

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRKLERDE KÜY SANATI VE KAZAK
TÜRKLERİNİN KÜY GELENEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sedat SOLAKOĞLU

Enstitü Anabilim Dalı: Folklor ve Müzikoloji

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Osman ÖZKUL

ŞUBAT-2011

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRKLERDE KÜY SANATI VE KAZAK
TÜRKLERİNİN KÜY GELENEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sedat SOLAKOĞLU

Enstitü Anabilim Dalı: Folklor ve Müzikoloji

Bu tez 09/02/2011 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.


Yrd. Doç. Dr. Osman ÖZKUL


Yrd. Doç. Dr. Erol EROĞLU


Yrd. Doç. Dr. Türker EROĞLU

Jüri Başkanı

Kabul

Red

Düzeltme

Jüri Üyesi

Kabul

Red

Düzeltme

Jüri Üyesi

Kabul

Red

Düzeltme

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Sedat SOLAKOĞLU

09.02.2011

ÖNSÖZ

Türk kültür hayatında binlerce yıllık müzik geleneğimizin olduğu aşikârdır. Asırlar boyunca dünyanın dört bir yanında çeşitli hükümdarlıklar kurmuş olan Türk kavimleri, kültür yapısının zenginliği ile her zaman dinamikliğini korumuştur. Bu müzik kültürü Türk devlet geleneğinin getirmiş olduğu bir uzantıdır. Türk toplulukları, bugün farklı coğrafyalarda yaşamakta ve nesillerini devam halen ettirmektedirler. Bu çalışmanın ortaya çıkmasındaki önemli etken, bu Türk topluluklarının müzik yapılarındaki önemli bir tür olan “Küy” geleneği-sanatı hakkındaki çalışmaların dikkate alınmamış olmasıdır. Bununla beraber Kazak Türklerinin de küy sanatı üzerindeki özel çalışmaları ilgi ve dikkatleri onların bağlı oldukları geleneğe tutucu olduklarını göstermektedir. Kazak Türkleriyle sistemleşen Küy sanatı-geleneği, onlarla birlikte belirli bir düzeye ve noktaya ulaşmıştır. Bu çalışmanın bir klavuz, kaynak niteliğinde olmasını diliyor, bu konuda hiçbir zaman bitmeyecek eksikliklerin yeni çalışmalar olarak geri dönmesini temenni ediyorum.

Bu çalışmanın ortaya çıkışında beni yürekten destekleyen ve ufku genişleten danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Osman ÖZKUL’ a müteşekkirim. Araştırmalarım sırasında rehberlik eden Kazakistan Cumhuriyeti Devlet Sanatçısı ve Kurmangazi Kazak Milli Çalgıları Orkestrası dombıra sanatçısı Dauren ALİMBAY’ a, Kazakistan Cumhuriyeti Devlet sanatçısı, Kurmangazi devlet konservatuvarının halk çalgıları bölümünün emektarı olan hocam Doç. Aygül ÜLKENBAYEVA’ ya, Kazakistan Cumhuriyeti Devlet Sanatçısı Kayırbek HURİŞULI’ na, Kurmangazi devlet konservatuvarı halk çalgıları bölümü Prof. Bilâl ISKAKOV’ a, manevi desteklerinden dolayı annem Ayser SOLAKOĞLU’ na ve eşim Sibel SOLAKOĞLU’ na ayrıca bu çalışmada bize destek olan Sakarya üniversitesi (Bap) bilimsel araştırma projeleri komisyon başkanlığına sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Sedat SOLAKOĞLU

09.02.2011

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	iii
ÖZET.....	iv
SUMMARY	v
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: TÜRKLER'DE KÜY SANATI.....	6
1.1. İslamiyet Öncesi ve Sonrası Küy Sanatı	6
1.2. Küy'ün Ortaya Çıkışı	20
1.3. Türk Dünyası' nda Küy Kavramı.....	22
BÖLÜM 2: DEDE KORKUT KÜYLERİNİN ÇIKIŞI, TÜRK TOPLULUKLARINA ETKİSİ VE HİKÂYELER.....	27
2.1. Dede Korkut' un Türk Topluluklarına etkisi ve Küyelerinin Çıkışı.....	27
2.2. Dede Korkut Küyleri.....	37
2.2.1. Korkut (İlk Efsane.....	37
2.2.2. Korkut (İkinci Efsane.....	38
2.2.3. Korkut (Üçüncü Efsane.....	41
2.2.4. Akku.....	41
2.2.5. Jelmaya (Deve.....	42
2.2.6. Ah Halkım, Milletim.....	42
2.2.7. Sarın (İlk Efsane.....	43
2.2.8. Sarın (İkinci Efsane.....	44
2.2.9. Tarğıl Tana.....	46
2.2.10. Uşardın Ului.....	49
2.2.11. Avpbay.....	50
2.2.12. Başpay.....	50

BÖLÜM 3: KAZAK TÜRKLERİ'NİN KÜY GELENEĞİ	54
3.1. Tarih İçerisinde Kazaklar' da Küy.....	54
3.1.1. Küy Efsaneleri.....	63
3.1.2. Küy'ün Tarihi Süreç İçerisinde Teknik Gelişimi.....	87
4.1. Çalgılara Göre Küyler.....	88
4.1.1. Dombıra Küycüleri ve Küyleri	88
4.1.1.1. Batı Kazakistan Küycüleri	90
4.1.1.2. Orta Kazakistan Küycüleri.....	122
4.1.1.3. Doğu Kazakistan Küycüleri	142
4.1.1.4. Jetisu Küycüleri (Güney Kazakistan.....	151
4.1.1.5. Karatau Küycüleri (Güney Kazakistan	158
4.1.2. Kalkobız Küycüleri ve Küyleri.....	166
4.1.3. Sıbzıgı Küycüleri ve Küyleri	180
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	184
KAYNAKÇA	187
EKLER.....	193
ÖZGEÇMİŞ.....	226

KISALTMALAR

C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
K.B.	: Kültür Bakanlığı
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
T.D.K.	: Türk Dil Kurumu
T.T.K.	: Türk Tarih Kurumu
Yay.	: Yayınları
Y.y.	: Yüzyıl

Tezin Başlığı: “Türklerde Küy Sanatı ve Kazak Türklerinin Küy Geleneği”
Tezin Yazarı: Sedat SOLAKOĞLU Danışman: Yrd. Doç. Dr. Osman ÖZKUL
Kabul Tarihi: 09.02.2011 Sayfa Sayısı: v (ön kısım) + 192 (tez) + 33 (ekler)
Anabilimdalı: Sosyal Bilimler
<p>Müzik insanın olduğu her yerde bir iletişim, aktarım aracı olmuş ve o milletin ifade gücü olmuştur. Kaynaklardan edindiğimiz bilgilere göre, kadimden beri Türklerin çok büyük coğrafyalara yayıldığı ve hüküm sürdükleri görülmektedir. Günümüzde de halen Türk toplulukları birçok coğrafyada yaşamakta ve hüküm sürmektedir. Küyün atası, ilk ozan ve kobızı icat ettiği rivayet edilen Korkut Ata Türk toplulukları için büyük önem teşkil etmektedir. Baksı ve yol göstericiliği ile bilge olarak görülen Korkut Ata (Dede Korkut), müziğin ona verdiği tesir ile halkının bütün yönleriyle yaşayış tarzını belirlemiş ve onlara doğru yolu gösterme konusunda önderlik etmiştir. Bu kültürel yapı içerisinde; Etnomüzikolojik ve sosyolojik bakımdan Türklerde Küy sanatı çeşitli yönleriyle ele alınmış, bununla beraber küy sanatında büyük bir öncülük yapan Kazak Türklerinin küy sanatı tedkik edilmiştir.</p> <p>“Türklerde Küy Sanatı ve Kazak Türklerinin Küy Geleneği” adlı bu tez, Türk toplulukları ve Kazak Türklerinin küy sanatının incelenmesinin yanısıra, bu kavramın çıkış noktasının ortaya konulmasına yönelik bir çalışmadır.</p> <p>Günümüzde Orta Asya’ da yaşayan bağımsız ve Özerk Türk toplulukları içerisinde, küy kavramı üzerine gerekli taramalar yapılmış, ve bu bölgeler ile sınırlandırılmıştır. Tezin araştırma safhasında dikkatli bir literatür taraması yapılmış ve yabancı kaynaklara da başvurulmuştur. Bunun yanında kişisel görüşmelerden ve nota arşivinden de yararlanılmıştır.</p> <p>Bu araştırma sonucunda; En eski kaynaklarda küy kavramına rastlanıldığı, tüm Türk topluluklarında görülen müzikal bir form manasının yanısıra müzikal bazı anlamlar taşıdığı tespit edilmiştir. Kazak Türklerinde küy sanatı ayrı bir yere sahip olup, halkın sahip çıktığı ve değer verdiği bir gelenek olduğu görülmektedir. Küy sanatının, Kazak Türkleri’nde sosyo-kültürel bir yapıda ele alınması bu çalışmanın Türk toplulukları arasındaki ortak paydaya dikkati çekmemizi sağlamıştır. Küy kavramının, sadece Türk topluluklarının yaşayış biçimlerine bağlı olarak ortaya çıkan bir kavram olduğu tespit edilmiştir. Diğer Türk topluluklarına göre Kazak Türkleri’nin küy sanatında, küy kavramının enstrümental bir müzik formunu kapsadığı ve mutlaka bir hikâye veya efsanesi olduğu sonucuna varılmıştır.</p> <p>Kazak Türkleri’nde küy sanatı üç farklı çalgıyla icrâ edilmektedir. Bu çalgılarla ilgili icrâ edilen küyler ve notaları örneklendirilmiş bunlarla ilgili bölgesel bazı farklılıklar tespit edilmiştir. Bölgesel farklılıkların gerek melodik gerekse teknik açıdan değişkenlik göstermesinin; iklim, yaşayış tarzı, ve sosyo-kültürel farklılıklar olduğu neticesine varılmıştır.</p>
Anahtar kelimeler : Küy, Dede Korkut, Kazak, Dombıra, Kobız

