrası, insanlar hikaye anlatıcıları dinlemek için çay evlerinde toplanırdı, ancak günümüzde bu uygulama nadir hale gelmiştir" ifadesiyle, gerek toplanma olgusunun,

gerekse kahvehane benzeri mekanların Uygur sosyal hayatındaki işlevini ve günümüzdeki durumunu ifade etmiştir" (Özdemir, 2016: 1155).

"Türkçe sözlükte meşrep, "1. Yaradılış, huy, karakter, mizaç. 2. Davranış biçimi" şeklinde tanımlanmaktadır. Meşrep; "ziyafet", "keyif meclisi" ve "şölen" anlamına da gelir. Divan-ü Lügati't-Türk'te ise "meşrep" ile ilgili olarak "sürçük" ifadesi kullanılmaktadır ve bu kavram "gece toplantısı, müsamere" anlamına gelmektedir. Bu konuda Divan-ü Lügati't-Türk'te yer alan bir diğer kavram ise "şenbuy"dur. Bu kavram da "başka bir davetten sonra geceleyin gidilen içki ziyafeti" anlamındadır" (Öger, 2014: 72).

Uygurlarda meşrep geleneğinin temel toplumsal hedeflerinden bazıları Öger tarafından şöyle açıklanmaktadır:

> "Uygur Türklerinde çocukların okullarda eğitimine büyük önem verilmekle birlikte meşrebe göndererek edep erkân, kaide, kural ve ahlaki değerleri öğrenmesi de bir gelenektir. Meşrepler, çocukların sosyalleştiği ve toplumsal kuralları öğrendiği bir eğitim kurumudur. Çocuklar meşreplerde, misafir ağırlama, sofra serme, sofradaki misafirlere hizmet etmenin kaide ve kuralları, müzik aleti çalma, türkü söyleme, birbirini dansa davet etme ve meşrep meydanının kuralları gibi hususları öğrenirler. Böylece geleneği yaşatma, büyüklere hürmet etme, güzel ahlaklı olma, edep ve hayayı da bu meşreplerde öğrenirler. Bu nedenle Uygur Türkleri arasında "Çocuğunu büyütüp mektebe ver, mektepten dönünce meşrebe ver (Balañni mektepke ber, mekteptin alip meşrepke ber" şeklindeki atasözü meşhurdur. Meşrep, halkın edep ve ahlak mektebidir. Uygurlar arasında "Alim olacağım dersen okula git, adam olacağım dersen meşrebe git (Alim bolay diseñ mektepke bar, adem bolay diseñ meşrepke bar" atasözü çok yaygındır. Hatta edepsiz, ahlaksız davranan ve lüzumsuz konuşan kişiler için "meşrep görmemiş (meşrep körmigen)" denilmektedir" (Öger, 2014: 73).

Uygur Türklerinin yaşatmaya çalıştığı somut olmayan kültürel miras niteliğindeki meşreplerin; işlev, içerik ve misyon bakımından Anadolu'da "yaren", "barana sohbeti", "gezek" ve "sıra gecesi" gibi farklı isimlerle adlandırılan toplanma gelenekleri ile benzer özellikler taşıdığından yukarıda bahsedilmişti. Bu gelenekler, yaşatıldığı toplumdaki bireylere toplumsal dayanışma, örnek birey olma, zorluklarla mücadele etme, saygı, sevgi ve dostluk gibi kavramları öğretmek üzere birçok önemli işleve sahiptir.

İyi bir okuyucu (vokal) ve ussul[2]cu (dansçı) olan makamcılar tarafından icra edilen Uygur makamları, Uygur meşreplerinin vazgeçilmez bir unsurudur. Sonuç olarak makamlar olmadan meşrep geleneğinin tam anlamıyla gerçekleştirilmesi mümkün

[2] Uygur geleneksel dans sanatı.

değildir. Bütün meşreplerde makam ya da makama özgü ögeler mutlaka yer almaktadır (Davut ve Abliz, 2015: 133).

İKİNCİ BÖLÜM

UYGUR MAKAMLARI

"Uygur Türklerinin makam musikisi 'Klasik 12 Makam' ve 'Yerli Halk Makamları' olarak ikiye ayrılır" (Mahmut, 2009: 20). Uygur makam müziği bu bağlamda değerlendirildiğinde, bu bölümde çalışmaya konu olan Klasik 12 Makam ve yerli halk makamları hakkında tarihsel ve müzikal bilgiler yer almaktadır.

1. MAKAM (MUKAM) KAVRAMI

Makam kavramı, müzikal manada birden fazla anlam ifade etmektedir. Uygurlarda makam; belirli kurallar çerçevesinde ve bir düzen içerisinde sistemleştirilmiş, bölüm bölüm ve kısımlar halinde icra edilen ve müzik, şiir, hikaye, dans gibi çeşitli formları bünyesinde barındıran büyük ölçekli sözlü ve sözsüz müzik yapıtı anlamında kullanılmaktadır. Türk Müziği'nde kullanılan makam kavramı ise "belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan musiki cümlelerinin meydana getirdiği çeşni" olarak açıklanmaktadır (Gerçek, 2013: 112). "Uygur Müziğindeki sıralanmış ezgiler takımı manasında kullanılan makam teriminin İslam dünyasındaki karşılığı Türk Müziği'nde Fasıl, Moroko'da Navba, Tunus ve Cezayir'de Maluf'tur" (Özdemir, 2018: 250). Bu bağlamda ele alındığında Uygurlarda makam kavramı, Türk Müziği'nde kullanılan makam kavramından farklı bir işlevselliğe sahiptir.

Uygur müziğinde meydana gelen gelişmelerin, Uygur ussul sanatının gelişmesiyle paralel bir şekilde ilerleme gösterdiğini söylemek mümkündür. Tarihte birbirlerini etkileyip ussul icrası bakımından gerekli olan ritimler Uygur müziğinin daha da zengin olmasına aracı olmuştur. Bu ritimlerin seslendirilebilmesine duyulan gereksinim Uygur müzik aletlerinde de çeşitlilik meydana getirmiş ve zenginleşmesini sağlamıştır. Birbirlerinden ayrı bir şekilde düşünülemeyen ussul, müzik ve müzik aletleri de makam sanatıyla bütünleşerek "Uygur On İki Makamı"nı oluşturmuştur.

Uygur Türklerinin hayatlarını devam ettirdiği bütün bölgelerde var olan musiki ürünler, zaman içerisinde bölgelere göre farklılık göstermiş ve zenginleşmiştir. Bu durum, on iki makamın icra edildiği bölgelere göre çeşitlenmesine neden olmuştur (İnayet, 2007: 366).

Uygur Türkçesinde "mukam" şeklinde ifade edilen "makam", Arap kökenli bir sözcük olup "yer, mevki, derece" anlamlarıyla birlikte "müzikte sistemleşmiş bütün bir müzik eserini" tanımlamaktadır. Kelimenin kökeniyle alakalı başka bir görüş de eski Tohar dilindeki "meqevme" kelimesinden türediği ve Uygur Türkçesinde çong nağme[3] (büyük nağme) anlamını taşıdığıdır (Rahman, 1996: 191).

Uygur makamı şiirler, dans ezgileri, hikayeler ve enstrümantal bölümlerden oluşan hacimli süitlerden oluşur. Makamın bazı sözleri Orta Asya'nın Navayi, Şah Mashrap, Fuzuli, Molla Belil ve Zelil gibi büyük şairlerden alınmıştır. Bazıları ise halk şiirlerinden, özellikle de Garip ve Senem isimli aşıkların hikayelerinde varlık gösteren belirli kesitlerden aktarılmıştır. Makam genelde, baş makamcının yönettiği bir topluluk tarafından icra edilir ve bu topluluk profesyonel müzisyenlerden oluşmak zorunda değildir, çünkü makamlar tarihi açıdan değerlendirildiğinde, yerel kralların saraylarının yanı sıra halk bağlamlarında da icra edilirdi (Harris, 2002: 545).

Gerçek; Tarihi süreç içerisinde Uygur Klasik Halk Musikisine hizmet etmiş bestekâr ve icracıların en önemlilerini şöyle sıralamıştır:

> "Sücup Akari: 13.yy da Musikide "5 tel 7 ses" kanununu toplam 35 ses elde ederek musiki icrasında uygulamıştır ve bunu Çin'e kadar yaymıştır.
>
> Beg Mantur: 13.yy da yaşamış Sücup ve beraberindekilerin soyundandır. Uygur klasik müzik kompozitörlerindendir. Çin'e gitmiş birçok şiire beste yapmıştır. En önemli eserlerinin arasında "12 mevsim nağmesi" adında bir müzik serisi bestesi oldukça önemlidir.
>
> Kidirhan: 16.yy da yaşamış Sultan Abdurreşit'in veziri olup, yaşadığı zamanın alim, hekim, şair ve musikişinasıdır. Aynı zamanda Revap sazını ıslah etmiş ve şimdiki haline getirmiştir. Amannisahan'ın teklifiyle halk içindeki ünlü makam ustalarını saraya toplamış ve makamların tertip edilmesine yardım etmiştir
>
> Amannisahan: 16.yy da yaşamış, ihtilaflı olsa da Kidirhan'ın kızı olduğu söylenmektedir. Dönemin sultanı Abdurreşit Hanla evlenir. Zamanının önemli şairlerindendir. "İşret Engiz" isminde yeni bir makam icat etmiştir. Babasıyla beraber makam tertip etme hizmetini 10 yılda tamamlamışlardır" (Gerçek, 2013: 86).

[3] Uygur geleneksel müziğinde büyük hacimli eserlerin tümü için bu ifade kullanılır. Geleneksel Türk müziğinde ise TDK'ye göre güzel, uyumlu ses, ezgi ve melodi anlamında kullanılır.

Kazakistan'dan gelen Uygur Türklerinin 25.06.2019 tarihinde Bursa'da gerçekleştirmiş olduğu etkinlikte "Rak" makamı tüm gelenekselliği ile sahnelenmiş, makamın müzikal özellikleri yanı sıra söz ve canlandırılan karakterler ile performansın daha da anlamlı olmasını sağlanmıştır. Amannisahan ve Sultan Abdurreşit'in hayatından bir kesiti konu alan canlandırmada, kaynaklarda yer alan efsaneler de dahil olmak üzere müziğin Uygur kültürü için ne derece önemli olduğu tüm katılımcılara yansıtıldı.

"Muhammet Molla: 19.yy Uygur makam icracısı olup ustası Helim-Selim tarafından küçük yaşta yetiştirilmiştir. 30 yaşında Golca şehrine göç etmiş ve orada ki halka makamları meşk ettirmiş ve birçok ünlü "Hasan Tambur, Rozi Tambur" gibi talebeler yetiştirmiştir" (Gerçek, 2013: 86).

> "Turdi Ahun: 1881 yılında müzisyen bir ailede dünyaya gelen Ahun, 12 yaşında Doğu Türkistan'da tanınan bir halk müziği sanatçısı olan babasından 12 makam sanatını öğrenmeye başladı. 20'li yaşlarında 12 makam repertuvarının tümünü öğrenerek Kaşgar, Yarkent ve Hoten şehirlerinde geleneksel Uygur müziği alanında icracı karakter olarak halk tarafından tanınmaya ve sevilen bir kişi olmaya başladı. Kendine has üslup ve tarzıyla dikkat çekmeyi başaran Ahun, uzun yıllar müzikle iç içe bir yaşam sürmesinden dolayı geleneksel Uygur müziğine son derece hakim olmasının yanı sıra unutulmaya yüz tutmuş eski halk türkülerini de iyi bilmekteydi. 1951 ve 1954 yıllarında Urumçi'ye davet edilerek 12 makamı derleme çalışmalarına dahil oldu ve son derece özverili bir çalışma neticesinde 12 makamı eksiksiz olarak kaydetmeyi başardı. "Ayrıca zamanının ve şu ana kadar gelen en büyük makam icracısı olarak kabul edilmektedir" (Gerçek, 2013: 87). Uygur halkı için milli miras niteliği taşıyan 12 makama katkılarından dolayı halkın sevgisi yanında saygısını da kazanan Ahun, 1956 yılında Kaşgar'da öldü" (Uygur Özerk Bölgesi Kültür Nazariyatı On İki Makam Çalışma Grubu, 1960: 79).

"Rozi Tambur: 20.yy bestekârlarından olup, Turdi Ahun Aka ile birlikte Uygur 12 Makamının kayda alınma çalışmalarına katkıda bulunmuştur. Makam eğitimi ile uğraşmış ve Çin'de yapılan festivallerde Doğu Türkistan'ı temsil etmiştir" (Gerçek, 2013: 87).

2. UYGUR 12 MAKAMI HARİCİNDEKİ MAKAM YAPILARI

Uygur müzik geleneğindeki Uygur 12 Makamında, farklı bölgelerde, nispeten daha yerel ve küçük makam yapılarından derlenip dahil edilen eser ve takımlar mevcuttur. Bu yerel makamlar hakkında edinilebilen bilgiler genellikle sayısal ve bölgesel özellikler içermektedir. Bu konuda yeterli düzeyde müzikal ve bilimsel bir sonuç elde edilebilecek kaynaklara sahip olmamakla birlikte bu yapılara çeşitli alıntılarla kısaca değinilebilir.