Title of the Thesis: “Turkish Art of Küy and Kazakh Turks’ Küy Tradition”	
Author: Sedat SOLAKOĞLU Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Osman ÖZKUL	
Date: 09.02.2011	Nu. of pages: v (pre. text) + 192(main body) + 33 (appen.)
Department: Folklore and Musicology	
<p>Music has been a communication and transmission tool in everywhere human being exists and that nation’s power of expression. According to the literature, it is seen that Turks are spread over and they ruled very large geographic areas. Nowadays Turkish communities still live in several geographic areas and prevail in there. Korkut ATA as being the ancestor of Küy , the first poet and as stated that being the invetor of kobız has a very important role for Turkish communities. Korkut who was wise man with being a baksı and a mentor, determined his people’s life style in terms of all aspects and led them for showing the right way with the influence of music. In this cultural structure; Turkish art of Küy has been investigated with various aspects in terms of ethnomusicology and sociology, however Kazakh Turks’ art of Küy which was pioneering in the art of Küy has been studied.</p> <p>This thesis named as “Turkish Art of Küy and Kazakh Turks’ Küy Tradition”, is a guide for understanding the starting point of this concept with also examining Turkish cultures and the art of küy in Kazakh Turks.</p> <p>Contemporarily, the necessary researches was done for the term of küy among Turks living in independent and self governing communities in Central Asia, and the regions were classified. The detailed literature screening was done in the investigation stage of this thesis and also we consulted foreign sources. In addition we utilized personal consultations and musical note archives.</p> <p>As a result of this research, we recognized the term of küy, we determined that besides its meaning as a musical form in Turkish cultures it also had several musical meanings. It has been seen that the art of küy had a special place in Kazakh Turks with being a tradition that the people protected and appreciated. Examining the art of küy in sociocultural structure in Kazakh Turks made this study to take attention to common ground among Turkish communities. We determined that the term of küy was a concept occured in relation to Turkish communities’ life styles. According to other Turkish societies’ art of küy, we concluded that the term of küy included an instrumental form of music and absolutely it had a tale or a legend.</p> <p>The art of küy was performed with three different instruments. The küys performed with these instruments were illustrated with musical notes and determined with regional differenes. The reason of the regional differences in terms of technical approach was; climate, life style, and socio-cultural diversities.</p> <p>The biggest aim of this thesis is to shed light on the further studies.</p>	
Key words: Küy, Dede Korkut, Kazak, Dombıra, Kobız	

GİRİŞ

Türk kültüründe müzik sözlü ve edebi bakımdan önemli bir yer tutmaktadır. Küy sanatı, Türk tarihi ve folkloru açısından çok eski dönemlerden beri aktarımlar yoluyla günümüze uzanan köklü bir kültürün belgesidir. Küy sanatının bugüne kadar gelmesinde, ozanların etkisi göz ardı edilemez. Türklerde ve bilhassa Kazak Türkler’inde küy kavramının sosyo- kültürel etkileri dikkat çekmektedir.

Çalışmanın Amacı

Tezimizde; Küy kavramının sosyo-kültürel ve müzikolojik açılardan daha iyi anlaşılması amaçlanmıştır. Küylerin; Türk topluluklarının yaşayış biçimlerine bağlı olduğu göz önünde bulundurularak bölgesel değişkenlikler gösterilmeye çalışılmış ve vurgulanmıştır.

Çalışmanın Önemi

Yapılan bu çalışma ile Türk müzik folkloru ve müzikolojisi bakımından; Türk topluluklarına mâl olan ortak değerlerden biri olan “Küy Sanatı” daha önce dikkatleri çekmemiş bir çalışma olması bakımından büyük önem teşkil etmektedir. Küy Sanatı’nın beslendiği kaynakların, sosyolojik bakımlardan tesbiti de bu sanatın anlaşılması bakımından bize ipuçları vermiş ve bu çalışmayı önemli kılmıştır.

Araştırmanın Yöntemi

“Türklerde Küy Sanatı ve Kazak Türklerinin Küy Geleneği” adlı çalışmamızda; dikkatli bir literatür çalışması yapılmış, nota arşivinden, özellikle yabancı ve yerli kaynaklardan yararlanılmıştır. Bu konuyla ilgili, uzman görüşlerinden faydalanılmıştır.

Türk dünyası coğrafyasının zengin folkloru içerisinde; küy sanatının oluşmasında etki eden, halkın sosyo-kültürel oluşumu ve bunların bir neticesi olarak ortaya çıkan inanışlar, tüm çevresel faktörler ile şekillenen müzik sanatı olan “küy” kavramını dikkate almaktayız.

İlk olarak “Türklerde küy sanatı” başlığı altında konuya giriş yaparak, kadim Türk folkloru geleneğini açıp, bu sanatın çıkışı ve önemine dikkat çekmekteyiz. İkinci bölümde ele aldığımız Türklerin ortak büyük şahsiyeti ozan, bilge kişisi ve baksısı olan

Dede Korkut' un Türk kavimlerine etkisi, küyleri ve hakkında yazılı notalarının örneklerini vererek geleneğin devamlılığını belirtmekteyiz.

Son bölümde ise Kazak Türklerinin küy sanatını açarak; Küy kavramının tüm Türk topluluklarıyla beraber, bir etkileşim ile Kazak Türklerinde de eski dönemlerden beri görüldüğü ve hâlen devamlılığını, dinamikliğini koruduğunu görmekteyiz.

Bir milletin var olması, devletini devam ettirebilmesi; onun inancı ve devlet felsefesiyle doğrudan orantılıdır. Bundan hareketle Türk devlet yapısında “Töre” kavramı bize Türk topluluklarının müzik yapısı hakkında ipuçları verebilecek mahiyettedir.

“Kü” kelimesi ilk defa Orhun Kitabeleri'nde karşımıza çıkmaktadır. Çin esaretine düşen Türk milleti anlatılmıştır. Şöyle ki; “Türk' ün küsi (?) kûsi yok olmasın...” şeklindeki ibaredir. Kü, küğ, köğ şeklinde okunabilen kelime, eski Türkçe'de “ Haber, ses, tebliğ” anlamlarına gelmektedir (Başer, 2006: 11).

Törütgen' in (Yaratıcı' nın) koyduğu Töre, yani ilahî nizam ancak Devlet' le ayakta kalabilirdi. Bu yüzden Devlet Türk kültüründe kutsal sayılmış, iki büyük davulun oluşturduğu Kös (iki kanatlı Türk devletini temsilen), Töre hâkimiyetinin yani Türk devletinin sembolü ve sesi olmuştur (Başer, 1995: 202).

Töre “Tanrısal düzen” anlamı kazanınca, ona bağlı olarak Töre' den doğan, Türk kültür ve hayatında önemli yer işgal eden diğer birçok değer yargısının yeniden gözden geçirilmeleri gerekir. Töre Tanrısal düzendir; fakat görüleceği gibi bu düzen yine insanın ruhsal yeteneklerinin bir ürünüdür (Başer, 2007: 24-26).

Bu anlayış ve inanış İslâm öncesi dönemlerden İslâmî dönemlere aynen intikâl ederek devam etmiştir. Kös (Kûs-i Hakanî) devlet kurma izninin bir göstergesi olarak, Töre'yi temsil eden daha kıdemli ve büyük Türk devletinden, yeni kurulan devletlere verilmiştir. Tarih literatürümüzde bu geleneğin belgeleri mevcuttur (Turan, 1980: 395; Başer, 2006: 11).

Kaşgarlı Mahmud' un 11. yüzyılda kaleme aldığı, Divanü Lûgat- it –Türk'de “kü” kelimesi ün, şan olarak “kögle-“ ise; ırlamak, teganni etmek anlamlarına gelmektedir (Atalay, 2006: 356). “Kögle-“ fiilinin anlamına ilişkin ele alırsak, devleti (il) simgeleyen sesin var olduğu tebliği edilmekte, haber verilmektedir. Yukarıda da

belirtildiği gibi, “kü” bir haberi ünü belirtmekte olduğu için, aynı zamanda Türk Devleti’nin varlığından da haber vermektedir. Çağatay Lûgatlerinin verdiği bilgilere göre mavi, sema asıl, dikiş, ahenk, seda manâlarına gelir, fakat XI. asırda muhtelif anlamlarda “kök”, beste olarak kullanılmıştır. “Kü- kög- kök” kelimesi Türk devlet teşkülü bakımından birçok anlamlar atfetmektedir.

XV. asır mûsikî alimlerinden Hoca Abdü’l-Kadir Merâgî’nin muhtelif eserlerinden elde edilen bilgilere göre; “Türk ve Moğolların mûsikî aletleri ile icrâ ettikleri terennümlere kök, sesle okuduklarına da ır ve dola derlerdi” demektedir (Kara, 2011). Anlaşıldığı gibi Meragi’nin yaşadığı XV. yüzyılda da sadece enstrümental ezgilere kök denilmektedir. Meragi; köklerin adedi senenin günlerine müsavî olmak üzere üç yüz altmış altı olup her gün hakanın huzurunda vurulmakta olduğunu söylemektedir. Farklı bir noktaya dikkat çekmek isteriz ki dokuz kök kavramı Türkler’de karşımıza çıkmaktadır. Bunun nedeni, dokuz sayısının dâima mukaddes oluşu ve Türkler için kutsîyet taşımasıdır. Osmanlılar’ın esas itibariyle Selçuklulardan aldıkları mehterhane teşkilatında da dokuz sayısına büyük bir ehemmiyet verilmiş olması, dokuz kök’ün muhtelif zaman ve yerlerdeki Türk devletlerinde bulunduğu ve eski bir dinî ayin kalıntısı olduğuna delil teşkil etmektedir.

Timuçin’e kurultayda Cengiz nâmını veren Şaman’ın “Kökçe” nâmında olması, efsunlar ve dualarla hastalıkları geçiren ve eski Kam’ların devamı olan Kökçi’lerin hala Türkler arasında bulunması da bunu andırır bir hâdisedir ki, Kök’lerin dinî ve mukaddes mahiyetine bir delil olabilir (Köprülü, 1999: 110-114).

Ozan-Baksı geleneği çerçevesinde yetişen anlatıcı sanatkarlar, “toplum hayatında etkili olan kavramlar ve âşıkların dikkatini çekip ele alınmaya değer bulunan nesnelere etrafında, ezgi eşliğinde ve çoğu kez müzikle birleştirilmiş biçimde” meramlarını anlatırlar (Çobanoğlu, 2000: 124).

Ozanın mahiyeti, elinde kopuzu ile küy çalarak halka nasihat eden, geleceğe yön veren bilge kişidir. Ozan, yalnızca halkını yönlendirmekle kalmayıp, aynı zamanda devletin hakanına da danışmanlık etmektedir. Ozan, hikmetli söz sahibidir. Hikmet ehli ozan cemiyet içinde en itibarlı, bilgili, akıllı, kut sahibi kişidir. İlk ozan, küyün ve kopuzun atası Dede Kotkut ‘da (Korkut Ata), çalışmamız içerisinde büyük önem teşkil etmektedir.

Korkut Ata; bahşı, gelecek hakkında kehanetler söyleyen kâhin, ezgi çalan kimse (çalgıcı), diplomat, cırav (ozan), boy ve kavimlerin danışmanı olan bir şahıstır. “Korkut” adıyla birlikte kullanılan ata, dede, evliya, bahşı ve bilge gibi açıklayıcı ve vasıflandırıcı sıfatlar da üzerinde durulması gereken önemli bir meseledir. Ayrıca çok nadir de olsa karşılaştığımız pir, baba, er (yiğit) gibi sıfatlar dikkatten kaçmamalıdır (İbrayev, 1999: 215).