2.1. Abu Çeşme Makamı

Abu Çeşmenin kelime anlamı "göz yaşları" dır. Bugüne kadar bilinen makamların içerisinde "Abu Çeşme" makamının metinlerinin notaya alınmış olsa bile ahenkleşen kaydı kayıptır. Bilinen bir gerçek vardır ki o da zamanında Turdi Ahun tarafından kayıta alındığıdır. Bu makam; "makam başı 8 mısra; müstezat otuz mısra; çebbeyat on iki mısra; oşşaq on iki mısra; uzhal sekiz mısra; nava on iki mısra; pencigah on iki mısra; bayat sekiz mısra; sigah on altı mısra; rak on iki mısra; cula on altı mısra; senem elli altı mısra" toplamda on üç nağmeden meydana gelmiştir. Abu Çeşme Makamının günümüzde kendine has bir makam mı yoksa diğer makamlardan seçilmiş bir müzik eseri mi olduğu konusu halen tartışılmaktadır (İmin, 1997: 333-334).

2.2. İşret Engiz ve Visal Makamı

Ünlü müzisyen Amannisahan ve Kidirhan'ın yarattığı "İşret Engiz" ve "Visal" makamlarının metin ve melodileri günümüze kadar ulaşmıştır. Bu makamlar ve "Abu Çeşme" makamı Uygur makam kültüründe çok fazla incelenmemiş makamlar olarak varlığını sürdürmektedir (İmin, 1997: 335-336).

2.3. Kumul Meşrep Makamı

Kumul Meşrep Makamı, Doğu Türkistan'ın Kumul bölgesinde geniş bir alana yayılmış olup tarihi geçmişi çok eski zamanlara dayanmaktadır. On iki bölümlü olup nazım ve kendisine özgü yerli özellikleri bünyesinde bulunduran meşrep ahenginden meydana gelmektedir. Kumul Meşrep Makamında on iki makamda bulunan 'Büyük Nağme', 'Destan', 'Meşrep' bölümleri yer almamaktadır. Ancak ahenklerin geneli "kısa başlanan "mukaddime" den sonra danslı müzik, yerli senem ahenkleriyle başlanıp, başından sona kadar danslı müzik olmaktadır" (Taxitiemuer, 2009: 23).

Kumul Makamları genellikle meşrep makamıdır ve bu makamda dans sanatından şiir sanatı daha üstün olmakla birlikte eski-milli sanat niteliği taşınmaktadır. Kumul Makamları da, kadın ve erkeğin birlikte dans etmesi gibi aslında senem niteliğini taşımaktadır. Bu makamda şarkı metinleri fazla ve farklı olup bunlar; klasik gazeller, koşuk ve şiirler, destan veya tarihi karakter barındıran nazım ve aşık koşuklarıdır. Bu metinlerin temel gövdesi de insanların hayatlarını tanımlayan koşuklardır (İmin, 1997: 281-282).

Kumul meşrep makamı kendisine özgü melodilere, ritme, ahenge sahip olup şive ve müzik yapısı bakımından başka makamlara göre farklılık göstermektedir. Kumul

meşrep makamı yerli özelliğinde olduğu için, eski meşrep makamlarının bir çeşidi olma özelliğini taşımaktadır (Udmuş, 2008: 30).

2.4. Dolan Meşrep Makamı

Dolan Meşrep Makamı " Doğu Türkistan'ın güneyinde bulunan Tarım Nehrinin kıyı kısmında yaşamlarını sürdürmüş Dolan halkının kendisine özgü yerli özelliklerine sahip meşrep makam türüdür (Taxitiemur, 2009: 24). Bu makam "Mukaddime, Çikitme[4], Senem, Seliqe ve Sirilme" gibi birbirlerinden farklı beş ahenkten meydana gelmektedir (Davut ve Abliz, 2015: 130). Bu makamın özellikleri ise şu şekildedir:

- Ritimli makam nağmesiyle başlamaktadır.
- Makam başlarken makamcılar defler ile "vay Allah, vay Allah, vay Allah" diye bağırırlar.
- Bu makamda çikitmeyle birlikte def eşlik etmeye başlamaktadır.
- Danslar, kadın ve erkeklerin karşılıklı dans etmesiyle olur.
- Dolan makamlarındaki koşuk ve beyitlerde, Kumul makamlarında olduğu gibi on iki makamın kimi metinlerine benzeyen parçalar vardır.
- Bu makam yalnızca Avat ve Mekit bölgelerinde değil Bügür ve Korla bölgelerinde de kullanılmaktadır (İmin, 1997: 288-290).

Dolan Meşrep Makamının müzik yapısı, on iki makamın birinci bölümündeki çong nağmeye benzerlik gösteren bir yapıda olup, bu makamda "Destan" ve "Meşrep" kısımları yer almamaktadır. "Dolan Meşrep Makamı, Uygur On iki Makamın tarihî kaynağıdır. Çünkü Uygur makamlarının eski şekli "Çong Nağme"lerdir. "Destan" ve "Meşrep" bölümleri ise daha sonra eklenmiştir" (Taxitiemuer, 2009: 25).

2.5. Turfan Meşrep Makamı

Doğu Türkistan'ın Turfan bölgesinde geniş çerçevede yayılmış olan, kendisine özgü özellikleri bulunan, eski yerli meşrep makamlarından birisi olup, günümüze kadar devamı olan "Büyük Nağme"dir. Bu makam, nağmelerinin eski oluşu ve yerli özelliği yönü ile "İdikut Nağmesinin" devamı şeklinde kabul edilmektedir (Rahman, 1996: 192).

[4] Savaşçıların düşmana karşı müdafaa eylemlerini yahut avcıların dağ ve ormanda av aramaya giderken kadınların ellerinde meşalelerle topluluğa yol göstermeye çalıştıklarını yansıtır. Çikitme bölümünün müziği güçlü dans ritminde olup avcıların vahşi hayvanlara yaydan ok atma ve hayvanlarla kıran kırana verdiği mücadeleyi anlatır (Mahmut, 2015: 86).

"Bu makamın müzik yapısı, On İki Makamdaki makamların birinci bölümüyle (Büyük Nağme) aynıdır. Destan ve Meşrep bölümleri bulunmamaktadır. Makamın metinleri de uzun mısralı gazel metinleri ve kısa mısralı halk koşuklarından meydana gelmektedir. Makamı oluşturan kısımlar ise Mukaddime, Teze, Nusxa, Seliqe, Çong Senem ve Çong Seliqe gibi nağmelere yakın nağmelerden oluşmaktadır" (Davut ve Abliz, 2015: 131).

"Turfan makamındaki her bir süit altı farklı kısma ayrılır:
- Gazel-serbest ritimli, solo söylenir.
- Baschakit-3/4'lük ritimde, yavaş söylenir.
- Yalangchakit-5/4 ya da 13/8'lik ritimde, yavaş söylenir.
- Jula (Cula)-4/4'lük ritimde, orta hızda dans parçası.
- Sanem-4/4'lük, Nazarkum adlı yerel dans parçasını içeren hızlanan dans parçası.
- Salıqa (Selike)-4/4'lük, orta hızda dans parçası.

Turfan makamında tercih edilen enstrümanlar satar, yaylı lavta, tambur, dutar, çang ve seslere eşlik eden def davuludur" (Harris, 2002: 545-546).

2.6. İli-Yarkent Makamı

İli makamları olarak da adlandırılan İli Yarkent Makamı, Qing ailesinin, Güneydoğu Türkistan ve Turfan bölgesinde bulunan Uygurları zoraki bir şekilde İli bölgesine göç ettirmesi ile yakından alakalıdır. O dönemde İli bölgesi içerisinde isyankar özellikleri baskın olan Uygur müzik medeniyeti oluşum göstermeye başlamıştır. "Ayrıca bu müzik medeniyetinde, Kaşgar-Yarkent makamları birleşince kendisine özgü özellikleri bulunan İli makamları gelişmiştir. Bu makam Kaşgarlı Karuşan Ahun önderliğindeki klasik On İki Makam varislerinin etkisinde, kısaca Yarkent Uygur müziğinin tekrar etkisini göstermesiyle meydana gelmiştir. Bu makamın özellikleri şu şekildedir: Mukaddime Nağmesinden sonra Danstan Nağme ve Meşrep Nağme bölümlerinden oluşur. İli-Yarkent Makamları meşrep, düğün ve aile toplantılarında yapılır. İli-Yarkent makamı son yıllarda kısmi bir şekilde düzenlenmiş olup, bu makamın nazımları, Ali Şir Nevayi, Molla Bilal, Babarehim Meşrep, Zelili, Nevbeti, Huveyda, Lutfi ve Sekkaki gibi şairlerin şiirlerinden yapılan alıntılardan oluşmaktadır. Destanları da Ğirip-Senem, Yüsüp-Ehmed ve Perhad-Şirin gibi destan ve gazellerden meydana gelmektedir" (İmin, 1997: 329-330).

Taxitiemuer; İli Makamlarının tambur, dutar ve def çalgıları eşliğinde birkaç erkek müzisyen şarkıcı icra edildiğini belirtmiştir (Taxitiemur, 2009: 29).

2.7. Hoten Makamı

Doğu Türkistan'ın Hoten bölgesinde icra edilen bu makamın, Hoten halkı tarafından yüzyıllardır kendi makam ve nağmeleri hiç bırakılmamıştır. "Xocaakam Satarci, Qasim Ahun Nağirçi, İbirahim Aqil, İsmail Ahun gibi makamcılarca kuşaktan kuşağa devamı sağlanmıştır. Hoten Makamı'nın Karikaş bölgesine özgü yerli özelliğe sahip makamları şu şekildedir: Rak Makamı, Çarigah Makamı, Oşşaq Makamı, Pencigah Makamı, Çebbeyat Makamı, Bayat Makamı, Hüseyni Makamı, Sigah Makamı, Senem Nağmesi, Alay-lay Makamı, on ikincisi ise henüz belli değildir" (Taxitiemuer, 2009: 28).

"Bu makamlar, Teze, Teze Merğuli, Seliqes, Seliqes Merğuli, Nusqa, Nusqa Merğuli nağmelerinden meydana gelmektedir. Ancak, günümüzde bu makamların yalnızca 7 tanesi bilinmektedir (İmin, 1997: 316-317).

3. UYGUR ON İKİ MAKAMI

Uygur On İki Makamı; Uygur Türklerinin geleneksel müzik kültürünü bünyesinde barındıran, kök ve kaynaklarını Türk, Arap, Hint ve Yunan medeniyetinden alan, 16. yüzyıldan itibaren sistematik bir yapı olarak değer kazanan ve klasik müzik ile halk müziği sentezinden meydana gelen kültürel bir olgudur (İnayet, 2014: 38). Kuşaktan kuşağa aktarılan halk koşukları, destanlar ve tarihte Uygur halkı için önem arz eden şairlerin eserlerinden seçilmiş şiirlerden oluşmuştur. Önceleri halk arasında kulaktan kulağa yöntemiyle kuşaktan kuşağa aktarılan makam müzikleri, 16. yüzyılda Yarkent Hanlığı Sultanı Abdurreşit Han'ın eşi Amannisahan'ın dönemin müzik insanlarını bir araya toplayarak gerçekleştirdiği sistemli derleme çalışmalarının sonucunda kendi içerisinde bir ahenk ve bütünlüğe sahip müzik sistemi haline getirilmiş ve günümüze kadar varlığını sürdürmüştür (Taxitiemuer, 2009: 1). "Uygur On İki Makamının kendine özgü terminolojisi vardır. Terimlerin büyük bir kısmı Arap ve Farsça kökenli kelimelerden

gelmedir. Bazı terimler, sözcüklerin bozulmuş veya değiştirilmiş biçiminden oluşturulmuştur" (İnayet, 2007: 367).

Uygur 12 Makamındaki her makam, sayısı değişkenlik göstermekle birlikte birden fazla eserden oluşur ve yine her makamın kendi ismi, melodisi ve farklı ritim özellikleri vardır. Uygur 12 Makamları geleneksel icra sırası ile; Rak, Çebbeyat, Müşavirek, Çehargah, Pencigah, Özhal, Acem, Uşşak, Bayat, Neva, Segah ve Irak Makamı olmak üzere müzik literatüründe yer almaktadır.

> "Uygur makamları, baskın melodik yapısıyla ve modal nitelikleriyle birbirinden ayrılır, bazılarının ana ve ikincil makamın kullanımında etkisi vardır. Bir tondan başka bir tona geçmek On İki Makamın temel özelliğidir. Tek bir eserde yedilik gamdan altılığa, altılıktan beşlik gama geçebilir yani makam sabit bir gamla sınırlı değildir. Yükselmiş ya da alçalmış notaların sık kullanımı müzisyenin hislerine göre ortaya çıkar. Sabit olmayan değişken notalar yaygındır ve özellikle de dördüncü ve yedinci gamlarda bir tondan başka bir tona geçerken sıklıkla kullanılır. Uygurlar makamsal geçki konusunda ustadır. Bir bölüm devam ederken yeni bir makam belirir, bu göze çarpmayan şekilde değişir, tekrar kısa süreliğine yeniden belirir ve ana makama geri döner" (Harris, 2002: 546).

Uygur makamları, melodi ve müzik yapısı, icra edildiği coğrafi bölgeler ve özgün yerel şive özelliği bakımından birkaç farklı türde varlık göstermektedir. Yerel makamlar olarak adlandırılan bu türlere; yukarıda açıklanan Kumul Makamı, Dolan Makamı, Turfan Makamı ve Hoten Makamı gibi makamlar örnek olarak gösterilebilir. Bu yerli makamlar, Uygur On İki Makamına göre yapısal olarak benzerlik ve farklılık gösteren yönlere sahiptir. Örneğin; on iki makam büyük nağme, destan ve meşrep olmak üzere 3 bölümden oluşmakta iken, Kumul Makamlarında bu bölümler bulunmamaktadır. Bu makamlarda kısa bir girişten sonra, makamın sonuna kadar dans eşliğinde müzik yer almaktadır. Dolan Makamı, Turfan Makamı ve Kuça Meşrep Makamlarında ise on iki makamın bölümlerinden birisi olan "Çong Nağme" (büyük nağme) bölümüne çok benzerlik gösteren bir bölüm yer alırken, on iki makamdaki "Destan" ve "Meşrep" bölümleri yer almamaktadır. Sonuç olarak Uygur On İki Makamı ile yerel makamlar arasında birtakım yapısal farklılıklar bulunmaktadır (Taxitiemuer, 2009: 20-21).

Yukarıda belirtildiği gibi, Uygur On İki Makamın içerisindeki her bir makam 3 ana bölümden meydana gelmektedir. "Bu bölümler makam içindeki eserlerin isimlerini

ve ritmik kalıpları belirtir. Süit[5]lerde bazı farklılıklar olsa da, büyük ölçüde On İki Makam aşağıdaki gibi yapılandırılmıştır:

Chong näghmä – çong nağme (ana bölüm): Serbest sayaçta solo söylenen muqäddimä (tanıtım) ile başlar. Mukaddime; yumuşak, duygulu ve serbest uzatmalardan oluşan bir giriş bölümüdür (Mahmut, 2009: 20). Mukkaddimeyi değişken ritimli parçalardan oluşan bir takım takip eder. Bu takımın ilki; ritim kalıbı 3/4'lük olan, "teze ya da tez" olarak isimlendirilen ve kelime olarak "süratli, sıralamak anlamında olup, hacmi büyük, değişken, çok renkli ve usulleri ağır tempolu musiki formudur" (Mahmut, 2009: 21). Şarkı parçalarının birçoğunun devamında enstrümantal bir varyasyon olan märghul (mergül[6]) icra edilir. Mergülden sonra "nüsha" adında "varyant" anlamına gelen ve Musikişinas Metrozi Tursun'a göre; "nüsha", "düz nüsha", "ters nüsha" ve "aksak nüsha" olarak 4 farklı şekilde icra edilen bölüm gelir (Mahmut, 2009: 21). Nüsha, parçanın bir sonraki parçaya eklenmeden önce taklidi niteliğindeki melodidir. Tüm bunlar dışında çong nağmede selika, cila ve senem gibi farklı müzik formları da yer almaktadır. "Cula ve senemin ritimleri 5 zamanlı oyun havası formunda olup, sözleri ise halk koşmaları ve gazellerden oluşmaktadır" (Mahmut, 2009: 21). Çong nağme, son olarak hafif bir "takt[7]" ve "hatım[8]" ile sona erer. Bu bölümde müziğin yarattığı duygu; ağır şekilde yavaş bir başlangıç sonrasında açılış/giriş hissi, coşku/heyecan ve belirgin mutluluk olarak nitelendirilebilir. Çong nağme, müzikal olarak makamın en karmaşık ve en ağır bölümüdür.

Dastan – destan (anlatı şarkıları bölümü): Her bir makam farklı ritimlerde üçten beşe kadar destan (epik gazel) içerir. Yine her destanı, bir enstrümantal mergül takip eder. İlk olarak yavaş başlayan destan gittikçe hızlanarak mutluluk ve heyecan verici bir şekilde son bulur. Sözler, halk anlatı şarkılarının bölümlerinden alınır ve ünlü aşıkların hikayelerini anlatır. "Ferhat ile Şirin, Garip ile Senem ve Leyla ile Mecnun kimi destanlardan bazılarıdır" (Mahmut, 2009: 22). Destan bölümü, On İki Makamın en ulaşılabilir ve yaygın bölümüdür.

[5] TDK'ye göre aynı tonda yazılmış şarkı biçimindeki dans müziği.
[6] Märghul (mergül) terimi Arapçadır. Ezgiler arasında çalınan geçiş melodisidir ve genellikle enstrümantal olarak icra edilir (İnayet, 2007: 370-371).
[7] Çong nağmeyi destan bölümüne bağlayan, köprü niteliği taşıyan geçiş melodisidir (İnayet, 2007: 370).
[8] Son söz anlamına gelir ve bölümün en son melodisidir (Görüşme, Nuri Mahmut: 30.06.2019).

Mäshräp – meşrep (toplama bölümü): Aşk temaları üzerine halk sözleri içeren 2/4 ve 7/8'lik ritimlerle daha hızlı icra edilen parçalardan oluşur. Makamın bu bölümü dans içindir. Genellikle ilk meşrebin sözleri ünlü bir şaire atfedilir" (Harris, 2008: 35-36). Meşrep bölümünde mergül ve taklit melodileri yoktur, coşkulu başlayıp baştan sona kadar coşku içinde devam eder.

"Zengin ve orijinal bir Kültür tarihine sahip olan Uygur Türkleri, kendilerine yapılan asimilasyon ve baskı siyasetlerine rağmen öz mevcudiyetlerini, kültür ve geleneklerini kuvvetli bir mücadele sayesinde muhafaza etmekte ve geliştirmektedir" (Gerçek, 2013: 24).

> "Uygur 12 Makamı hakkında yapılan çalışmaların neredeyse tamamında 12 Makam repertuvarının yapısının bir terkip olduğu ve halk müziğine dayandığı ifade edilmektedir. Üretim ve ilk icra ortamları açısından pek çok müzik türünün halk bağlamından doğduğunu söylemek mümkündür. Halk müzikleri ve bu müziğin icra edildiği ses sistemi, profesyonel bir müdahale ile sistemleştirilip bir icra üslubu, orkestrasyon ve çeşitli partisyonların belirlenmesiyle ve de "seçkin" tabir edilebilecek mecralarda icra ve temsil edilmeye başlanmasıyla sanat müziği halini almaktadır. Uygur makamları da müziğin icra edildiği halk mecralarından birikerek gelişmiş ve çeşitli derleme ve standardizasyon aşamalarından sonra günümüzdeki formuna ulaşmıştır. Sanatsal eserlerden oluşması ve orkestrasyon anlamında da sistemli bir yapıyı yansıtmasının yanı sıra, Uygur makam müziği halk nezdindeki yeri ve önemini korumaktadır. Köklü ve bilinçli bir müzik üretimi ve icrasının varlığını kanıtlar niteliğiyle günümüze aktarılan Uygur 12 Makam geleneği ve bu makamları oluşturan repertuvarın melodik, ritmik ve sözel zenginliği, Uygur müziklerini Türk dünyası içinde özel bir yere konumlamaktadır" (Özdemir, 2008: 251).

3.1. Uygur On İki Makamının Kökeni

Uygur On İki Makamının kendisine özgü terimler dizgesi olup, bunların genelinin Arapça ve Farsça kökenine ait olduğu bilinmektedir (İnayet, 2007: 366). Uygur On İki Makamını belli bir geçmişe dayandırmak olası değildir, tarihi süreci içerisinde Uygur Türklerinin toplumsal hayatının ürünü şeklinde belirtmek daha doğru olacaktır. Bu makamın günümüze kadar gelmesinde "Ebu Said Han'ın oğlu Abdurreşit Han'ın hamiliğinin ve şair Kidirhan ve Amannisahan'ın önemi oldukça fazladır" (Rahman, 1996: 191-192). Bugün Uygur On İki Makamı olarak nitelik kazanmış olan eser Turdi Ahun'un icra ettiği makamlardır (İnayet, 2007: 365).

Uygur folklorunda büyük önemi bulunan makam sanatı, 2005 senesinde "UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi" ne eklenmiştir (Davut ve Abliz, 2015: 126).

Uygur makamını icra edebilmek için gerekli olan süre ve nağme sayıları aşağıdaki tabloda gösterilmektedir (Udmuş, 2015: 128).

Tablo 3- Uygur Makamlarının Nağme Sayısı ve İcra Süresi

(Udmuş, 2015: 128)

Makam Adı	Nağme Sayısı	Gereken Süre	Açıklama
Uygur On İki Makamı	360	24 saat	
Dolan Makamı	45	1 saat	9 siyrilma, çüşürge, merğul
Turfan Makamı	66	10 saat	
Kumul Makamı	258	10 saat	
Toplam	729	45 saat	

Uygur makamlarının niçin "on iki makam" şeklinde adlandırıldığı hakkında farklı tartışmalar bulunmaktadır. Örneğin, Uygur bilim insanı "Abduşükür Muhammed Emin", on iki makamda geçen on iki sayısının astronomiye yani "astronomi burç" a dayandığı düşüncesini kabul etmez iken, aksine "Abdukerim Rahman" bu düşünceyi kabul etmektedir (Gerçek, 2013: 74). Emin'e göre, on iki sayısı tarih sürecinde biçimsel özellik kazanmıştır. Bunun sebebi ise on iki makam yalnızca on ikiyle kısıtlı değildir. Geçmiş tarihte makamların ara ara azalma ve çoğalma süreçlerinden geçtiği bilinmektedir. Ancak Uygur Türkleri makamların sayılarının azalmasını veya çoğalmasını gözetmeksizin formel sayı olarak on ikiyle belirtmişlerdir. Bunlar haricinde dünya genelinde tampereman sistemdeki bir oktav ses on ikiye bölünmektedir. Uygur Makamının on ikiye bölünmesi buna dayandırılmaktadır. Fakat Uygur bilim insanlarının arasında on iki sayısı ile alakalı şimdiye kadar net bir anlaşma sağlanamamıştır (İnayet, 2007: 366).

3.2. Rak, Çebbeyat ve Müşavirek Makamlarının Çeşitli Özellikleri

Bu kısımda, Uygur 12 Makam Repertuvarı bünyesindeki Rak, Çebbeyat ve Müşavirek makamları ile ilgili etimolojik ve müzikal inceleme sonucunda tespit edilen bazı özelliklerden bahsedilmiştir.

3.2.1. Rak Makamı

"Rak makamının esas ismi "rahavi" dir ve 23 nağmeden meydana gelmektedir. Rak makamının, güneşin doğuşundan yükselişine kadar olan süreçte icra edildiği bilinmektedir" (İnayet, 2007: 367). Nuri Mahmut ve Alimcan İnayet ile yapılan görüşme sonucunda; "rak" kelimesinin, Hindistan geleneksel müziği bünyesindeki doğaçlama müzik icrasına dayalı "raga" kelimesinden türediği görüşü de varlık göstermektedir.

Rak makamı, 12 makamdaki ilk makam olma özelliğini taşımaktadır. Bu bağlamda düşünüldüğünde eseri tanıtma ve kültürel birikimin en doğru şekilde aktarılarak dinleyiciyi etkileme gibi misyonları olduğu düşünülebilir. Nitekim seyirci olarak katıldığım ve kültürlerini dünyaya tanıtmak amacıyla Kazakistan'dan gelen Uygur Türkleri de "Rak" makamını icra ettiler.

Müzikal açıdan Rak makamını değerlendirmek gerekirse, makamdaki eserlerin tümü majör yapıda bir ses skalasına sahiptir ve bir oktavı bütünleyen dörtlü ve beşliler açısından Türk müziğinde yaygın olarak kullanılan rast makamına oldukça benzerlik göstermektedir. Eserlerin seyir özellikleri ve güçlü sesleri değişkenlik göstermekle birlikte karar sesleri de kendinden sonraki esere bağlantı yapmak amacıyla farklılaşabilmektedir. Bunların dışında makamdaki destan bölümündeki eser sayısı Çebbeyat ve Müşavirek makamı ile aynı sayıda iken, meşrep bölümündeki eser sayısı diğer iki makama göre daha azdır.

3.2.2. Çebbeyat Makamı

Çebbeyat makamının eski ismi "hüseyni" dir. Hüseyni terimi, Anadolu coğrafyasında yaşayan insanların da yabancı olmadığı bir ifadedir. Bu makamın, şafak sökerken icra edildiği biliniyor (İnayet, 2007: 367). Çebbeyat makamı, 23 nağme ve 251 mısralı güfte içermektedir. Büyük nağme bölümünde ise 12 ezgi ve 137 mısralı güfte yer almaktadır. Destan bölümünde 8 ezgi ve 76 mısralı güfte bulunup meşrepte ise 3 ezgi ve 38 mısralı güfte bulunmaktadır" (Rahman, 1996: 252).

Çebbeyat makamının müzikal olarak incelenmesi sonucunda, makam adının etimolojik anlamına göre oldukça farklı bir müzikal yapısı olduğunu tespit etmiş bulunmaktayım. İnayetin de ifade ettiği gibi "hüseyni" terimi ile özdeşleştirilen Çebbeyat makamındaki eserlerin tümü, Türk müziğinde kullanılan "hüseyni" makamına ait ses yapısının aksine Rak makamında olduğu gibi majör bir ses yapısına sahiptir. Bu durumda bir oktavı oluşturan dörtlü ve beşli yapıların da benzerlik taşımasıyla birlikte Çebbeyat makamındaki tüm eserlerin melodik yapısı Türk müziğinde kullanılan rast makamının melodik yapısına oldukça yakındır. Fakat bu makamda da eserlerin seyir özellikleri ile güçlü ve karar sesleri değişkenlik göstermektedir.