Efsaneye göre, İslâm dinini anlamak maksadıyla Türkistan’dan Ceziretü’l Arab’a gelmiş ve Hazreti Ebû Bekir’le görüşerek İslâm dinini kabul eylemiş büyük bir velî idi; Kitab-ı Dede Korkut’daki “Bey Büre Bey Oğlu” Bamsı Beyrek Hikâyesi de gösteriyor ki, ozan adeta gaipten haber getiren bir bakıcıdır. Hakan huzurunda ayinlerde, eline kopuzu alarak vezinli ve âhenkli bir nesir ile tertiplenmiş hikâyeler, kahramanlık destanları terennüm eder; yahut, halk arasında bakıcılık eyler (Köprülü, 1999: 71).

Ozan ve kopuz şiiri (saz şairi) geleneğinin İsa’ dan sonra bütün Türk toplulukları arasında devam ettiği birçok tarihi kaynaklarda görülür. Atilla’ nın ölümünü anlatan Bizans tarihçileri, bu hadise üzerine bir yas töreni yapılarak, Hun ordusunda bulunan ozanların ağıtlar söylediklerini belirtmektedir (Kocatürk, 1970: 6).

IV. asırda büyük Türkistan coğrafyasında tasavvufi cereyanlar nüksetmeye başlamıştır. Ahmed Yesevi’nin kurduğu ilk Türk tarikatı olan “Yeseviyye” manevi iklimin oluşması açısından önemli bir noktadır. Türkler kendi şeyhlerine “bab” veya “baba” demektedirler. Yesevi zuhur ettiği zaman, mutasavvıfların menkabe ve kerâmetleri yalnız değil, göçebe Türkler arasında bile çok az yayılmıştı. İlahiler, şiirler okuyan, Allah rızası için halka birçok iyiliklerde bulunan, onlara cennet ve saadet yollarını gösteren dervişleri, Türkler eskiden dinî bir kutsiyet verdikleri ozanlara benzeterek harâretle kabul ediyorlar, dediklerine inanıyorlardı. Ahmed Yesevi’nin kendinden önce gelen dervişlere daha üstün, daha kuvvetli bir şahsiyeti olduğunu kabul etmemek mümkün değildir. Ancak, eğer kendisinden evvel gelen nesiller zemin hazırlamamış olsalardı, onun başarısı bu kadar büyük olmazdı (Köprülü, 2009: 50). Yesevi, İslâmiyet öncesi ozanlık geleneğini kendi şahsında, büyük eseri olan “Divan-ı Hikmet” ile yeniden yaratmış ve bunu gezici dervişler yoluyla yaymıştır.

Ata, baba, bab, abdal ünvanlı kişiler Anadolu’da da karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan bazıları; Baba İlyas Horasanî, Abdal Musa, Pir Sultan Abdal, Kaygusul Abdal, Gözcü

Baba, Topçu Baba'dır. Bu şahsiyetler Anadolu'da" Horasan Erenleri" olarak bilinmektedir. Türkistan'dan gelen Horasan Erenleri, gelirken oradaki manevi iklimin yarattığı tüm birikimlerle Anadolu'ya gelmişlerdir. Bu şahsiyetlerin Alp-ozanlık görevi, halka bilgelik etmek gibi görevleri vardı.

Şimdiki Kazakistan sahasına baktığımızda; Ahmed Yesevi'nin Yessi şehrinden, Türk ve İslâm dünyasının ünlü filozofu Farabi'nin Otrar'dan çıkması bir tesadüf olmamalıdır. Halen halk tarafından, efsaneleri anlatılmakta olan Korkut Ata'nın da Sır Derya (Seyhun) yakınlarında yaşamış olması rivayeti bilinmektedir. Bu noktadan hareketle, dönemin kültürel-sanatsal koşulları içerisinde, bu şahsiyetlerin bu bölgeden çıkması düşündürücüdür.

Türk toplulukları içerisinde Kazak Türkleri Küy sanatını; kendi hayat unsurları beraberinde, aktarımlar yoluyla koruyup yorumlamış, bunun yanı sıra geliştirip sistemleştirmiştir. Bunların temelinde, anlattığımız bir takım nedenlerle beraber elbetteki Kazakistan coğrafyasının o dönemin içerisindeki kültürel ortamının neden olduğunun düşüncesindeyiz.

Yeni dönem diye adlandırılan süreç içerisinde Kazak Türklerinin küy geleneğini beş bölgede incelenebilir. Bu bağlamda bölgelerdeki farklılıkların neticesinde, küy motiflerinde değişkenlikler olduğu görülmektedir. Bu bölgelerde yaşamış olan tanınmış bazı küycülerin, hayatları ve küyleri bize farklı bir bakış açısı kazandırmaktadır.

Konumuz gereği anlatılan tüm bu bilgiler perspektifiyle Türk topluluklarında tarih, coğrafi durumlar ve sosyo-kültürel nedenlerle "Küy" kavramının daha iyi anlaşılabilmesi ve bu doğrultuda önem teşkil eden sonuçlar çıkarılabilmesi gereklidir.

BÖLÜM 1: TÜRKLER' DE KÜY SANATI

1.1. İslamiyet Öncesi ve Sonrası Küy Sanatı

Türkler tarih boyunca çok geniş bir coğrafyada yaşamış ve yaşamakta olan dünyanın en eski milletlerindedir. Türklerin yaşadığı Asya, Avrupa ve Afrika kıtalarına baktığımızda 3 kıtaya yayılmış, Türk kavimleri göçebe olarak yaşamış ve araştırılması güç olan zengin ve geniş kültüre sahip olan bir millettir.

“Günümüzün arkeolojik ve antropolojik araştırmaları “Asya Hunları” adıyla tanınan Türk gruplarının anayurt bölgesinden çıkış tarihlerini ve göç yollarını tespit edebilmektedir. Buna göre Türkler M.Ö.700'e kadar Altaylar'a yerleşirken, doğuya doğru Çin'in kuzey-batısındaki Kan-su, Ordos bozkırlarına kaymaya başlamışlar ve burada “Yangshao” diye anılan ve bugünkü Çin kültürünü etkileyen Chou devletini (M.Ö.1050-256) kurmuşlardır. Batıya doğru Volga ve Karadeniz'in kuzeyindeki düzlükler ile Asya'nın kuzeybatısına yönelmişlerdir. Batıya giden Türkler'den bir kısmının M.Ö. V. ve III. Yüzyıllarda Hazar-Volga havzasında, hatta daha batıdaki bozkırlarda, çoğunluğu İranî asıllı sanılan İskitler'le yaşadıkları, bir kısmının da Asya'nın kuzey-batı bölgelerinden daha kuzeye Sibiryaya doğru yollandıkları anlaşılmaktadır. Diğer taraftan Hindistan'ın İndus-Pencap havalisine doğru ilk Türk hareketinin M.Ö. 1000'e rastladığı tahmin edilmektedir. Türkler'in daha eski tarihlerde İran yaylası üzerinden Mezopotamya'ya sarktıkları, kesin olmamakla birlikte, mümkün görülmekte; ilk medenî kavim sayılan Sümerler'in dil bakımından Türkçe ile aynı aileden sayılması, bunların bir Türk grubu olabileceğine delil gösterilmektedir. İlgililer, milattan sonraki Türk göçlerine katılan boylar ve göç zamanları hakkında daha etraflı bilgilere sahip bulunduğumuzu söylemektedirler” (Başer, 2006:3).

Küy tarihini incelediğimizde bizi oldukça eski dönemlere götüreceği aşikârdır. Bu bağlamda, Orta Asya bozkırlarında çok çeşitli topluluklar, halklar yaşamış ve kültürler arası paylaşımların neticesinde, ortaya bugünlere deyin gelen zengin bir kültürel miras kalmıştır. Tarihçi ve Müzikologların araştırmaları M.Ö. VII.- IV. asırlar arasında yaşamış olan Sakalar (İskitler) da bu tarihsel dönemin içinde kendine ait olan yeri almıştır. Yunanlıların “Eskaiter” ismini verdikleri Orta Asyalı kavimler, başlarında İranlıların “Saka” Çinlilerin “Se” diye adlandırdıkları bir kavim olduğu halde, Çin hudutlarından Karadeniz' e ve Tuna' ya kadar uzanan bir sahada büyük bir devlet kurmuşlardı.

701 yılındaki Tonyukuk, İnel ve Bilge' nin batı seferinde Mançudlar, Farslar (Tezik) ve Tohalarla birlikte zikredilirler ve Kök Türklere tabi olduklarından bahis vardır (Taşağıl, 2004: 99).

Sakalar, Orta Asya' yı kendilerine mekân edinmiştir. Onlardan kalan birçok arkeolojik çalışmalar bugün bizlere ışık tutmaktadır. Sakaların kendine ait dilleri, el sanatları, halk edebiyatı ve Küy (ezgi) gibi birçok özelliklerini bilmekteyiz. Sakaların müzik geleneği asırlar boyu kulaktan kulağa, ata babalardan duyulduğu üzere bugünlere gelmiştir. Sakalar devrinde en çok görülen çalgılarından biri ise üflemeli çalgılardır. Halk küycüleri bu küyleri hala icra etmekte ve o dönemin sanatsal ruhunu ortaya çıkarmaktadırlar. Bu küyler: Şınırau¹, Akku² gibi küylerin hikâyeleri Sakalar dönemine ait olduğu söylenmektedir. Sakalarda sadece üflemeli çalgılar değil şimdiki iki telli olan dombıraya ve Kobız çalgılarına benzerde çalgılar çaldıklarını, bilim adamlarının söylemleri arasında yer almaktadır.

M.Ö. (174-209) hükümdarlık yapmış olan Mete (Moo-Yun) zamanında, Hun devleti büyük bir kuvvet haline gelmişti. Oğuz destanlarında Oğuz Han isimi altında anılan Türk hükümdarının da Mete olması pek muhtemeldir; fakat Mete' nin ölümünden sonra kabile reisleri arasındaki rekabetler ve bilhassa Çin hücumları Hun devletini parçalayarak, bu devletin Altaylar'dan kuzey batıya, Volga nehrine doğru kayan kısımları uzun müddet Avrupa ile uzakdoğu arasındaki ticaret yollarını kontrol eden büyük bir devlet olarak kalmıştır.

Hun imparatoru merasimde, otururken kuzeye bakar ve sol yanı sağ yanından üstün sayılırdı. Ülke doğu ve batı olmak üzere ikiye ayrılmıştı. Memleketin idaresi 24 devlet büyüğünün elinde idi (Barkan, 1986: 11-12).

Vızlayan³ okları vardır. Beşinci ayda Lunğ-çing' de göğe ve yere kurban kesmek suretiyle büyük bir bayram yaparlar. Sonbaharda (sekizinci ayda) bir ormanın etrafında yahut yere çakılmış ve işaret vazifesini gören dalların etrafında at koşusu yapılır. Gan-su da bulunan Gu-tzanğ şehri H'yunğ-nu' lar tarafından kurulmuştu; bu şehir, şarktan garba, şimalden cenuba olduğundan daha kısa idi. Onun içindir ki bu şehre “Yatan ejderin beldesi” adı konmuştur (Eberhard, 1996: 76-77).