3.2.3. Müşavirek Makamı

Müşavirek makamının bilinen ismi "rast makamı" dır. "Bu makamda toplamda 31 nağme ve 363 mısralı güfte yer almaktadır. Çong nağmede 17 nağme ve 216 mısralı güfte ve 4 destandan meydana gelen kısımda 8 ezgi ve 84 mısralı güfte, 6 meşrepten meydana gelen kısımda da 6 ezgi ve 63 mısralı güfte bulunmaktadır". Müşavirek makamı öğle vakti yorumlanmaktadır (İnayet, 2007: 368).

Müşavirek makamının meşrep bölümündeki eser sayısı, Rak ve Çebbeyat makamına göre oldukça fazla sayıdadır. Meşrep bölümündeki eserler de hızlı tempolu ve hareketli eserler olduğu için Müşavirek makamının son bölümü diğer iki makama göre daha coşkuludur demek yanlış olmaz. Bu makamdaki eserlerin müzikal olarak incelenmesi sonucunda, Rak ve Çebbeyat makamındaki eserlerin sahip olduğu melodik yapılardan daha farklı ve zengin melodik yapılara sahip eserler olduğunu tespit etmiş bulunmaktayım. Örneğin ilk iki makam ağırlıklı olarak majör yapıya sahip ve neredeyse tüm eserler Türk müziğindeki rast makamına benzerlik göstermesine rağmen, Müşavirek makamındaki bazı eserler minör ses yapısında ve bu durumda da Türk müziğinde benzerlik gösterdiği makam çeşitliliği artmaktadır. Kürdi, buselik ve nihavent makamlarına ait melodik yapılar, Müşavirek makamındaki bazı eserlerin melodik yapıları ile benzer özellikler taşımaktadır. Ayrıca Müşavirek makamındaki majör ses yapısına sahip hemen hemen tüm eserler, rast makamındaki bir dizi şekli olan ve "acemli rast" olarak ifade edilen, rast beşlisine buselik dörtlüsünün eklenmesi ile elde edilen ses dizisinden oluşmaktadır. Bu durumda Müşavirek makamı için, ilk iki makama göre daha karmaşık bir yapıya sahip olduğunu söylemek yanlış olmaz.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RAK, ÇEBBEYAT VE MÜŞAVİREK MAKAMLARINDAKİ ESERLERİN İNCELENMESİ

Rak, Çebbeyat ve Müşavirek makamlarında bulunan toplam 77 nağmenin (eser) müzikal olarak incelenmesinin yer aldığı bu bölümde, elde edilen veriler sonucunda eserlerin geleneksel Türk müziğinde benzerlik gösterdiği makam dizileri ve var olan çeşitli özelliklerinden bahsedilmiştir.

1. RAK MAKAMINDAKİ ESERLERİN İNCELENMESİ

Uygur 12 Makamlarının başlangıç makamı olan Rak Makamı, gerek etimolojik gerekse icrasındaki müzikal duyum ve özellikleri bakımından, geleneksel Türk müziğinde kullanılan rast makamı ile son derece benzer özellikler taşımaktadır. "Rak" kelimesinin kökeni hakkında çeşitli görüşler var olmasına rağmen, İnayet'e göre Rak makamının esas ismi "rahavi" dir. Rahavi kelimesinin kökeni ise kurtulma anlamına gelen "reha" veya "rehayi" sözcükleridir (İnayet, 2007: 367). Bu bağlamda, eserlerin analizinde benzerlik gösteren makamların en doğru şekilde tespit edilebilmesi açısından geleneksel Türk müziğinde kullanılan rehavi makamı hakkında bilgi sahibi olmak gerekmektedir.

Özkan'a göre Rehavi makamı iki şekilde kullanılmıştır. Bunlar:

a) “Basit Rehavi: Karar sırasında yegah perdesinde bir rast dörtlüsü gösteren rast makamından farklı değildir. Ayrı olarak isimlendirilmesi gereksizdir. Çünkü aynı özellik rast makamında da yer almaktadır.

b) Mürekkeb (Bileşik) Rehavi: Durağı rast perdesidir. Çıkıcıdır, bazen inici-çıkıcı olarak da kullanlmıştır. Dizisi, rast ve beyati makamlarının dizilerinin birbirlerine eklenmesinden meydana gelmiştir. Sonunda mutlaka rast makamı ile rast perdesinde karar edilir. Karar sırasında yegah perdesine rast dörtlüsüyle düşmek adettir. Güçlüsü neva perdesidir. Ek olarak rehavi makamı diğer bütün özellikleri itibariyle rast ve beyati makamları gibi olup, rast makamına çok daha yakındır” (Özkan, 1990: 440).

Şekil 16- -Bileşik Rehavi Makamı Dizileri

(Özkan, 1990: 440)

Tüm bu bilgiler ışığında Özkan’ın ifadelerinden de anlaşılacağı üzere rehavi makamı yerine rast makamının kullanılabileceği sonucuna ulaşılmakta olup, bu çalışmanın ilg t makamı kullanılmıştır.

Özkan’ sesi rast perdesidir, se dörtlüsü eklenmesi ile de uşşak, segah perdesin

Şekil 17- Rast Makamı Dizisi

(Özkan, 1990: 115)

Tablolardaki incelemeler; Uygur 12 Makamındaki eserlerin Türk müziğinde kullanılan hangi makam dizilerine benzerlik gösterdiğini belirlemek amacıyla yapılmış olup, ses dizilimi, modal yapı, müzikal duyum ve karar sesleri bağlamında sınırlanmıştır. Seyir özelliği, güçlü sesleri ve asma kalış çeşnileri yalnızca tespit edilmiş olup, makam dizilerinin belirlenmesinde değerlendirmeye alınmamıştır.

Tablo 3'te Rak makamının benzerlik gösterdiği Türk müziğinde kullanılan makam dizisi, seyir karakteri, güçlü sesleri ve karar sesleri belirtilmiştir. Rak makamındaki eserlerin asma kalış çeşnileri olarak ise; nişabur, buselik, segah, rast, çargah, kürdi ve hicaz dörtlü ve beşlileri tespit edilmiştir.

Tablo 4-Rak Makamındaki Eserlerin İncelenmesi

Rak Makamının Bölümleri	Benzerlik Gösterdiği Makam Dizisi	Seyir Özelliği	Güçlü Sesleri	Karar Sesi
Mukaddime	Rast	İnici-Çıkıcı	Si	Re
Teze	Rast	İnici-Çıkıcı	Re	Kalın Re[9]
Teze Mergülü	Rast	Çıkıcı	Re	Si
Nüsha	Rast	İnici-Çıkıcı	La	Kalın Re
Nüsha Mergülü	Rast	İnici	Re, Fa Diyez	Si
Küçük Selike	Rast	İnici-Çıkıcı	Sol, La	Kalın Re
Küçük Selike Mergülü	Rast	Çıkıcı	La, Si, Kalın Re	Mi
Cula	Rast	İnici-Çıkıcı	Re, La, Kalın Re	Kalın Re
Senem	Rast	İnici-Çıkıcı	Sol	La
Büyük Senem	Kürdi	İnici-Çıkıcı	Mi, Re	La
Peşru	Rast	Çıkıcı	Do, Si	Kalın Re
Peşru Mergülü	Rast	Çıkıcı	Sol, Do	Re
Tekt	Rast	İnici	Do, Sol	Re
1. Destan	Rast	İnici-Çıkıcı	Do	Kalın Re
1. Destan Mergülü	Rast	Çıkıcı	Sol, Do	Kalın Re
2. Destan	Nihavent	Çıkıcı	Re	Sol
2. Destan Mergülü	Rast	İnici-Çıkıcı	Re	Kalın Mi

[9] Rast makam dizisi düşünüldüğünde geleneksel Türk müziğinde kullanılan yegah perdesini ifade eder.

3. Destan	Nihavent	İnici	Re	Sol
3. Destan Mergülü	Nihavent	İnici	Re	Sol
4. Destan	Rast	İnici-Çıkıcı	Re	Kalın Re
4. Destan Mergülü	Rast	İnici	İnce Sol[10]	Re
1. Meşrep	Rast	Çıkıcı	Re	Fa Diyez
2. Meşrep	Rast	İnici-Çıkıcı	Re	Re

2. ÇEBBEYAT MAKAMINDAKİ ESERLERİN İNCELENMESİ

Tablo 4'te Çebbeyat makamının benzerlik gösterdiği Türk müziğinde kullanılan makam dizisi, seyir karakteri, güçlü sesleri ve karar sesleri belirtilmiştir. Çebbeyat makamındaki eserlerin asma kalış çeşnileri olarak ise; segah, uşşak, çargah, nişabur, rast ve buselik dörtlü ve beşlileri tespit edilmiştir.

Tablo 5-Çebbeyat Makamındaki Eserlerin İncelenmesi

Çebbeyat Makamının Bölümleri	**Benzerlik Gösterdiği Makam Dizisi**	**Seyir Özelliği**	**Güçlü Sesleri**	**Karar Sesi**
Mukaddime	Rast	Çıkıcı	Si, Re	Sol
Teze	Rast	Çıkıcı	Si, Re	Sol
Teze Mergülü	Rast	Çıkıcı	Sol, Re	Sol
Nüsha	Rast	Çıkıcı	Sol, Re	Mi
Nüsha Mergülü	Rast	Çıkıcı	Sol, Si	La
Küçük Selike	Rast	Çıkıcı	Sol, Si	La
Küçük Selike Mergülü	Rast	Çıkıcı	Do, Si	Re
Cula	Rast	İnici-Çıkıcı	Re, La	Si
Senem	Rast	İnici	Si, Sol	Re
Büyük Selike	Rast	İnici	Si, Sol	Si
Tekt	Rast	İnici-Çıkıcı	Re, La	Kalın Mi
Tekt Mergülü	Rast	Çıkıcı	Si, Sol	Re
1. Destan	Rast	İnici-Çıkıcı	Re, Sol	Sol

[10] Rast makam dizisi düşünüldüğünde geleneksel Türk müziğinde kullanılan gerdaniye perdesini ifade eder.

1. Destan Mergülü	Rast	İnici-Çıkıcı	Sol, Re	La
2. Destan	Rast	İnici	Sol, Si	Sol
2. Destan Mergülü	Rast	İnici	Re	La
3. Destan	Rast	Çıkıcı	Sol, Re	İnce Sol
3. Destan Mergülü	Rast	İnici	La, Sol, Re	Sol
4. Destan	Rast	İnici	Sol, Do	Sol
4. Destan Mergülü	Rast	İnici	Sol, Si	Sol
1. Meşrep	Rast	Çıkıcı	La, Re	La
2. Meşrep	Rast	İnici-Çıkıcı	Si, Sol	Sol
3. Meşrep	Rast	Çıkıcı	La	İnce La

3. MÜŞAVİREK MAKAMINDAKİ ESERLERİN İNCELENMESİ

Tablo 5'te Müşavirek makamının benzerlik gösterdiği Türk müziğinde kullanılan makam dizisi, seyir karakteri, güçlü sesleri ve karar sesleri belirtilmiştir. Müşavirek makamındaki eserlerin asma kalış çeşnileri olarak ise; nikriz, buselik, rast, segah, hicaz ve kürdi dörtlü ve beşlileri tespit edilmiştir.

Tablo 6-Müşavirek Makamındaki Eserlerin İncelenmesi

Müşavirek Makamının Bölümleri	**Benzerlik Gösterdiği Makam Dizisi**	**Seyir Özelliği**	**Güçlü Sesleri**	**Karar Sesi**
Mukaddime	Başlangıç: Nihavent Bitiş: Acemli Rast	İnici-Çıkıcı	Re, Do	Kalın Re
Teze	Başlangıç: Nihavent Bitiş: Acemli Rast	Çıkıcı	Do, Re	Sol
Teze Mergülü	Acemli Rast	Çıkıcı	Re	Sol
Nüsha	Acemli Rast	İnici-Çıkıcı	Do	Sol
Nüsha Mergülü	Acemli Rast	Çıkıcı	Si, Do	Re
Selike	Acemli Rast	İnici-Çıkıcı	Si, Do	Sol
Selike Mergülü	Acemli Rast	İnici-Çıkıcı	Re, Mi	Re
Cula	Rast	İnici-Çıkıcı	Re	Si
Senem	Kürdi	İnici	La	Si Bemol
Büyük Selike	Buselik	İnici	Re	La
1. Küçük Selike	Acemli Rast	İnici-Çıkıcı	Do	İnce Sol
1. Küçük Selike Mergülü	Acemli Rast	İnici-Çıkıcı	Re, La	Si

2. Küçük Selike	Buselik	İnici-Çıkıcı	Re	La
2. Küçük Selike Mergülü	Acemli Rast	İnici-Çıkıcı	Do	Sol
Peşru	Acemli Rast	İnici-Çıkıcı	Re	Sol
Peşru Mergülü	Rast	Çıkıcı	Re	La
Tekt	Rast	İnici	Re	Sol
1. Destan	Acemli Rast	İnici	Do	Sol
1. Destan Mergülü	Buselik	İnici	Mi	La
2. Destan	Buselik	Çıkıcı	Si Bemol, Do	La
2. Destan Mergülü	Buselik	İnici	Re	La
3. Destan	Acemli Rast	İnici-Çıkıcı	La	Sol
3. Destan Mergülü	Acemli Rast	İnici	Re	Si
4. Destan	Rast	İnici-Çıkıcı	La	Re
4. Destan Mergülü	Acemli Rast	İnici	Re	Re
1. Meşrep	Acemli Rast	Çıkıcı	Re	Do
2. Meşrep	Acemli Rast	İnici-Çıkıcı	Re	Sol
3. Meşrep	Acemli Rast	İnici-Çıkıcı	Re	La
4. Meşrep	Nihavent	İnici-Çıkıcı	Do	Sol
5. Meşrep	Nihavent	Çıkıcı	Sol	Sol
6. Meşrep	Nihavent	Çıkıcı	Si Bemol, Do	Sol

4. RAK, ÇEBBEYAT VE MÜŞAVİREK MAKAMLARINDAKİ ESERLERİN GENEL MÜZİKAL ÖZELLİKLERİ VE NOTALARINDAKİ BİRTAKIM TESPİTLER

Bu kısımda, Rak, Çebbeyat ve Müşavirek makamlarındaki eserlerin genel müzikal özellikleri ve inceleme yapılan 1960 tarihli nota yazısında yer alan bazı tespitler betimlenmiştir.

4.1. Rak, Çebbeyat ve Müşavirek Makamlarındaki Eserlerin Genel Müzikal Özellikleri

> "Birçok halk şarkısının yinelenen düşük ve alçak perde farkları vardır. Halk şarkıları her dereceden ton alabilir, pek çok halk şarkısında perde farkları öne çıkan bir özelliktir. Ritimler farklı ve kısa döngüler halindedir. İli tarzında çifte ritim kullanma eğilimi varken, güneyde 5/5, 7/8 ve 9/8'lik ritimlere rastlanır. Uygur halk

şarkılarının ilginç bir özelliği de ritim vuruşunun melodik cümlenin başına ya da sonuna denk gelmemesidir" (Harris, 2002: 548).

Melodik yürüyüş on iki makamın dikkat çekici özelliğinden birisidir. Genelde eserler inici-çıkıcı bir seyir yapısı sergileyerek ikinci makama geçiş özelliği taşır. Düzensiz aksak ritimlerin yaygın olduğu, karmaşık ve farklı ritim çeşitleriyle ritmik yapı geleneksel Türk müziğine göre farklılık arz eder. Uygur müziğinde dikkat çekici bir diğer unsur da üçlü ritimlerin çift ritimlere dönüştürülme eğilimidir. Örneğin, temel bir 7/8'lik ritim kalıbının farklı dizilerde ikilik ve dörtlük ritim kalıplarıyla senkronize edilmesi gibi (Harris, 2002: 546).

İncelenen notalar ve dinlenen makam müzikleri sonucunda tespit edilen bazı durumlar aşağıda sıralanmıştır:

- Çok sayıda eser eksik ölçü ile başlayıp genelde düzenli ritimle devam etmektedir.
- Eserlerin bir kısmı eksik ölçü ile bitmektedir.
- Eserlerinin bazıları benzerlik gösterdiği makama dizisine ait karar sesinde değil, pesteki güçlü sesleri başta olmak üzere diğer güçlü seslerinden herhangi birisinde bitmektedir. Araştırmalar sonucunda bu durumun; bir bağlantı bölümü niteliğinde, icra edilen eserden sonraki esere eklenmek üzere, müzikal ahengin bozulmaması için uygulandığı sonucuna ulaşılmıştır.
- Uygur Geleneksel Müziğinde kullanılan ses sisteminde koma sesler bulunmadığı için, bu sesler nota üzerinde gösterilememektedir ancak icra sırasında çalgılarda glisando yapılarak (parmak itme-çekme yöntemi ile) bazı koma sesler duyurulmaktadır.
- Eserlerdeki melodik yürüyüş çoğunlukla büyük aralıklı seslerin ard arda sıralanması ile oluşmakta fakat bazı ritimli eserlerin karakteristik özelliğini sekileme (sekvens) motiflerinin fazla olması belirlemektedir.
- 5-7 zamanlı eserlerdeki yan yana bulunan ve 4'lük (1 vuruşluk) notadan küçük olan 2 nota birbirine bağlı değil ayrı olarak yazılmıştır.
- İçerisinde usül değişikliği olan eserlerin zamanları, usül değişikliği olan ölçülerde yazılmak yerine, usülü belirten zamanların hepsi ilk ölçüye yazılmıştır.

- Serbest zamanlı eserlerde (mukaddime) değişkenlik göstermekle birlikte, çoğunlukla 4/4'lük nota kümeleri şeklinde bölünmek üzere ölçü çizgileri kullanılmıştır.
- 1960 ve 1993 tarihli nota külliyatlarında, hiçbir eser sözleri ile notaya alınmamış, yalnızca enstrümantal çalım hedeflenerek notalanmıştır.

4.2. 1960 Tarihli Nota Yazısı İle 1993 Tarihli Nota Yazılarının Genel Bir Karşılaştırması

Uygur 12 Makam repertuvarı, ilk olarak 1960 yılında Çin Devleti Kültür Bakanlığı'na bağlı ilgili birimler tarafından derlenip notaya alınmıştır. Daha sonra 1993 yılında 12 makam repertuvarı aynı birimler tarafından tekrar gözden geçirilerek notalanmıştır.

1960 tarihli ve 1993 tarihli nota yazıları incelendiğinde göze ilk çarpan farklılığın, 1960 yılında notaya alınan eserlerin, 1993 yılında farklı karar seslerine transpoze edilerek notaya alınması olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, makamlardaki eserlerin tempoları da bu iki külliyatta birbirlerine göre değişkenlik göstermektedir, 1993 nota yazısındaki eserlerin çoğunluğu 1960 nota yazısındaki eserlere göre daha yavaş tempo belirtilerek notalanmıştır.

1960 tarihli nota yazısı **1993 tarihli nota yazısı**

Şekil 18- 1960 ve 1993 Nota Yazım Örnekleri

Not: Şekil 18'de görülen notalar iki aynı eserin 1960 ve 1993 yıllarındaki notalarının ilk iki ölçüsünün ekran görüntüleridir, aynı eserlerdeki tempo farkı net bir şekilde görülmekle birlikte süreç içerisinde melodik yapı değişiklik gösterdiği için notalar da birbirinden farklıdır.

Ayrıca eserler genel bir bakış açısıyla incelendiğinde, 1960 yılında yazılan nota yazısındaki ölçüler daha uzun süreli notalardan oluşmasına rağmen nota kümelerinin çok sayıda çarpma ses barındırması, diğer enstrümanların icra notalarının aynı dizekte yer alması ve senkoplu yapıların fazlalığı sebebiyle, 1993 yılı nota yazısının daha sade, kolay ve icracının yorumuna açık bir şekilde icra edilebilir olduğu görülmektedir. 1960 yılı nota yazısındaki serbest ritimli eserlerde değişkenlik göstermekle birlikte

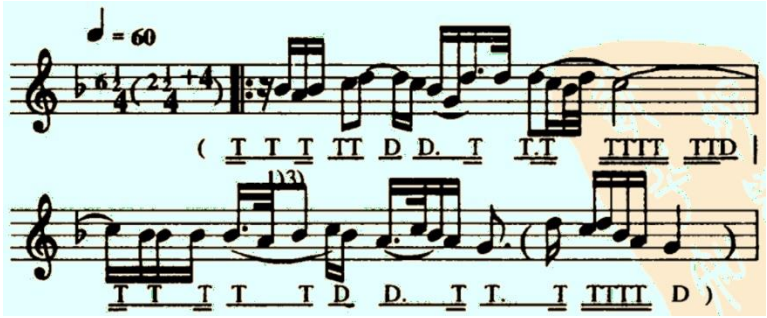
çoğunlukla 4/4'ten sonra ölçü çizgisi kullanılmışken, 1993 nota yazısındaki serbest ritimli eserlerde müzik cümleleri sonrasında kesik çizgili ölçü çizgisi kullanılmıştır. Şekil 19'da görülen notalar bu durumun birer örneğidir. Nuri Mahmut ile yapılan görüşme sonucunda, teknolojik yetersizlikler nedeniyle böyle durumların yaşandığı, doğru yazımın 1993 nota yazım şeklindeki gibi olması gerektiği vurgulanmıştır.

1960 tarihli nota yazısı **1993 tarihli nota yazısı**

Şekil 19-1960 ve 1993 Nota Yazım Örnekleri

Ek olarak, bazı eserler 1960 nota yazısında 3 zamanlı yazılmış iken, aynı eserlerin 1993 nota yazısında 6 zamanlı olarak yazıldığı belirlenmiştir. Yapılan incelemelerde, 1993 nota yazısında, 13/8'lik değil de ilginç bir şekilde ölçü başında 6½/4'lük (2½+4/4) zaman ifadesi kullanılarak notaya alınan bir esere ve buna ek olarak 1960 nota yazısında eksik ölçü ile başlamayan ancak 1993 nota yazısında eksik ölçü ile başlayan eserlere de rastlanmıştır. 6½/4'lük zaman ifadesi Şekil 20'de görülmektedir.

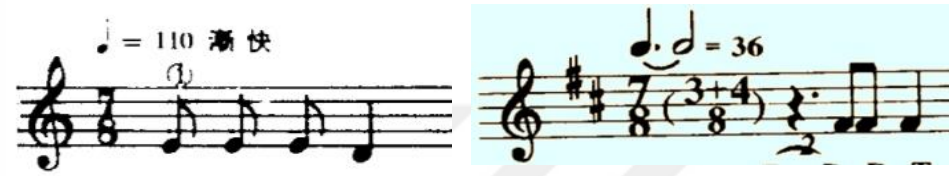
Yine Mahmut ile yapılan görüşmede, 6½/4'lük yazılan notaların, 13/8'lik yazılabileceği ve bu durumun herhangi bir soruna yol açmayacağı ifade edilmiştir.



1993 tarihli nota yazısı

Şekil 20-1993 Nota Yazım Örneği

Ayrıca 1993 nota yazısında eserlerin temposunu belirlemek için 4'lük ya da 8'lük notaların birim zamandaki süreleri yazılmışken, 1993 nota yazısında aynı yöntemin yanı sıra bazı eserlerde bir ölçü içerisinde bulunan notaların toplamının birim zamandaki süreleri belirtilmiştir, örneğin; 7/8'lik bir eserin tempo değerinin 8'lik notanın birim zamandaki değeri yazılarak değil, 7/8'lik kümenin birim zamandaki değerinin yazılması gibi. Şekil 21'de bu durum açıkça görülmektedir.



1960 tarihli nota yazısı **1993 tarihli nota yazısı**

Şekil 21-1960 ve 1993 Nota Yazım Örnekleri

1960 yılında notalanan eserlerin, yeniden notaya alındığı 1993 tarihli nota külliyatında eserlerin usül ve zamanları ile ilgili bir değişim tespit edilmiş olup, bu değişim sebebiyle yapılan inceleme sonucunda elde edilen veriler aşağıda tablolar halinde sunulmuştur.

Tablo 7-**1960 ve 1993 Rak Makamlarındaki Eserlerin Usül ve Zaman Bağlamında Tablosu**

1960 Nota Yazısındaki Eserler										
Zaman	Serbest	2/4	3/4	3/8	4/4	5/4	5/8	6/8	7/8	2/4+3/4
Eser Sayısı	1	4	4	1	3	2	1	2	3	2
1993 Nota Yazısındaki Eserler										
Zaman	Serbest	2/4	3/4	4/4	5/8	6,5/4	6/8	7/8	2/4+3/4	
Eser Sayısı	1	5	2	1	1	1	2	3	1	

Tablo 8-**1960 ve 1993 Çebbeyat Makamlarındaki Eserlerin Usül ve Zaman Bağlamında Tablosu**

Tablo 8

1960 Nota Yazısındaki Eserler									
Zaman	Serbest	2/4	3/4	3/8	4/4	5/4	5/8	6/8	7/8
Eser Sayısı	1	5	2	4	3	2	1	2	3
1993 Nota Yazısındaki Eserler									
Zaman	Serbest	2/4	3/4	4/4	5/4	5/8	6/8	7/8	9/8
Eser Sayısı	1	5	1	1	1	1	2	2	1

Tablo 9-**1960 ve 1993 Müşavirek Makamlarındaki Eserlerin Usül ve Zaman Bağlamında Tablosu**

1960 Nota Yazısındaki Eserler									
Zaman	Serbest	2/4	3/4	3/8	4/4	5/8	6/8	7/8	4/4+5/4
Eser Sayısı	1	10	4	1	7	1	2	3	2
1993 Nota Yazısındaki Eserler									
Zaman	Serbest	2/4	3/4	5/8	6,5/4	6/8	7/8		
Eser Sayısı	1	6	2	1	1	2	2		

SONUÇ

İnayet, müziğin Uygur halkı için önemini; "Uygur müzik demektir, müzik Uygur demektir, Uygurlar müziksiz yaşayamaz. Müzikle bütünleşmiş, özdeşleşmiş bir Türk topluluğudur. Bu nedenle Çinliler, Doğu Türkistan'a dans ve müziğin yurdu derler. Dutar çalmayan bir Uygur yoktur, her evde dutar vardır ve her yere dutarla giderler" şeklinde ifade etti (Görüşme, Alimcan İnayet: 11.06.2019). Ben de bu çalışma sürecinde araştırdığım ve okuduğum kaynaklar neticesinde, müzik özelinde Uygur 12 Makamının; Uygurlar için kültürel bir kimlik ve varoluş sebebi niteliğinde olup, Uygur halkının günümüze kadar olan tarihsel sürecini ve nitelediği değerler bağlamında Uygurların sahip olduğu tüm kültürel birikimleri yansıtan ve Uygur halkının yaşantısında son derece önemli yeri olan bir olgu olduğunu anladım. Gerek yazılı ve görsel kaynaklarda yer alan bilgiler, gerekse Bursa'da bizzat katılmış olduğum Uygur 12 Makamını tanıtmak ve kültürel geleceğinin devamı için Kırgızistan'dan gelen Uygur Türklerinin etkinliği neticesinde, Uygur Türklerinin merkezi olan Doğu Türkistan başta olmak üzere, Kazakistan, Türkmenistan, Kırgızistan ve yakın coğrafyalarda yaşayan, etnik köken bağlamında Uygur Türkü olan herkesin sahip olduğu bu kültürel değerin korunması ve devamı için gereken tüm çabayı sergilediğine dair herhangi bir endişem bulunmamaktadır.