¹ Uçurum, yar, Çileli, meşakkatli, sıkıntılı, zor dönem.

² Kuğu, güzellik sembolü.

³ Sesli

Hun devrinin zengin nağmelerine deyirsek “Kenes¹”, “Sarı Özen²”, “Şubar At³” gibi eski küylerin melodileri, Hun dönemine ait olduğunu bilinmektedir. “Kenes” küyünün hikâyesi, çok eski devirde Çin’deki Şia hanedanlığı olarak bilinen en eski devleti kuran bizim atalarımız Hunlar, olduğu“Şı-Ji” diye bilinen eski tarihi yazıtlarda gösterilmiştir.

Buradan anladığımız, Şia hanedanlığı zamanında M.Ö. 1450-1050 yy. Çin’ deki en eski memleket. Şun Bi çok akıllı bir adam diye bilinirmiş, her türlü devlet işlerinin danışıp yol gösterici bilge, düşünür (Margulan, 1966).

Eski devirlerde kavimlerin bilgelerinin, halk sohbetlerinde tahta oturtulup, halkın kaderini belirleyici önemli konularda onlara bilgi vermesi bilinen bir husustur. Bu küyün adından da anlaşıldığı gibi “Kenes” sohbet esnasında akıl danışmak konusunu içermektedir.

Kaynakların yazdığına göre bir diğer küyde “Sarı Özen” (sarı nehir) adlı hikâye IV-III asırlar arasında geçmiş olan bu küy eski Çin tarihindeki yazıtlarda, Çin seddinin önündeki askerlerinin kışlarında sabahın seher vakti ve güneşin batışına deyin sızgı⁴ ve kobızın⁵ nağmeleri bülbül gibi şakırdı diye gösterilmiştir.

Çinin en büyük nehirlerinden biri “Huanke” nehirinin eski zamandan başlayıp, Türklerin ata-babaları “Sarı Özen” diye adlandırmış. Bu Sarı Özenin kuzeyinde Şincan dağları, onun tepe tepeliklerinin doğuya doğru uzadıkça azaldığı bilmekteyiz. Ünlü tarihçi Ögel’ in Büyük Hun İmparatorluğu Tarihi adlı kitabında şöyle bir bilgi verilmekte, bu dağlar orman ile çevrilmiş idi. Dağın yukarlarında tepeler ve tepelikler güzel yaylalar vardı. Dağ geçitleriyle güçlükler, savunma için kolay gibi görünmekteydi. Bu yerler Hunların geniş yayılma politikasına uygundu.

Şincan dağları ve çevresindeki Sarı Özen için Çinlilerle yıllar boyu savaş mücadelesi veren Hunlar, mecbur kalarak bu bölgeden geri çekilmek zorunda kaldılar. Bu mücadeleden yenik ayrılmak hiçte kolay olmadı işte bu çekilmeden sonra ozan ve âşiklar, halk şarkıları söyleyenler ve küycüler Sarı Özen gibi küyler çıkarıp, doğdukları yerin özlemine iç dünyalarındaki sezimi böyle dışarı vurmuşlardır.

¹ Söyleşi, sohbet, akıl danışmak.

² Sarı nehir.

³ Benekli at

⁴ Üflemeli çalgı.

⁵ Yaylı çalgı.

O küycülerden biri de Saymak adlı bir ustadır. Saymak usta bir küycüdür, küyelerini sızgı çalgısıyla icra etmektedir. Bu küy M.Ö. I-II asırlar arasında Saymak'tın adı ile anıldı. Sarı Özen küyünü Merüvert Merhadin diye bir küycü icra etmiş, öyküsünü ve notaya alan kişi ise T. Mergaliyevdir (Mergaliyev, 1972: 33-34).

Başka bir rivayete göre de; Hun askerlerinin komutanıyla aynı mezardan çıkan ve yanında sızgı çalgısı olan mezar kalıntısını gün ışığına çıkaran E. Margulan, bu küyden başkade “Arman¹” adlı küyün öyküsünü yazmış ve o yüzyılda sızgı çalgısının ne kadar gelişim gösterdiğini ispatlayıp, Saymak gibi daha birçok küycünün olduğunu bizlere kanıtlamıştır.

Çin kaynaklarından öğrendiğimize göre; Hun askerleri sadece mızrak ve ok değil, çalgılarını da yanlarında taşımışlardır. Gün içindeki yorgunluklarını gece vakti olduğunda eğlenmek için halk şarkıları söyleyip, küyleri icra ederek kendilerini motive etmişlerdir. Onlar, kobızın büyümlü sesine eşlik ederek atalarını anmışlar, ayrıca kobızı icra edip sırlı öykülerini anlatıp askerlerin yüreklerine güç vermişlerdir. (Çin'in ünlü tarihçisi Uan Junhan'ın “Jungodagi ulttar tarihi” adlı kitabının Hun medeniyeti ve gelenek göreneklere bölümünde, kobızı üç ad ile belirtmişlerdir. Bunlar; “Hun bu sı”, “Ho bu sı”, “Ho bo sı” dır. Hunlar halk şarkıları söylediklerinde öncelikli olarak sızgı çalgısını kullanmışlar, “Pipa²”, “Hu sızgı³”, “Kobız”, “Kon hau⁴” sızgı Hunların en sevdiği ve yanlarından ayırmadıkları çalgısı olmuştur (Mergaliyev ve diğ.,2000: 20).

Görüldüğü gibi, Türklerin müzik kültürünün tarih içerisindeki gelişimine deyindiğimizde çalgıların oldukça önemli yer teşkil ettiğini görmekte ve bu sanatın insanların yaşayış ve hayat tecrübelerine etki ettiği görmekteyiz. Orta Asya bozkırlarında yer almış başka bir devlete deyince olursak bu devlet Üysin memleketidir. Zamanın güçlü devleti olan Üysin memleketi M.Ö. I-II asırlar arasında yer almıştır.

Üysin memleketinden bize ulaşan küyeler içinde, tarihi kaynaklarda belirtilmiş olan “Bozaygır” adlı küy geçmekte ve bu küy İskitler, Hunlar, Üysinler, Gök Türkler, Oğuz-Kıpçak gibi daha sonra da yaşamış olan Türk halklarının ortak hikâyesi olan

¹ Dilek.

² Dört telli uda benzeyen bir çalgı.

³ Kamıştan yapılan üflemeli bir çalgı türü.

⁴ Telli çalgı.

paydalarındandır. Bu küyün yaklaşık 3000 yıl önce çıkmış olduğu tahmin edilmektedir. Bu küyde anlatılan Güneşe, Tanrıya, Göğe hediye etmek için kurbanlık adarları, bu adet Sakalarda, Hunlar ve Gök Türklerde ayrıca Cengiz hanın devrinde de görülmektedir. Yukarıda belirttiğimiz gibi Bozaygır küyünün çıkmasındaki etken olarak bu saydığımız adetlerin etki ettiği kuşkusuzdur.

Diğer bir deyişimiz memlekette M.Ö. III-I asırlar arasında yaşamış olan Kanglı memleketidir. Sırderya, Karatau etrafına yerleşmiş olan bu Türk memleketi aya, güneşe ve atalarının ruhlarına tapınan bir kavimdir. M.Ö. I asırlarda Kanglı memleketinin başkenti Otrar şehriydi.

Bu topluluğunun adı ancak XIII. yüzyılda yazılmış kaynaklarda geçer. Aşağı Seyhun boylarındaki hadiselerle ilgili bilgi veren Harizmşahlar devletinin resmi vesikalarında, ne de son Harizmşah Celaleddin Mengü Berti' nin müverrihi Muhammed en-Nesevi' nin eserinde bu topluluğun adı geçer. 1253 yılında Fransa kralının elçisi olarak Moğolistan' a Mengü Kaan' a giden W. Rubruk, Kanlılar' ın (Cangle) Kuman yani Kıpçaklar' dan olduklarını söyler. Cuveyni, Harizmşah Tekiş' in karısı, Sultan Alâeddin Muhammed' in annesi Terken Hatun' un Kanglı Türk oymağından olduğunu yazar. Hâlbuki Harizmliler' in arasında yaşamış olan çağdaş müellif Nesevi ise Terken Hatun' un Yemekler' in Bayavüt obasının başbuğu Cenkşi Han' ın kızı olduğunu yazar. Böylece Rubruk' un Kanglılar' ın Kıpçaklar' dan olduğu hakkındaki sözleri doğrulanmış oluyor (Sümer, 1999: 58-59).

Bu dönemin seyyahlarının yazdıklarına göre halk şarkıları ve küy sanatı, Kanglılar için önemli yer teşkil etmektedir. Kanglılarda iki telli ve beş telli enstrümanlar icra ettikleri ayrıca davul, sızgı, topraktan yapılmış üflemeli çalgıları da kullandıklarını söylenmektedir.

Bu bilgileri günümüzde ortaya çıkaran, araştırmacı bilim adamı Kudaybergen Jubanov XIV. asırda yaşamış olan İranlı bilim adamı müzisyen, Abdükadir Merâgî 365 veya 366 küyle ilgili bilgileri aktarmasıyla birlikte kitaptan bazı konuları bize ulaştırmıştır. Türk-Moğol halk şarkıları ve küyleri 3 bölüme ayrılmaktadır. Bunlar; Müzik kurallarına göre icra edilen bir türü “Kökler” (Kökha) diye söylemiş. Ağızla icra edilen halk şarkılarının söylendiği türe de “İr¹” (Jır) veya “Dola” diye belirtmiştir. Yılın kaç günü varsa o gün sayısı kadar küy vardır. O küylerin her biri Hanın arkasında icra edilmekteydi. Bu küylerin içinde en başta gelen asıl olan 9 kök diye söylenmektedir.

¹ Destan, uzun şarkı, halk şarkısı.

“**Uluk-Kök, Aslan-Çep, Kutadgu, Borstargay, Çentay, Hınsak, Şenrak, Yurs** (Yüriş), **Kulado** (Kulaldı) adlarını taşımaktadır. Bardakçı, Merâğî'nin *Zübdetü'l-Edvâr*'ı dışındaki eserlerinde, ayrıca mehzum isimli bir kök'e daha tesâdüf ettiğini belirtmektedir. Köklerin bestelenmesinde belirli usullerin kullanıldığına da dikkat çeken Merâğî'nin bildirdiklerine göre Ulug-Kök Remel; Kutadgu Mütekarib; geri kalanlar ise Muhammes veya Remelle ölçülürler” (Bardakçı,1986: 96; Başer, 2006: 11).

K. Jubanov söylemiyle, Merâğî' in Kıtaylar¹ diye bahsettiği Kıtaylar bu günkü Çin devleti değildir. Çinliler kendilerine Kıtay dememektedirler. Araplar ”Sın”, Farsiler “Şın” diye adlandırmışlar. Kıtay veya Kıdan dedikleri Kaspi (Hazar) denizinin yakınlarına yerleşmiş olan Türk halklarının biri olduğu ifade edilmektedir. Kök diye söylenen küy, Ir diye söylenen Jır olarak ifade edilmektedir (Jubanov, 1990: 12-13).

Konumuzla ilgili olan diğer bir memleket ise Kimeklerdir. Kimeklerin ortaya çıkışı 656 yılına bağlanabilir. Onların idarecisi Şad Tütik unvanı taşıyordu. 840' ta Uygur Kağanlığı yıkılınca Eynür, Bayandur, Tatar gibi boylar Kimeklere katıldı. Bundan sonra Kimek idarecisi Baygu (Yabgu) denmeye başlandı. X. ve XI. asırlara ait olan bir eserden faydalanan İdrisi bu sefer onların hükümdarını Cahaq İbn Hakan el-Kimeki diye bildirmektedir. Kimeklerin yurtları yukarı İrtiş boylarıdır. Kimek adının İki İmek (İki Yimek)' ten geldiği şeklinde fikir ilim âleminde kabul edilmektedir. Kimeklerin alt kabilelere ayrıldıkları anlaşılmaktadır. Mesela Gerdizi, Kimekleri yedi boy halinde göstermektedir. Bu boyların adları İmi, İmak, Tatar, Balandur, Hıpçak, Ankaz ve Eclad idi. Ayrıca İmi boyunun Bayavut adlı küçük bir kabilesi vardı ki; bu kabile Moğollar arasında da görülmektedir. Kimeklerin 11 boy halinde yaşadıkları belirtilmiştir. Fakat boyların hepsinin adı yazılmamıştır. 916 yılında Çin' in kuzeyinde Liao (Karahıtay) devleti kurulunca kuzey batı Çin yani Ordos' taki Kunlar (Sarılar) Tarbagatay havalisine gelip Kimekleri batıya ittiler ve daha sonra onlara karıştılar. XI. yüzyılda Kimek adının yerini Kıpçak ve Yimek almıştır (Taşağıl, 2004: 86-87).

Moğol devrinden önceki kaynakların hemen hepsinde Kıpçak (Hıfçak). Görüldüğü gibi, aslında Kimek elinin bir boyu olan Kıpçaklar erken bir zamanda birlikten ayrılıp batıya göç ederken IX. yüzyılda Tobol kıyıları ile ona yakın yerlerde yurt tutmuşlardır. **İbn Hurdadbih'** te onlar müstakil bir kavim gibi anılmışlardır. Hududu'l- âlem' de Kimeklere mensup oldukları belirtilmekle beraber onlar hakkında yine müstakil bir Türkeli olarak bilgi verilir (Sümer, 1999: 58).

Kimeklerin tarihine baktığımızda o devirde birçok boyun birbirine karıştığını görmekteyiz. Kazaklarında bazı boylarının Kimeklerden geldiği tarihte bilinmektedir. Halk Küyelerinin oluşumuna bakacak olursak, bu tarihsel işleyiş içerisinde boylar birbirine karışıp ortaya her boyun kendi gelenek ve göreneklerine bağlı olarak,

¹ Çin memleketi

paylaşımında bulunması ve bu karışımın içinden ortaya yeni bir şeylerin çıkması Türk kültürünün zenginliğinin göstergesidir. Kimeklerden bizlere kaldığı sanılan bazı küyleri sıralayacak olursak; “Ertis Tolkindarı”, ”Mundi Kız”, ”Tepen Kök”, ”Aksak Kaz”, ”Bozingen”, “Jelmaya”, “Kulannın Tarpui”, “Kökeykeski” gibi küyleri Kazak Türkleri tarafından saklanmış ve atalarının mirası olarak bugünlere kadar gelmiştir.

Orta Asya’ daki büyük Hün (Hiung-nu) devletinin inkirazından sonra Altay dağlarında Türk anelerinin Ergenekon dediği vadilerde yaşayan ve sanayi ticaretle zenginleşip çoğalmış bulunan bir kısım Türkler 522 de Bumin (Tumen) adlı bir kahramanın idaresinde Çuçen’lere (Avarlara) karşı isyan ederek Orhun suyu yakınlarında bir devlet kurdular. Çinliler bu yeni devleti Tukiyu adıyla anmaktadır. Tukiyu lafzı (Türk) kelimesinin Çinceleşmiş bir şekli olduğuna göre, o zamana kadar tarih sahnesinde türlü türlü adlarla çıkmış olan Türklerin ilk defa VI. asırda (Türk) adıyla kaydedilmiş oldukları görülüyor (Barkan, 1986: 12).

Orhun Kitabelerinde yerli- yabancı, göçebe-yerleşik bütün siyasi ve kavmi topluluklar için budun kelimesi kullanılıyor; Türük budun, Ediz budun, On Ok budun, Tabgaç budun (Çin kavmi), Suğdak budun (Soğd kavmi). Kaşkarlı budun kelimesini Arabçaya kavm sözü ile tercüme etmiştir. Avrupalı âlimler de budunu people, volk sözleri ile karşılıyorlar. Budunlar kavmi ve siyasi bakımdan birbirlerinden ayrı topluluklardır. Her budunun kutsal sayılan bir yurdu, kendisini yöneten bir hükümdarı vardır. Göçebe budunlar iki veya daha fazla boylardan meydana gelmişlerdir. Bir budunun kaç boydan meydana geldiği sayı ile ifade ediliyor: İki Ediz (iki boylu Ediz budunu), Üç Kurluk (üç boylu Karluk budunu), Tokuz Oğuz, On Uygur. Göçebe budunlardan çoğu Gök Türklere’ e tabi idiler. Türk kelimesinin Uygurlar arasında kuvvetli ve kudretli anlamında kullanılması, Gök Türkler’ in şerefli hatıralarından, büyük ünlerinden gelmiş olabilir (Sümer, 1999: 20-21-22).

Kök Türklerin müziği VI-VIII. asırlarda Türk kavimlerinin medeniyeti ve sanatında Küylerle beraber “Jırav¹” geleneği gelişti. Bizim zamanımıza kadar ulaşan “Akku”, “Bozingen”, “Bozaygır”, “Jetim Bala” v.s küylerin melodilerinin yanı sıra, sözlü sazlı olarak Jırav söylenmeye başlandı.

“Aksak Kulan²” (Coşu Han) ve başka da küylerin çıkış öyküleri ve asırlık küylerin ses, temposu gibi oluşumların, Türkes Kağanatı dönemindeki Jıravların etkileşimlerinden ve bu gelenekten başladığı söylenir.

¹ Aşık, Ozan.

² Aksak At.

Oğuzların (Türkmenlerin) nasıl meydana geldiğini Reşideddin şöyle anlatmaktadır; Eskiden Oğuz-Han yanında olan ve onu destekleyen halkların hepsine Uygur adı verildi. Fakat bu Türklerin çoğu ayrı ayrı adlar olarak ayrıldılar. Bundan sonra artık yalnızca geriye kalanlara Uygur dendi. Oğuz-Han'ın oğullarından yirmi dört boy türemiştir. Bu boyların hepsi, ayrı ayrı adlarla belirtilmiş ve birbirlerinden ayrılmışlardır. Bugün yeryüzünde yaşayan Türkmenlerin hepsi, bu adlarla adlandırılan ve Oğuz-Han'ın yirmi dört oğlunun soylarından gelen kimselerdir (Ögel,1971: 227).

Türkmen (Oğuz) adının ilk kaynağı şöyle ifade edilmektedir; Türkmen adının çıktığı Oğuz kelimesi ilk defa VIII. asrın ikinci çeyreğinde yazılmış olan Göktürk kitabelerinde geçmektedir (Saray, 1993: 12).

X. yüzyıl başlarında Oğuzlar; Uygurlar müstesna olmak üzere, diğer Türk elleri gibi kendi kavmi dini inanışlarını devam ettiriyorlardı. İslam âleminde Türkler' in Allah fikrine sahip oldukları ve bunu Tanrı adıyla ifade ettikleri biliniyordu. Türklerin yaratıcıya Uluğ-Bayat adını verdikleri de İslam bilginlerine ulaşmıştı. Fakat, Oğuz din adamlarının Tanrı' nın sıfatları ile ilgili tasavvurları hakkında kesin bir bilgi yoktur. Her halde Oğuzlar' dan sade kimselerin bu husustaki tasavvurları pek geniş değildi ve onlardan bazıları Tanrı' ya insani vasıflar izafe ediyorlardı. Oğuzlar' dan biri İbn Fadlan' a Tanrı' nın karısı olup olmadığını sormuş, müellif de bu soru üzerine bir hayli tövbe be istiğfar etmiş, Oğuz da aynı şeyi yapmıştı. İbn Fadlan ne bir mabed gördüğünden ne de bir din adamı ile görüştüğünden açıkça bahseder. Fakat Oğuzlar' ın hâkimleri olduğunu biliyoruz. Oğuzlar manevi şahsiyetlerine büyük saygı gösteriyorlardı. Hatta bu hâkimlerin Oğuzlar' ın kanları ve davarları (malları) üzerinde hüküm sahibi buldukları söyleniyor ki, bu ifadeden manevi şahsiyetlerin Oğuz eli üzerinde ne kadar önemli bir tesir ve nüfuzları olduğu iyice anlaşılır (Sümer, 1999: 73).

Korkut'ta bu hâkimlerden biridir. Ozanların piri, Oğuzla Kıpçağın ikisine de yol gösteren bilgin diyebiliriz. Korkut kobızı icad eden ve küyleri ilk çalan bilge olarakta kabul edilmektedir. Korkut Ata Oğuz, Kıpçak ortamındaki siyasi, toplumsal meseleleri çözüme yol gösteren başlıca şahsiyettir. O, halk içindeki doğru, yanlışı, gelenek ve görenekleri düzenleyici dini şahsiyettir. Tengri dininin baş ideloğudur.

Dede Korkut, biz Anadolu Türklerinin de saygı duyduğu bir bilgedir. Bazı inanışlara göre, Osmanlı hanedanının saltanatı da, Dede Korkut tarafından tebşir edilmişti. Hatta Van' daki, Ahlât harabeleri içinde Dede Korkut' un kabir (veya makamının bulunduğu) bile söylenir (Ögel, 2000: 399).

Kök Türkler, Oğuz ve Kıpçaklar zamanından gelerek küyler Korkut ile anılmıştır. Korkut' kadar Orta Asya' da yaşayan kavimler arasında sıbızgı çalgısı gelişmiş ve çalınmakta idi. Korkut' la beraber Asya bozkırlarında Korkut' un kobızının küyleri inlemeye başladı. Korkut' un Sırderya yakınlarında yaşamış olduğu rivayet edilmektedir. Bu da bizim aklımıza, Korkut' un şimdiki Kazakistan topraklarında yaşam sürmesi nedeniyle Korkut hakkında en doğru bilgiye bu bölgeden edinebileceğimizdir.