Uygur 12 Makamındaki Rak, Çebbeyat ve Müşavirek makamlarının sahip olduğu müzikal özellikler değerlendirildiğinde, Uygur geleneksel müziğinin tampereman sistemi temel alan bir ses sitemi olmasına rağmen; icra özelinde müzikal duyum olarak geleneksel Türk müziğinde kullanılan makamların sahip olduğu dizilerin nispeten farklı dörtlü ve beşli birleşimleri ile Uygur makamlarında da yer aldığı ve diğer makam özellikleri bağlamında da geleneksel Türk müziğinde kullanılan makamlara benzerlik gösterdiği yapmış olduğum analiz tablosunda da görüldüğü üzere açıkça ortadadır. Tüm bu benzerlikler, geleneksel Türk müziğinin farklı kültürlerin müzik

yapılarından etkilenmediği dönemler hakkında fikir sahibi olmamızı sağlamaktadır. Uygur geleneksel müziğinin pentatonik yapısı gereği eserlerin melodik dizilimleri, yakın aralıklı seslerden ziyade daha çok uzak aralıklı seslerden oluşmaktadır. Bu durum, geleneksel Türk müziğine göre alışılagelmiş müzikal duyum ve icra anlamında farklılık oluşturmaktadır. Özellikle Uygurların kullandığı nota sisteminde tampereman sistemden dolayı Türk müziğine özgü her hangi bir değiştirici (koma) işareti kullanılmıyor olması, geleneksel Türk müziği ile geleneksel Uygur müziği arasındaki temel farklar arasında yer almaktadır. Fakat teorik olarak değiştirici işaret kullanılmıyor olsa da icra sırasında özellikle perdesiz çalgılarda glisando tekniği ile koma seslerin icrası gerçekleştirilebiliyor. Bu durum da ses dizisi bağlamında, geleneksel Türk müziğinde kullanılan yapı ile geleneksel Uygur müziğinde var olan yapı arasındaki farkların azalmasını sağlıyor.

Ek olarak; yapmış olduğum inceleme ve Uygur makamlarının Türk müziği sisteminde kullanılan makamlara göre transpoze edilmiş olmasının, Uygur makamlarının Türkiye Cumhuriyeti sınırları içerisinde daha kolay icra edilebilmesini ve Uygur klasik müziği yapısının daha anlaşılabilir olmasını sağlayacağına inanmaktayım. Yine Uygur halkının kültürel bir değeri olan meşrep geleneğinin, Türkiye'de farklı bölgelerde farklı isimlerle gerçekleştirilmekte olan toplanma gelenekleri ile son derece benzer özellikler taşıması da bu iki kültürün temelde aynı değerlerden beslendiğine bir başka kanıt niteliğindedir. Yapmış olduğum tüm araştırmalar neticesinde; tarihsel süreç içerisinde varlığını koruyan, Uygur halkının her koşulda sahip çıktığı ve en kıymetli kültürel değerleri olarak nitelendirilen Uygur 12 Makamı, çok eski zamanlardan beri sistemli bir yapı olarak yaşatılmakta ve Uygur kültüründe geleneksel yapısını korumaya devam ederek günümüzde halen kültürel değerlerin başında yer almakta olup, bundan sonraki süreçte de tüm özgün değerleri ile birlikte yaşamaya ve yaşatılmaya devam edeceği konusunda hiçbir endişe duyulmaması gerektiğini anlamış bulunmaktayım. Bu alanda yapılacak olan her çalışma, Uygur kültürü için son derece önem taşıyacak ve Uygur halkının benliğini koruyarak gelecek kuşaklara aktarmadaki en önemli değerlerin başında gelecektir.

KAYNAKÇA

ADIGÜZEL İsmail, *Tarihin Pusulası,* Ankara: Doğru Tercih Yayınları, 2016.

AKKAYA M. Şükrü (1943), "Uygur Türklerini ve Kültürlerini Tanıyalım", http://dtcfdergisi.ankara.edu.tr/index.php/dtcf/article/view/2878, (07.04.2019).

ARAT Reşit Rahmeti, *Kutatgu Bilig Yusuf Has Hacip*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2008.

ARSLAN Mustafa ve ÖGER Adem, "Uygur Türklerinde bazı çalgılar ve Çin kültürüne etkisi", *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi / Journal Of Turkish World Studies,* C.2, İzmir: 2008, ss. 9-16.

AZİZİ Seyfettin, *Satuk Buğra Han*, Ankara: Ocak Yayınları, 1998.

CÜVEYNİ Alaaddin Ata Melik, *Tarih-i Cihan Güşa*, çev. M. Öztürk, 2. Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1998.

ÇANDARLIOĞLU Gülçin, *Uygur Devletleri Tarihi ve Kültürü (Çin Kaynakları ve Uygur Kitabelerine Göre)*, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 2004.

DAVUT Rahile ve ABLİZ Ömer, *Uygur Meşrepliri Hekkide Omumiy Bayan*, Urumçi: Şincan Helk Neşriyati, 2015.

EMET Erkin, *Doğu Türkistan Uygur Ağızları*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2008.

ESİN Emel, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2006.

GAZİMİHAL Mahmut Ragıp, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 1975.

GERÇEK İsmail Hakkı, *Uygur Türk Halk Müziğindeki On İki Makamın Geleneksel Türk Müziğindeki Karşılıkları Üzerine Bir Araştırma*, (Doktora Tezi), Malatya: İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı, 2013.

GÖKALP Ziya, *Türk Medeniyet Tarihi*, İstanbul: Toker Basımevi, 1974.

GÖMEÇ Sadettin, *Uygur Türkleri Tarihi*, Ankara: Berikan Yayınevi, 2011.

GÜNGÖR Harun, *Eski Türklerde Din ve Düşünce*, C.1, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.

HACI Niyazi, *Kedimki Uygurlar ve Karahanlılar*, Urumçi: Şincan Halk Neşriyati, 2001.

HARRIS Rachel, *The Making of a Musical Canon in Chinese Central Asia: The Uyghur Twelve Muqam*, United Kingdom: Ashgate Publishing, 2008.

HARRIS Rachel, "Music of The Uyghurs", Encyclopedia of the Turks, S.6, İstanbul:

2002, ss. 542-549.

İMİN, Muhemmet Abduşükür, *"Uygur Muqamlirinin Menbe İqimliri Toğursida", Uygur On İki Muqami Heqqide. (Ed. Qiyyum Turdi, Muhemmet Yüsüp)*, Xin Jiang Xeliq Neşiryatı, s. 156-197, 1992.

İNAYET Alimcan, "Uygur On İki Makamı ve Edebiyatı", *Turkish Studies*, C.2, S.2, Ankara: 2007, ss. 365-382.

İNAYET Alimcan, "Uygur Sözcüğünün Kökeni ve Anlamı Üzerine Yeni Bir Yaklaşım", *VI. Uluslararası Türk Dili Kurultayı,* Ankara: Ekim 20-25, 2008.

İNAYET Alimcan, "On İki Makam Adı Üzerine", Uluslararası *Uygur Araştırmaları Dergisi*, S.4, Nevşehir: 2014, ss. 37-44.

KAFESOĞLU İbrahim, *Türk Milli Kültürü*, İstanbul: Ötüken Yayınları, 2007.

KARABULUT Murat, "Türk Halk Çalgıları-5 Dutar", *Milli Folklor,* S.7, Ankara: 1990, ss. 52.

KARABULUT Murat, "Türk Halk Çalgıları-9 Sapayi", *Milli Folklor*, S.11, Ankara: 1991, ss. 41.

KAŞGARLI S. Mahmut, *Çağdaş Uygur Türklerinin Edebiyatı*, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1998.

KAŞGARLI S. Mahmut, *Divan-ü Lugat-it-Türk Tercümesi*, C. I-IV, 2. Baskı, Ankara: 1985.

KAŞGARLI Sultan Mahmut, *Uygur Türkleri Kültürü ve Türk Dünyası*, İstanbul: Çağrı Yayınları, 2004.

LİGETİ Louis, *Bilinmeyen İç Asya*, çev. Sadrettin Karatay, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1986.

MAHMUT Nuri, "Uygur Halk Oyunlarında Senem Dansı", *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, S. 6, Nevşehir: 2015, ss. 85-90.

MAHMUT Nuri, *12 Uygur Mukamlarının Azerbaycan Mugamları ve Türkiye Makamları ile Mukayeseli Tahlili*, Bakü: 2009.

MEHMET Abdulhekim, *Uygur Halk Destanları İcra Merkezli Karşılaştırmalı Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

MUHEMMED Adil, *Kaşkar Uygur Dolan Medeniyeti*, Kaşgar: Kaşgar Uygur Neşriyati, 2009.

OLGUNER Fahrettin, *Fârâbi*, Ankara: Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.

ÖGEL Bahaeddin, *Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişme Çağları*, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 2001.

ÖGER Adem, "Uygur Türkleri Arasında Satuk Buğra Han", *Prof. Dr. Fikret Türkmen Kitabı*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 2012, ss. 589-611.

ÖGER Adem, "Uygur Kök Meşrebi Üzerine Bir Değerlendirme", *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, S.4, Nevşehir: 2014, ss. 71-88.

ÖGER Adem, “Performans-Mekan İlişkisi Bağlamında Uygur On İki Makamının İcrası”, Bursa: *Uluslararası Müzik Sempozyumu*, S.1, Sayfa 99-110, 2016.

ÖZDEK Refik, *Türklerin Altın Kitabı*, İstanbul: Tercüman Yayıncılık, 1990.

ÖZDEMİR Erdem, “Sosyo-Kültürel Bir Müzik İcra Ortamı Olarak Âşık Kahveleri ve Bursa Âşıklar Kahvesi”, Rast Müzikoloji Dergisi, S.1, Tokat: 2016, ss. 1153,1165.

ÖZDEMİR Erdem, “Geçmişten Günümüze Uygur Türklerinde Geleneksel Müzikler”, *Türük Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, S.14, Bolu: 2018, ss. 247-260.

ÖZKAN İsmail Hakkı, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş., 1990.

PÜSKÜLLÜOĞLU Ali, *Türkçe Sözlük*, Ankara: Arkadaş Yayınevi, 2004.

RAHMAN Abdukerim, *Uygur Folkloru*, çev. Soner Yalçın, Erkin Emet, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1996.

SARAY Mehmet, *Doğu Türkistan Türkleri Tarihi*, C.1, İstanbul: Doğu Türkistan Vakfı Yayınları, 1998.

SARAY Mehmet, *Türkistan Türkleri Doğu Tarihi I*, İstanbul: Bayrak Matbaacılık, 1997.

TAXİTİEMUR Ayinuer, *Uygur Türklerinde On İki Mukam Sanatı*, (Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bililer Enstitüsü, Çağdaş Türk Lehçeleri Anabilim Dalı, 2009.

TOGAN A. Zeki Velidî, *Oğuz Destanı (Reşieddin Oğuznamesi Tercüme ve Tahlili)*, İstanbul: Ahmet Sait Matbaası, 1972.

Türk Dünyası El Kitabı, Coğrafya-Tarih, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 2001.

TÜRKDOĞAN Orhan, *Türk Tarihinin Sosyolojisi*, İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık, 2011.

UDMUŞ Tursuncan Savut, “Uygur Makamlarının Uygur Kültüründeki Yeri”, Akt. Aygüzel Abduselam, *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, S.6, Nevşehir: 2015, ss. 126-134.

UDMUŞ Tursuncan Savut, “Uygur Mukamlarının Uygur Medeniyitide Tutkan Orni”, *Mukam Munbiri*, 3: 32, 2008.

USLU Recep, *Selçuklu Topraklarında Müzik*, Konya: Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2011.

Uygur Özerk Bölgesi Kültür Nazariyatı On İki Makam Çalışma Grubu, *Uygur Halk Klasik Musikisi On İki Makam*, Milletler Neşriyatı ve Müzik Neşriyatı, 1960.