Kazak efsanelerinde, Korkut' un ilk çıkarıp icra ettiği "Teniri Küyü" der. Korkut' un Sırderyanın yanında oturup, Kobızını çaldığında kobızının sesinin bütün Sarıarka¹ dan duyulduğu üzerine bir öykü vardır. Bu öykü "Arkanın Kırık Kızı" (Arkanın Kırık Kızı) diye bilinir. Kıpçak bozkırları küyün beşiği gibidir, o zamandaki kobız küyelerinin yüzeye çıkması o dönemlerde yaşamış olan insanların ruhlarını yansıttığı görülür.

Bu konu hakkında Korkut şöyle demektedir; "Kıl kobızın arkalap, elden –elge, bekten-bekke, jırav keser. Er jomartın, er bakılın jırav biler. Karsı aldında joldan adastırmay, kobız tartıp jırlaytın jırav bolsın, ey hanım" (Kıl kobızını alıp, elden-ele, beyliklerden-beyliklere destan geçer. Erin cömertliğini, eri takip eden ozan bilir. Karşında yolundan şaşırtmayan, kobız çalıp destan söyleyen ozan olsun, ey hanım) der. Oğuz ve Kıpçak zamanında erler ve kahramanlar, memleket yenen komutanlar, Hanların kendileri de kobız çalma sanatını kendilerine miras edip, ona hürmet edip, değerli bir miras diye düşünmektedir. Korkut Ata kitabındaki söylemlerden bu özetlediğimiz cümlenin doğru olduğu anlaşılır (Mergaliyev ve diğ., 2000: 29).

Oğuzlardan bölündüğü söylenmekte olan Uygurlar tarih içerisinde önemli bir yer teşkil eder. Çin kaynaklarında haesoqq, Vei-ho, Hui-ho, Hueu-hu, Wei-wu vb. şekilde görülen Uygur adının anlamı 974' te yazılan Çince bir eserde şahin süratiyle dolaşan ve hücum eden şeklinde açıklanmaktadır. Fakat bunun bir yakıştırma olduğu bellidir. Etimolojik olarak Uygur adının uy (takip etmek) + gur (Salgur gibi) tarzında ortaya çıktığı ileri sürülmüş ise de, o tarihlerde kullanılan Türkçe'de de "takip etmek" manasındaki eylem kökünün "ud-" biçiminde olduğu antitezinden hareketle sözcüğün oy (oymak, baskı yapmak) + gur ve kuvvetli bir olasılıkla uy (akraba, müttetik) + gur şeklinde türediği savunulmaktadır. Nitekim tarihsel süreçte ortaya çıkan "On Uygur" federatif adının "On Müttetik" manasına kullanılmış olma olasılığı tarihsel gerçeklik açısından ağır basar.

¹Sarı arka, sırt, Kazakistan' ın orta bölgesi.

Uygur adıyla ilgili bir diğerk sorunsal ise İslam kaynaklarında her zaman ve Çin kaynaklarında bazen kendilerine verilen Tokuz Oğuz adının kökeni ve ne şekilde ortaya çıktığıdır. Aslında Uygurlar' dan ayrı bir budun (boylar birliğı, ulus) olan Dokuz Oğuzlar, Göktürk siyasî otoritesinin dayandığı topluluk idi. Bu anlamda ayrı bir etnik yapı oluşturmayıp bizatihi Türk budununu oluşturan boylara verilen isimdi.

Zaten Çin kaynaklarında kendilerinden Türklerin dokuz kabilesi, Göktürkler' den ise "dokuz kabilenin Türkleri" diye bahsedilmesi bu özdeşliğı ortaya koymaktadır. İşte bu Dokuz Oğuz boylarına, başka bir deyişle dokuz adet Oğuz boyuna, dokuz oymaktan oluşan Uygur boyunun eklenmesiyle "On-Uygur" denilen siyasal birlik ortaya çıkmıştır ve böylece Uygur adı ile Dokuz Oğuz adı birlikte ve bazen karıştırılarak kullanıla gelmiştir (http://tr.wikipedia.org/wiki/Uygur_Kağanlığı, 10.10.2010: 16.00).

Küy hakkında Uygur ve Çin kaynaklarında geçen bazı bilgileri incelemek istiyoruz. Uygur On iki mukamı¹ İpek Yolunun kültür hazinesindeki paha biçilmez cevherdir. O, Uygurların milli ruhunun musikiyle yankılarıdır. Çin kültürü veya Doğu Asya âleminin sanatsal kökünde kendisine özgü bir sistemi olan küy sanatı bizlere miras kalmıştır.

Uygur “On iki Mukamı” İpek Yolu’ nun tarihine eş olarak, iki bin yıldan fazla çok uzun bir devir geçirmiş ve payda olarak, gelişme, birleşme, olgunlaşmayla birlikte birkaç değişime uğrayarak her bir makam nağmesi, destan ve meşrepten ibaret üç bölümden oluşan büyük musiki sistemi değişmiş. Uygur mukamlarının “on iki” li sistemin ulu babalarımızın eski doğa anlamlarındaki “on iki burç”, “on iki hayvanlı takvim”, “on iki ay” ve “on iki çağ” düşünceleri sanatçıların “on iki ritm”, “on iki mizan” kaideleri; etnografik olarak “on iki çağ, yirmidört saat” kelimesi; geleneksel musikideki “on iki ferde”, “on iki gave”, “on iki tempo” nizamları üzerine meydana gelen musikinin kurulumu olması muhtemeldir.

Şöyle, ortaçağda geçen musikicilerimiz gelenekten gelen Uygur mukamlarının gelişme göstermesinde yukarıda zikrettiğimiz “on iki anlamlar” üzerine, yılın “on iki ayı” ve her günün “on iki saat” ten ibaret olması “on iki” mukamın oluşmasını ayrıca her bir mukamın 30’ lu merdiven sistemiyle 30 küyden on iki mukamın ise 360 küyden ibaret olması şüphesiz tesadüf değildir.

¹ Makam.

M.S. 568 yılında Türk Kağanı Mukanhan' ın kızı Aşina Melikeyle evlenen Cou sulalesinin İmparatoru Yü Ven Van, Küsenli ünlü musikici Sucup' u ve onun ile beraber birçok musiki raks marifeti olanları Çin'in başkenti "Çang" a getirdi. Bununla beraber Sucup' un "12 tampereli¹ küy kanunu" Süy-Tang sülalelerinin musikisinin esası olmuştu. Japon âlim Lin Çianşan' ın yazdığı gibi "Çin müziğinde yeni bir dönem çıkararak Sung sülalesi zamanında Japonya müziklerine de ikbal etmişti. İpek Yolu çok güllenen Tang sülalesi döneminde Çang'andan geçen Begmantur, Sao miao da, Saagang, Baiminda, Baicişiong, He şingfu, Heşinhnu gibi büyük musikicilerin hepsi Doğu Türkistan' da idi. Onlar büyük nağmelerden teşkil eden eski Küsen, Evirgul (Kumul), Suli (Kaşgar), Udun (Hotan) küylerini Çin ülkelerine yaymışlardı."

Aynı zamanda İdikut Uygur devletini ziyaret etmeye gelen Çinli seyyah Vang Yante gibi kişilerin verdiği malümatlara göre, İdikut merkezine ait bir musiki vardır. Bu hanlık yıkıldıktan sonra, ordu musikisi halk müziği makamlarına dönüşerek ilk "İdikut mukamları" ve "Kumul mukamlarının" menşeği olmuştur.

Batı bölgesinin Şincan (Doğu Türkistan) daha önceden gelin "12 tampereli küy kanunu" İslamiyetten sonra yine bir daha ıslahata uğradı. Bu tarihi gelişimin musiki alanında neticeleri Ebu Nasır El-Farabi' nin "Kitab'ul musiki'ul Kebir", "Kitab'ul musiki'ul Seğir" adlı musiki eserlerinde yer bulmuştur. İbn Sina' da Farabi gibi musikinin esasları hakkında "12 tampereli sistem" den bilgi vermiştir.

Şöyle, farklı ün (lad²) ile birlikte iz perde (mukam) ile ayrı, batı bölgesi (Doğu Türkistan) nın aynı dönemde 12 perdeli küylerini iz mukamla ayırıştırarak, onu ayrıca nağmeler olarak sahneye çıkardı. Uygurlar Arapça "mukam" ibaresini kabul etti. Nağme-küylerin gelişimine katkı sağlayamayan Arap-Farsiler Uygur mukamlarını kendilerine yol tutarak Farabi ve İbn Sina' nın bilgilerine bakarak kendi eserlerini yazmaya başladı. İpek Yolunun güzergâhında canlanan Uygur "on iki mukamı" ikinci devirini gelişimlerle devam etti.

Bu devirde Karahanlılar zamanındaki doğu bölgelerinde, Budizm kültürü ile batı bölgenin İslam kültürü birleşme göstererek, İslamiyetten önce Uygurlar eşliğinde gelen Küsen (Kuçar) musikisi, Suli (Kaşgar) musikisi, İdikut (Turfan) musikisi, İvirgul (Kumul) musikisi gibi gelişmekte olan nağme-küy ibarelerinin yerini

¹ Tam ve yarım seslerin oluştuğu dizi.

² Tetrakort.

mukam kelimesi olarak, Tanrıdağının kuzey ve güneyine yayılmış. Önceki 12 perdeli küy kanunundaki melodi, aheng ibareleri bir kaçları Arap, Fars dilleriyle yazıldı. Fakat Uygurların mukamlarının adları Arapça ve Farsça olmasına rağmen, Uygur müziğinde hiç değişiklik meydana gelmemiştir.

Uygur on iki makamının gelişen büyük sistemle değişmesi de çok önemli iş yapan Melika Amannisa (Nefise) Mucize “Tavarihi Musikiyun” adlı kitabında anlaşıldığına göre Uygur mukamları daha da zenginleşmiş, kendisi “İşret engiz” adlı yeni bir makam yani küyü icat etmiş. Özbekistan’ın meşhur musiki araştırmacısı, sanatkar Isak Recepov’un zikrettiği gibi XVIII. yüzyılın ortalarında Buhara mukamlarının özünde “Şeş makam¹”ın Uygurların “on iki makam”ından esas olarak çıktığı bellidir (Rahman, 1995: 483-487).

Uygur Türkçesi’nde “mukam” olarak telaffuz edilen “makam” sözcüğü Arapça kökenli olup, “yer”, “mevki”, “derece” anlamlarının yanı sıra müzikte sistemleştirilmiş bir bütün müzik eserini ifade eder. Büyük Larousse’ta “makam” sözcüğü “Türk müziğinde en az bir dörtlüyle bir beşlinin birleşmesinden doğan bir dizisi ve bu dizideki seslerin kullanım düzenini belirleyen bir “seyr”i olan anlatım sistemlerinden her biri” olarak açıklanmıştır. “Türkçe Sözlük”te “makam” sözcüğü müzikle ilgili olarak “Türk müziğinde bir dizinin işleniş biçimine verilen ad” şeklinde izah edilmiştir. Uygur Türkleri arasındaki “makam” ise belirli düzen ve kurallar içerisinde sistemleştirilmiş büyük hacimli musiki eserler için kullanılmaktadır. Makamlar sadece Uygur Türkleri arasında değil, Anadolu Türkleri arasında, Arap ve Farslar arasında da bulunmaktadır. Ancak kendilerine özgü kültürel, bölgesel ve yerel özellikleriyle bunlar birbirlerinden farklılık arz ederler (İnayet, 2007: 366).

Yukarıda bahsettiğimiz gibi, Uygur müziğinin temelinde küyler yatmaktadır. Küyler özü ve sadeliği ile halk arasında çalınıp efsaneleri anlatılmış, Ata yadigârıdır. Tarih sahnesinin içinde küy adı yerine makam adını almış Arap, Fars halklarıyla çeşitli karışım ve paylaşımlarla birlikte gelişme, yenilenmeyle birlikte ortaya Şark musikisi dediğimiz Doğu müziği örneği çıkmıştır. Buradaki “küy” kelimesi ezgi ve nağme anlamındadır. Ayrıca küy sanatının Türk’e özgü bir müzik değeri olduğunu bilmemiz gerekir. İcrası yapılmadan önce hikâyesi anlatılması gelenek haline gelmiş olan bu sanatta, izleyicinin dikkati esere yoğunlaşmıştır. Bunun akabinde küylerin dinleyiciye oldukça tesir ettiğini görmek mümkün olmaktadır.

Tarihte başka bir dönemde, Nogay ve Kazak Hanlığıdır. Nogay Hanlığı veya Nogay Ordası (Tatarca: Nuğay urdası, Нуғай урдасы), Altın Orda Devleti yıkıldıktan sonra 14.

¹ Beş makam.

yüzyılın sonlarında Kafkasya ve Deşt-i Kıpçak bölgesinde Cengiz Han'ın sülalesinden olmayan Mangıt boyunun efsanevi önderi Edige tarafından kurulmuştur.

Edige liderliğindeki boyların konfederasyona Mangıt dışında Kongrat başta olmak üzere çeşitli boylar katılmaktaydı. Edige önce Timur'un desteğini alan Cuci ulusunun hanı Toktamış ile mücadele etmiş ancak Toktamış'ın Timur' a karşı meydan okuduktan sonra Timur ile işbirliği yaparak Toktamış'ı yenmiştir.

Ancak Edige, Çingiz Han'ın soyundan gelmediği için dönemin töresine göre Han olamamıştır. 1398'de Cuci ulusunun Toka Temür sülalesinden Timur Kutluk' u Han olarak seçmiş ve kendisi tarafından Emirlerin başına tayin edilmiştir. Edige'nin torunları da "Biy"¹ ya da "Emir" ünvanlarını kullanmıştır.

İdil ve Ural Nehirleri arasındaki bölgede hâkimiyeti kuran Edige 1419'de öldürülmüş ve konfederasyon Nureddin önderliğinde devam etmiştir. Nureddin Azak Denizi'nden Aral Gölü'ne kadar toprağını genişletmiştir. Bu konfederasyon'nun desteğiyle Astrahan Hanlığı kurulmuştur.

15. yüzyılda bu konfederasyon Nogay olarak hitap edilmeye başlamıştır. Nogay adı Cengiz Han'ın oğullarından Boal'ın oğlu Nogay Han'dan geldiği düşünülmektedir. Doğudan gelen Oyrat Turgut boyu (günümüzdeki Kalmıklar) Nogay ovasına yerleşmesiyle oradan kovulmuş olan Nogaylar 1642'de Rusya'ya itaat ederek Nogay Orda yok olmuştur. Yusuf'un sülalesi Yusupov (Юсупов), Urus'un sülalesi Urusov (Урусов) adlı Çarlık Rusyası'nın Dük aileleri olmuştur.

Nogay Orda yıkıldıktan sonra da Kuban Nogay, Cedisikul Nogay, Bucak Nogay, Canboyluk Nogay, Yedisian Nogay adıyla bilinen Nogaylar varlığını korumuştur. Bunlardan bir kısmı Kırım Hanlığı'nın askeri gücü olarak kullanılmışlardır. Geri kalanlar ise bir müddet aşağı İdil boyunda göç etmişler. Günümüzde Nogaylar adını kullanan etnik grup sadece Dağıstan' daki ve sülalesinden olanlardır. Nogay boylarının büyük kısmı Kazaklar'ı teşkil etmiştir (http://www.ansiklopedika.org/Nogay_Hanligi, 10.10.2010: 20:00).

¹ Bey.

Nogay Hanlığı dönemindeki Küy geleneğini incelediğimizde, Kazak Hanlığıyla ortak paydaları olduğu kaynaklarda önümüze çıkmaktadır. 1459' da Kazak Hanlığının kurulması, tarihte Kazak Türklerinin ilk olarak küçük kavimler halinde değil bir Hanlık sıfatıyla anılmasını sağlamıştır.

Türk medeniyetinin büyüklüğü ve zenginliğinin içinde birbirine oldukça yakın kavimler olduğunu biliyoruz. Kazaklar ve Nogayların bu yakınlaşmanın getirdiği ortak kültür yakınlıklarından yola çıkarak, Kazak Hanlığının tarihi çıkışı ve kültüründen bahsetmek istiyoruz. Asırlar boyu çeşitli boylarla topluluk halinde yaşayan Türk kavimleri çok güçlü olmuşlar. Türk boylarının en önemli paydaları kullandıkları Türk dili idi. M. S. VI. yüzyıldan başlayıp çeşitli adlarla anılan kavimler genel bir ad aldı.

Bu devirde oldukça büyük bir etnik yayılma başlamıştır. Kuzeye doğru ilerleme gösteren kavimler, Güney Moğolistan' dan Altay' a kadar olan bölgeye yayılarak o bölgelere yerleşmeye başlamışlar. Bugu, Türgiş, Kıbir, Bulak, Karluk v.b. gibi boylar, o bölgede eskiden beri yaşamakta olan Saka (İskit), Hun, Üysin, Kanglı gibi boylarla karşılaşmışlardır. VI. yüzyıldan itibaren kurulmuş olan Türk devletleri o coğrafya da yaşayan yerleşik halkların Türkleşme sürecini hızlandırmıştır.

Türgiş, Karluk ve Oğuz devletleri o dönemde Kıpçak ve Kimek boylarını teşkilatlandırmıştır. Büyük Kazakistan bölgesine yerleşen bu boylar, Türk dilinin oluşumuna ve devletler arası siyasi-ekonomik ilişkilerin gelişmesine sebep olmuştur. Kazak halkının oluşumunda Kıpçak (XI-XII) ve Karahanlı (X-XII) devletlerinin etkisi vardır.

XIII. yy.'ın başına doğru göçebe, yarı göçebe hayvan ticareti, yerleşik tarımcılık, kendi dönemine lâyık bir şekilde gelişmiş şehir kültürü, yani çok yönlü ticareti; Devletlerarası yürütülen serbest siyasi, ekonomik ilişkileri sağlamlaşmış, buna ortak dili, kültürel yaşam birlikteliği, o bölgedeki halkların etnik özelliği de katılmıştır. Bunların hepsi Türk Dili'ni konuşan büyük bir halkın oluşmasının ön şartlarını meydana getirdi fakat halkın etnik açıdan birleşmesini Moğol istilâsı engelledi. Onlar da yerli halklarla karışıp Türkleşti. XV. yy.'dan itibaren etnik süreç hızlandı. Buna o devirdeki Ak Orda, Nogay ulus, Ebilkayır Hanlığı, Moğolistan Devlet teşkilâtının ortak faydaları da sebep oldu. XIV. ve XV. yy.'larda Kazakistan'da yaşayan halklar, bu bölgede kurulmuş çeşitli devletler olmasına karşın tek dilde konuştu.

Muhammed Haydar Dulat'ın "Tarihi Raşidi" adlı eserinde gösterdiği gibi, 1456 yılında Tokay-Demir'in evlatları Canibek ve Kerey sultanlar, Özbek Hanlığından bölünüp tamamen ilişkisini kesti. Peşinden gelen iki yüz bin civarındaki halkla birlikte Çu'yun güneyindeki Kozı-Bası denilen yere Kazak Hanlığını kurdular.

Kazak Hanlığı'nın kurulması Kazak halkının tarihindeki en önemli sayfadır. Ünlü bilim adamı Şokan Valihanov'un söylediğine göre 92 boydan oluşan Özbek hanlığı ikiye bölündü. Gerçekten de 92 boy Kıpçak idi. Yarı göçebe olan yerleşik boylar Özbek hanlığına, göçebe boylar ise Kazak Hanlığı'na katıldı. Gerçekten eski Kıpçak halkı tekrar **Özbek, Kazak, Başkurt, Nogay** olarak bölündü: “Özbek, öz kardeşimiz, Sart bizden uzak”, “Nogay Kazak birdir”, gibi Kazak atasözleri, bunların hepsi aynı soy olduğunun delilidir (İsmail, 2002: 45-49).

Nogay Ulusu parçalanmaya başladı devirde Kazak Hanlığı (1456) da kurulup, Türk boylarının medeniyet ve sanatında etnik yapılanma görülmeye başladı. Küylerin nağme ve sazında yeni efsaneler, geleceği anlatan küy melodileri ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu küylerin içinde “Nogay Kazak Ayrılğan¹”, “Nogaylının Zarı²”, “Nauayı³” v.b küylerin efsanelerini görmekteyiz.

Nauayı adıyla anılan o dönemin ünlü küycüsü, Kazak efsanelerini anlatan ve Nogay Ulusunun usta sanatçılarından biri olan Nauayı ile ilgili kaygılı küycü diye de bir rivayet anlatılmıştır. Bunun sebebi, o peri kızdan doğma çocuğunu aramakta, bütün cihanı gezip onu bulamamış ve hep kaygılı bir hayat devam ettirmiş olmasıdır. Nauayı küyünü ilk olarak Kurmangazı icra etmiştir. Bu küy geçmişten geleceğe gelip o dönemdeki, Hanlar müziğini ve zamanını anlatmaktadır. Kurmangazı'nın yetiştirdiği ünlü küycü Dina'nın icra ettiği plakta, (1939) “Nauayı küyü” Kazak Türklerine kalmış küy tarihinin önemli eserleri arasında yer almaktadır.

Nogay Ulusu ve Kazak Hanlığı döneminde, daha bunun gibi efsaneleri bugünlere kadar gelmiş olan geniş ve zengin bir küy tarihine rastlamaktayız. Yukarıda da örneklere çalıştığımız tarihi süreç içerisindeki küy kavramı, Türklerin Ata- Babalarının Sakalar'dan günümüze kadar gelen, kadim Türk kavimlerinin ortak mirası ve Türklere has bir sanat olduğu aşikârdır.