Kaynak Kişiler:

1. Erdem ÖZDEMİR (Bursa)
2. Nuri MAHMUT (İzmir)
3. Alimcan İNAYET (İzmir)

4. Abdullah KÖSE (Kayseri)

EKLER

EK 1 – Rak Makamı Notaları

EK 2 – Çebbeyat Makamı Notaları

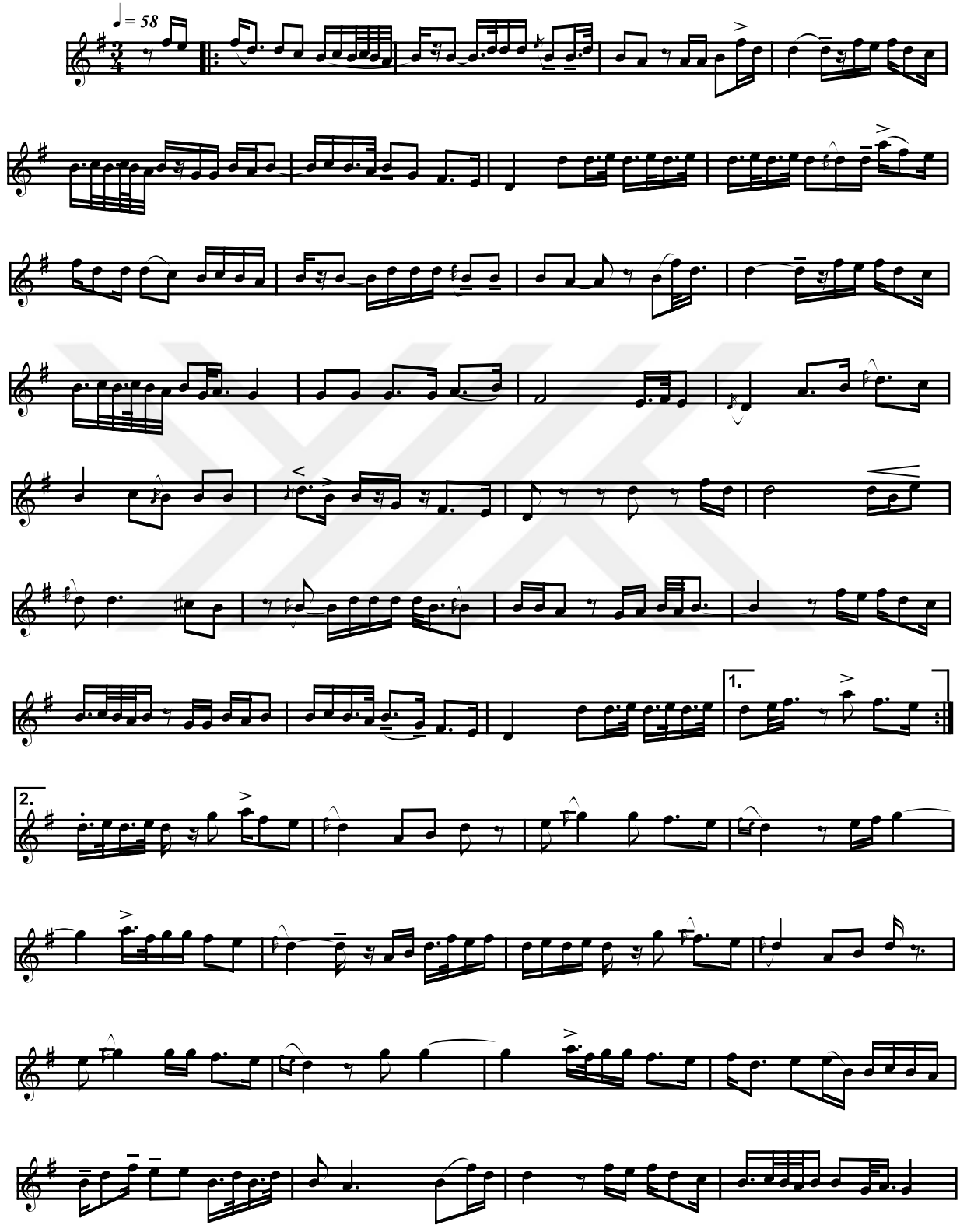
EK 3 – Müşavirek Makamı Notaları

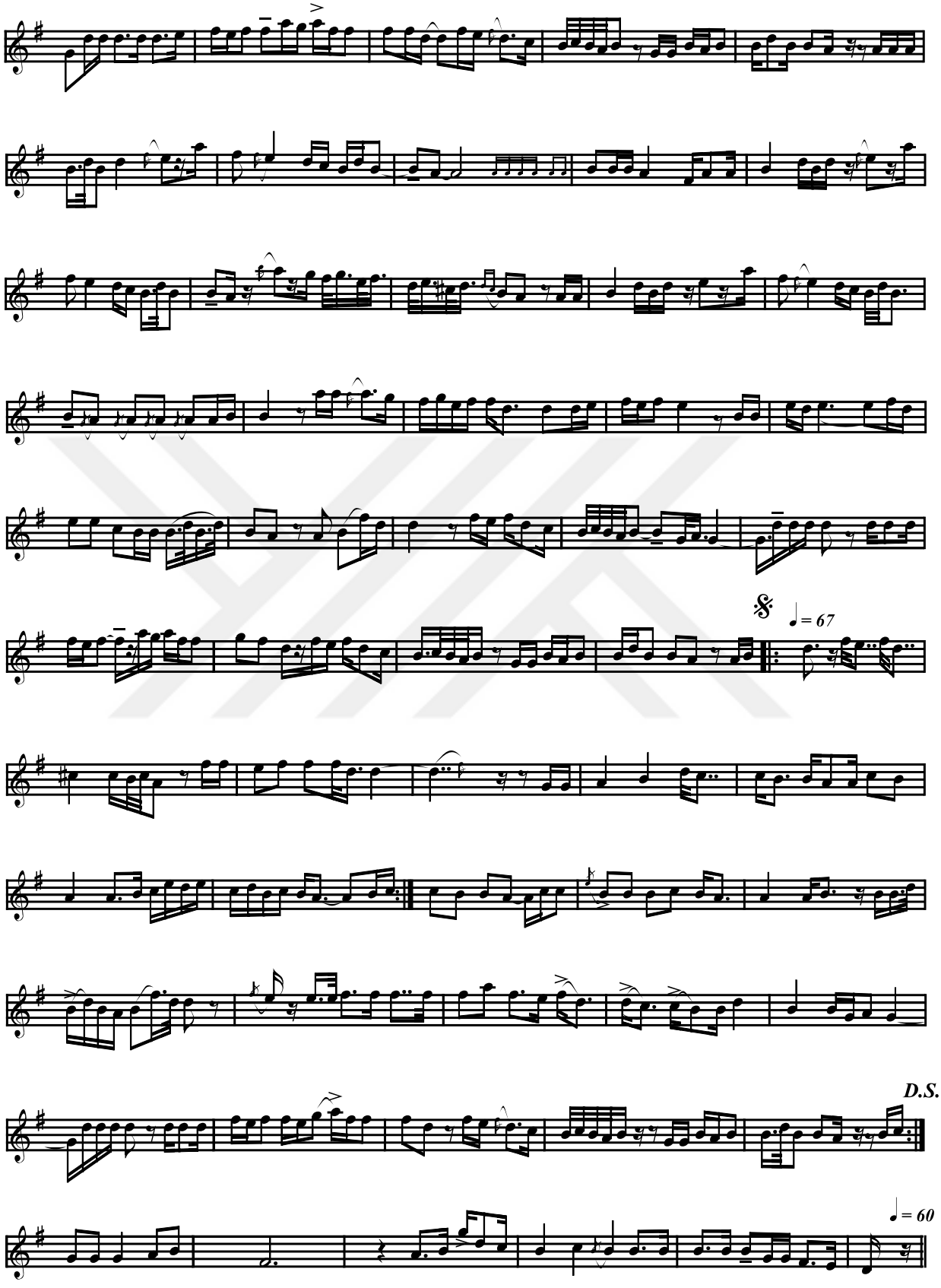
EK-1

Rak Makamı Notaları

MUKADDİME

f>
>
3
3
mf
♩ = 60
3
3
3
5
3
3
6
♩ = 57


♩ = 58
1.
2.

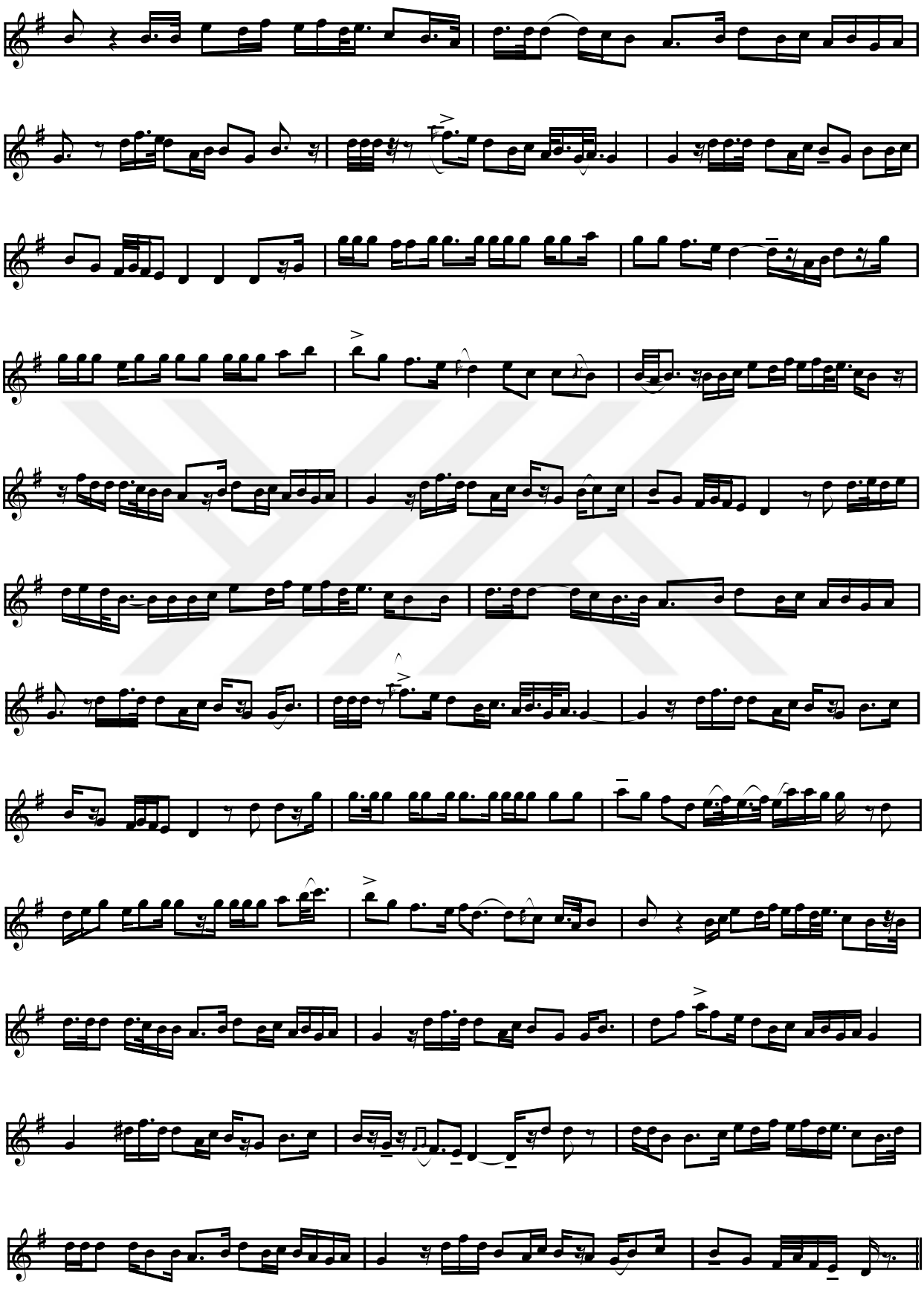

𝄋
♩ = 67
D.S.
♩ = 60

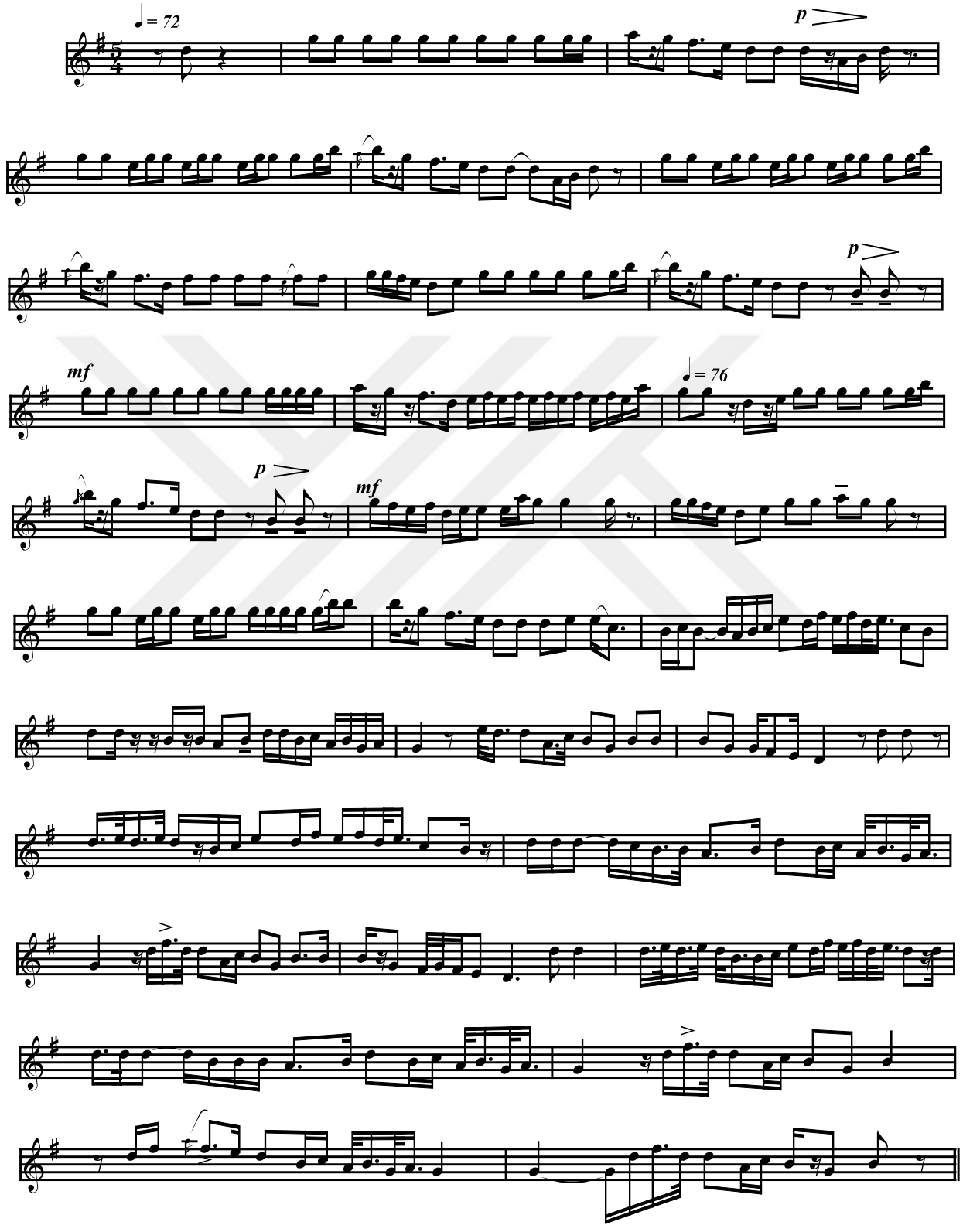
♩ = 75

♩ = 77

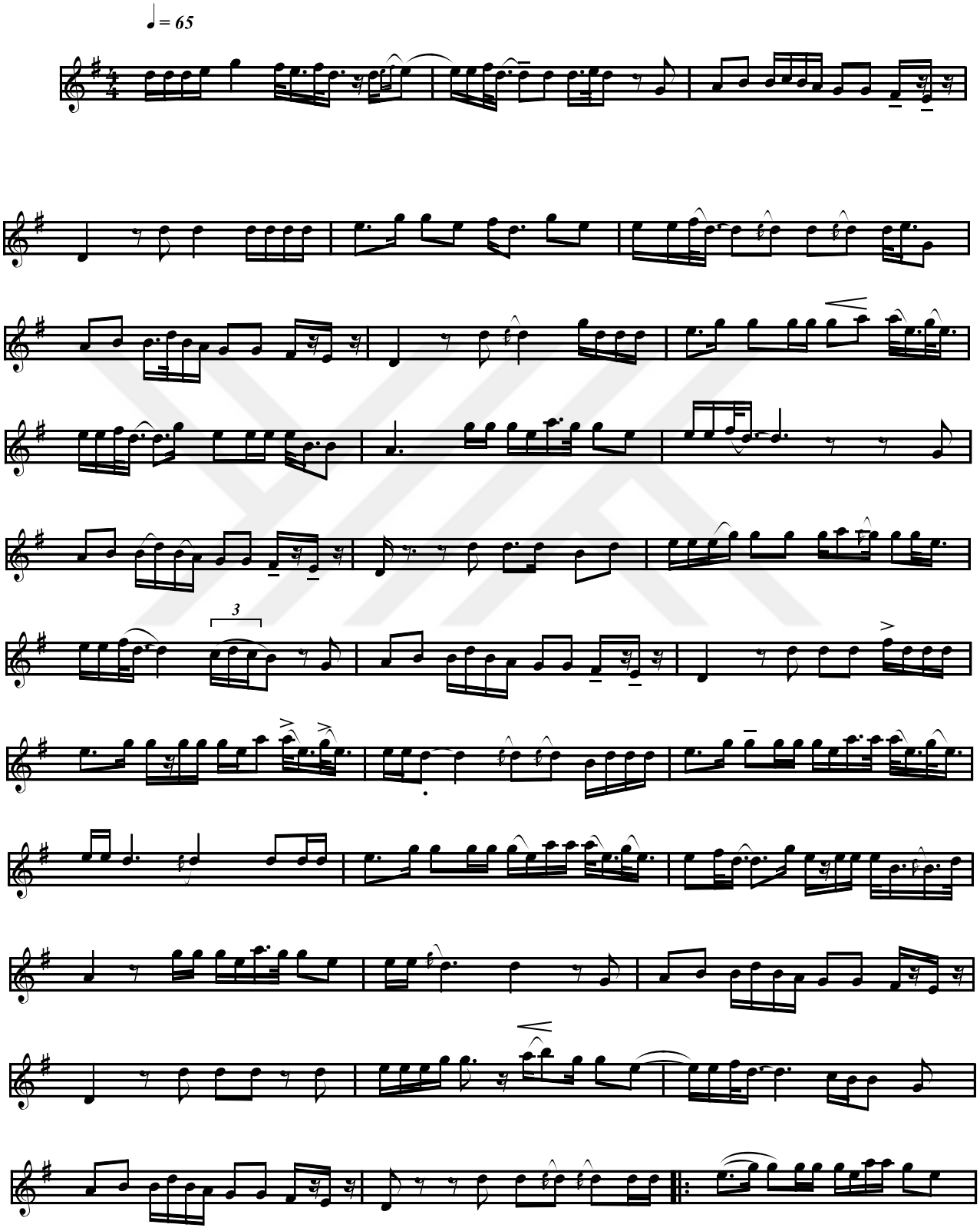
♩= 80
p
♩= 76

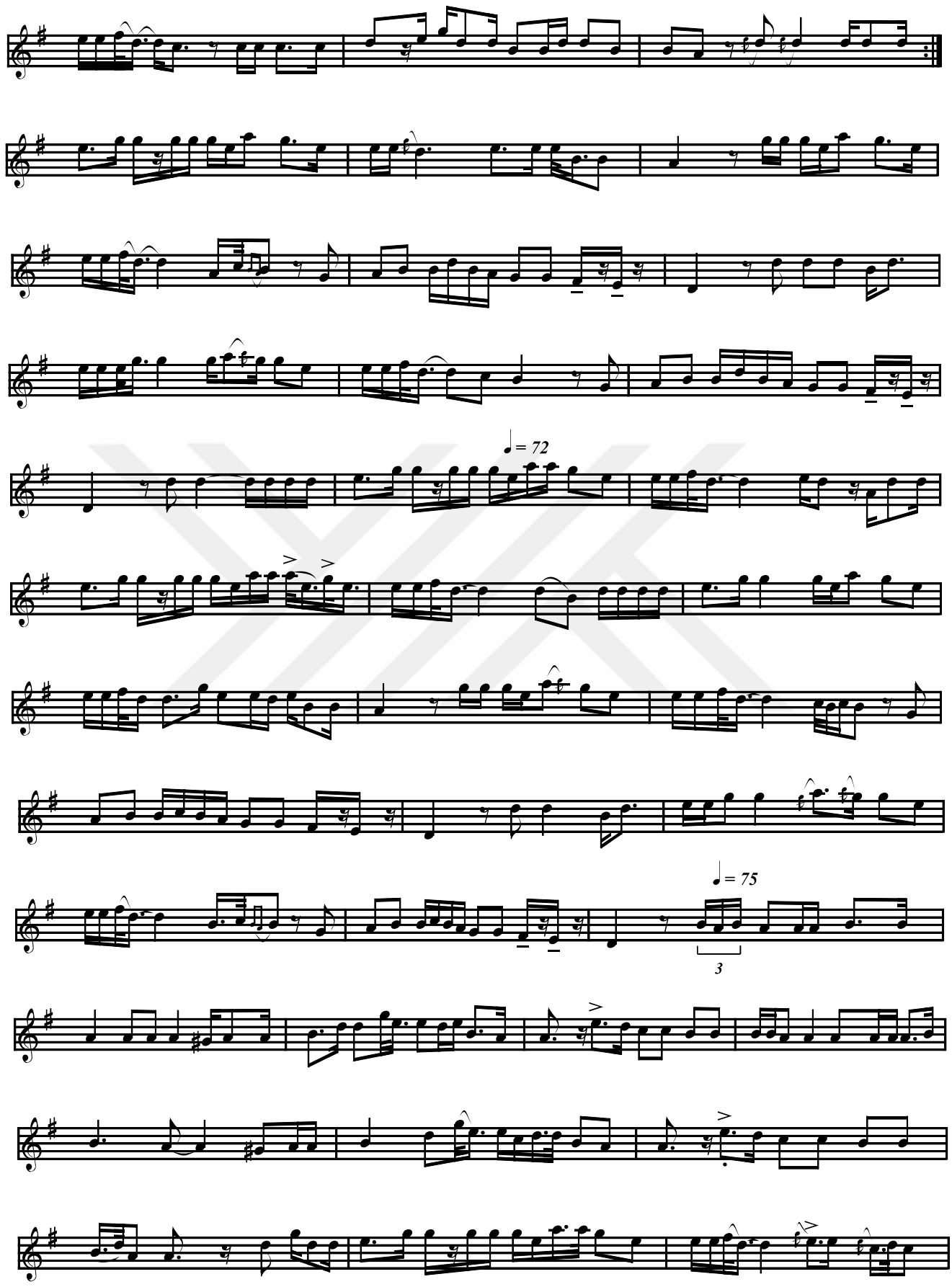
♩ = 62
ff




♩ = 72
p
p
mf
♩ = 76
p
mf

KÜÇÜK SELİKE

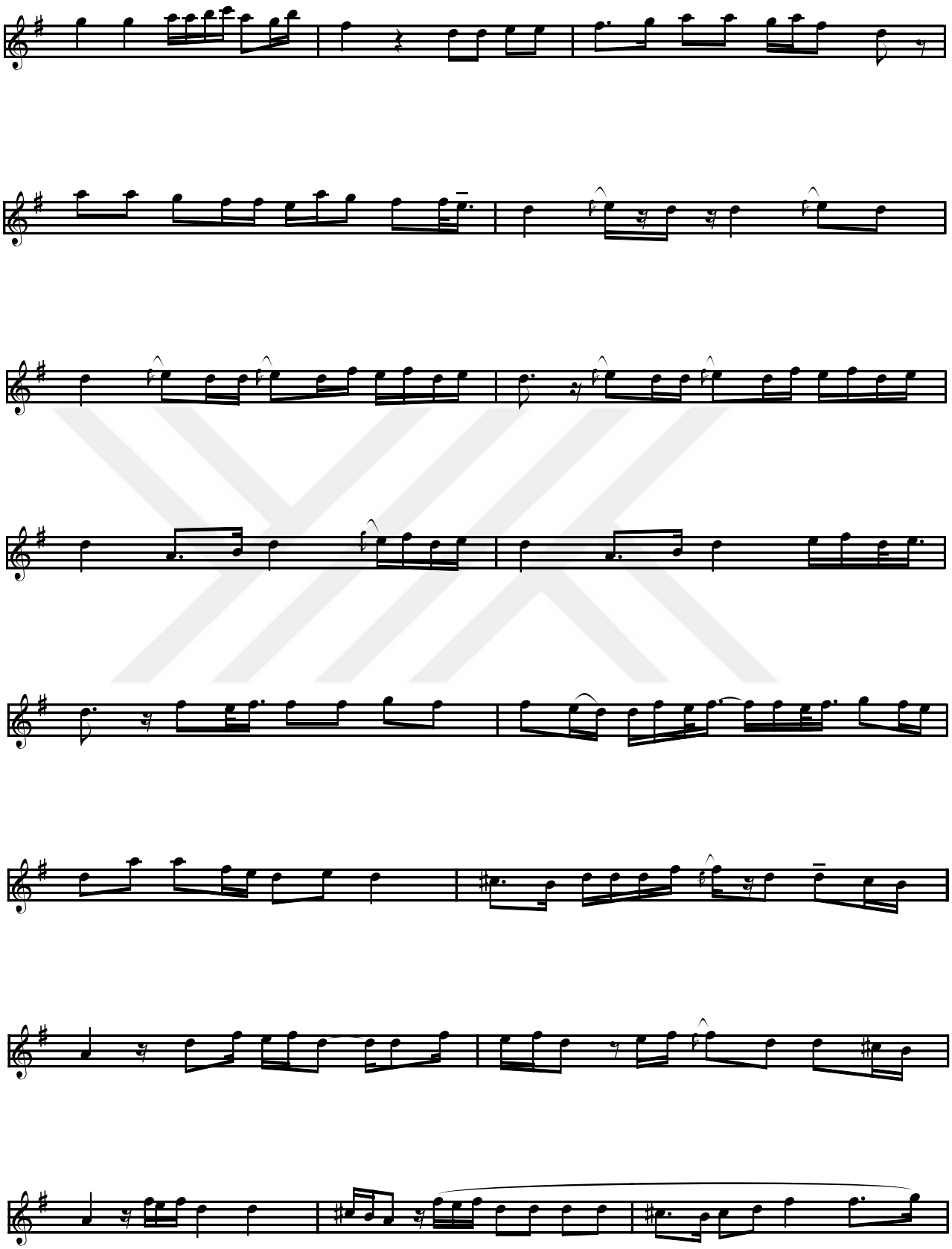



♩ = 72
♩ = 75
3

♩ = 75
♩ = 70
1.
2.

KÜÇÜK SELİKE MERGÜLÜ

p



♩= 84
♩= 77
1.
2.
1.
2.
♩= 83
f
1.
2.
Fine
♩= 84
D.S.

CULA

SENEM

3.
♩ = 86
♩ = 87
♩ = 88

BÜYÜK SENEM

PEŞRU

♩ = 88
𝄋
D.S.
♩ = 80

PEŞRU MERGÜLÜ

♩ = 80
♩ = 78

TEKT

♩ = 170

1. DESTAN

1. DESTAN MERGÜLÜ

♩= 77