1.2.Küy'ün Ortaya Çıkışı

Türk kültüründe tarihi çok eskilere uzanan binlerce yıllık müzik kültürümüzün olduğunu bilmekteyiz. Kadim Türk müzik kültüründe asırlar boyu gelenek, görenek ve müzik mirasının babadan-oğula veya usta-çırak ilişkisiyle kendilerine özgü icra yöntemleriyle özünü koruyarak bugünlere geldiği aşikârdır. Türkler yaşadığı coğrafya da güçlü devletler kurup töreye tabi olmuşlar ve Töreye bağlılığın getirdiği sistem

¹ Nogay, Kazak ayrıldı.

² Nogayın Kaygısı.

³ Kavgacı.

içinde kendi yaşamlarına etki edecek bazı yenilikleri de kendilerine yaşam biçimi olarak kabul etmişlerdir.

Türk kültüründe yer alan, Şaman gelenekleri (Kam-Baksı) ve kültürü, müzik ve onun sağladığı nesillere ulaşma yeteneği ile asırlar boyu kendini korumayı başarmıştır. Şaman ibadet ritüellerini doğayla bağdaştırarak yapsada, bu ritüeller ezgiler ve yaşam tarzıyla ortaya konmuştur. Seslerin ahengi ve ezgi türleri bugünlere kadar taşınmış, sırlarla dolu birçok küy bizlere atalarımızın yaşadığı eski devirlerin ihtişamlı, çetin yüzünü göstermeye devam etmiştir. Eski devirlerdeki Türk müziğinin tarihi, Türk töre ve geleneklerine bağlı olarak bu kadar ilişkilidir. Asırlar geçip, milletler töre ve geleneklerinde köklü değişiklikler yapsalarda, kültürel köklerine, müzik sayesinde işleyen kültür mirasından esinlenirler. Müzik eserlerinde bile doğayla şamanizimin kutsal saydığı varlıklara işaret ederler. Örnek verecek olursak; Korkut bizlere köklerimize ulaşip, kendimizi ifade edebileceğimiz enstrümanı Kobızı miras bırakmıştır. Bu da Tanrı inancıyla bağlı olarak, Korkut' un küyelerinin şamanizmin ritüellerini taşıması bizim dünya üzerindeki en eski müzik kültürünü taşıdığımızın delili diyebiliriz.

Müzik ve müzik aletlerinin kullanılması, Tanrı inancıyla bağlantılı olduğu bilinmekte ve Kobız, Baksıyı Tanrı ile konuşturan eşya olmuştur (Seydimbek, 2002: 39; Baytok, 2007: 4).

Küyelerin meydana gelmesini şöyle de ifade edebiliriz: yaşamını göçebe olarak idame ettiren veya yaylak kışlak hayatı süren Türk kavimlerinin gelenek, göreneklerini, örf âdetlerini, yaşam şekilleri (tarım, hayvancılık) ve inanç v.b. ayrıca çetin yaşam koşulları, hayatla olan mücadeleleri gibi sonuçlar doğrultusunda çıkmış olan yüksek ifade gücü taşıyan müzik yapısıdır. İşte bu müzik yapısı Türklere özgü olan Küy sanatı diyebiliriz.

Küyeler, yukarıda bahsettiğimiz gibi birçok etkileşimlerle ortaya çıkmış müzik yapısını içermektedir. Bu etkileşimler asırlar boyu çeşitli boyların birbirleriyle buldukları yakınlaşma sonucunda, ortaya ortak payda diyebileceğimiz Küy sanatını bizlere miras olarak bırakmış, Türk dünyasının müzik kültürünü anlayabilme konusunda bizlere rehber olması da Türk müzikolojisi için güzel bir örnek teşkil etmiştir.

1.3. Türk Dünyası'nda Küy Kavramı

Türkler, binlerce yıllık müzik kültürünün öncesinde **“Küy”** kavramını kullanmışlardır. (Grekçe: musike, Arapça: mûsıkî) terimlerini daha sonra kabul etmişler ve kullanmaktadırlar.

Divan-ü Lügat-it Türk' te bu müzik, yedi ayrı anlama gelmektedir. Konumuzla ilgili olanları “şiirin aruzu”, “ırın ölçüsü”, “ırlamakta”, “sesin yükselip alçalışı”dır. Besim Atalay, bu sözcüğü **Köğ**, Prof. Reşit Rahmeti Arat ise **Küg** biçiminde okumuştur. Günümüzde **Küg** okunuşu yaygınlaşmıştır (Dizdaroğlu, 1993: 29).

Prof. Arat çeşitli kaynaklardaki örneklere bakarak, “Küg tabirinde nazım, şiir, türkü, ır, v.b. gibi çeşit ifade etmiş olduğu” sonucuna varmakta ve kügde, belli bir makamla söylenen ır, yır, türkü, şarkıda olduğu gibi bir “ahenk cephesi mevcut” olduğunu belirtmektedir. Küğ, bugünkü Türk lehçelerinde de “ses, mûsıkî, makam ve ahenk” karşılığında kullanılmaktadır (Arat, 1965: 16).

Rusya Türkleri musiki halkıyatının başlıca müdekkiklerinden Rybakov' da ara Türkleri' nin sovti musikilerinin iki türlü bulduğuna dikkati celp eder: Biri, uzun “Küg” diğeri ise kısa “Nokmok¹”. **“Küg”** tabirinin Hoca Abdülkadir Merağî' nin bahsettiği Orta Asya Türklerine ait Kökten başka bir şey olmadığı aşikârdır.

Eski lügatlerde **“Kök”** kelimesi hem sema hemde lâhin, beste manalarına mazbut bulunduğu göre, hakikaten ufuk ve enginlik hissini veren “uzun havalarını”, bu tabir ile alan mana mutabakatı anlaşılır. Şu halde Kökler, hiç değilse ekseriyetle usülsüzdürler (Gazimihal, 2006: 216).

Rusya' da yaşayan Tatar Türkleri Küğ kavramını, **“kıssa küğ”**, **“uzun küğ”** (kısa küğ, uzun küğ) şeklinde kullanmaktadır. Bu tabiri uzun ve kısa türkü olarak anlayabiliriz.

Küyün başka bir anlamı da **“ağıt”** tır (TDAY, 1994: 235). Azerbaycan' da **Kök** kelimesi çeşitli farklı manalar vermektedir. Bu kelime havuçtan başka anlamı vardır. Birincisi; şişman, dilbilgisinde kelimenin asıl kısmı ve musikide akort anlamına gelmektedir (Hacıyeva, 1999: 170). Azerbaycan Türklerinde, Ses-küy; Kavga, gürültü sesi, bağırma, çağırma ve şamata gibi anlamları vardır (Altaylı, 1994: 1036).

¹ Raks Havası.

Kökle- Kopuz: Dede Korkut kitabında görülen bu deyim anlaşılammaktadır. Bunun için çeşitli yorumlar yapılmaktadır. Bizce akordlu kopuz manasını biraz zorlamak gereklidir.

“**Kög**”, “**Kök**”, Farsçaya da girmiş olmalıdır. Asım Efendi bu sözü şöyle yorumluyordu: “Yüksek ses manasındadır.” Saza ve söze âhenk verme, düzen verme: (Bürhan, s. 507). Bunun içinde akord anlayışı yatmaktadır (Ögel, 2000: 466-467).

Farsilerde “**Gûpt û Gûy**” kavramı sözlü müzik eserlerine verilen addır. Burada Gûpt; söylemek, Gûy; ezgi anlamına gelmektedir. Kültürel bir etkileşimin sonucu olarak çıktığı görülmektedir.

Özbek Türklerinde Küy, geleneksel müziğini incelediğimizde iki türe ayrılmaktadır. Folklor Halk Müziği ve Özbek Klasik Müziği, bu iki türde kendi içinde farklı bölümlere ayrılmaktadır.

Özbek folklor müziğinin içinde yer alan Küy kavramı diğer Türk halklarında da görüldüğü gibi hikâyesi olan eserlerdir. Özbek Türkleri ata-babadan kalmış olan geleneğe göre Küy kavramına “**Navo**” diye adlandırmaktadırlar. Navo sözü, Fars dilinde “نو” “**hâba**” olarak gösterilmekte ve melodi, motif anlamına gelmektedir. Özbek dili sözlüğünde ise “**habo**” müzik, melodi ve perde anlamına gelmektedir. Tacik dilinde de melodi ve motif anlamına gelen bu söz doğu Asya ülkelerinin ortak terimidir (Kaztuganova, 2007: 112). Özbek Türkleri Küy kavramını yeni kullanmaya başlamıştır. Özbek küyleri (Navo) bölgelere görede ayrılmakta ve adlar almaktadır.

Fergana Navosı, Kaşkıderya Navosı, Semerkand Navosı v.b. bölgelere göre adlandırılan bu küyler, farklı yaşayış tarzını sürdüren halkların iç sezimlerini anlatmaktadır. Örnek verecek olursak; Fergana küylerini dinlediğimizde o bölgeye ait olduğunu anlayabiliriz. Şöyle ki, Fergana bölgesinin coğrafi yapısı dağlık olduğundan o bölgede yaşayan halkların sazından çıkan melodik yapı diğer bölgelere göre farklılık göstermekte ve daha melodik yapı müziklerine yansımıştır. Kaşkıderya bölgesi bozkır iklimi etkisinde bulunduğundan melodik yapısı da bozkırın yaşayışının motiflerini taşımakta bu yüzden de sert melodiler ve serilik (hızlı) bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Halkın çıkardığı müzik olması nedeniyle bu etkileşimlerden etkilenecek ezgisel farklılıkları ayırt etmek kolaydır. Özbekistan’ daki Kaşkıderya ve Kazakistan’ daki Sırderya bölgelerinin küy

yapısına baktığımızda birbirine benzer melodileri görürüz. Bunun neden ise iki bölgeninde bozkır iklim yapısına sahip olması ve yaşam biçimlerinin de birbirlerine benzemesidir (Djaparova, 2010).

Kazak Türklerinde ise Küy kavramı eskilerden beri gelen bir gelenek haline gelmiştir. Kazaklar küy olmadan hiçbir şey ifade etmeyeceklerini düşünmektedirler. Bunu da şu sözle dile getirmektedirler; “**Nagız Kazak Kazak emes, nagız Kazak dombıra!**” (Gerçek Kazak Kazak değil, gerçek Kazak dombıra) diyerek de içlerindeki sanat aşkını da dışarı vurmaktadırlar. Kazak Türkleri için dombıra en birinci küyü ifade etmektedir. Yaşam tarzının ve felsefesinin bütün canlılığını küylerin melodik yapısının zenginliğinde görmemiz mümkündür.

Kazak Türkleri için Küy; Halk ozanlarının edebi, tarihi destanları ve günlük yaşam konularını anlatmak için müzik aletleriyle çalınmak üzere yazdıkları eserlere “**Küy**” denir. Küy sözlü açıklama yapılmadan sadece müzik aletiyle anlatılır. Her küyün kendine özgü hikâyesi vardır. Küycüler, kalabalık karşısında küy çalmadan önce hikâyesini kısaca anlatır ve şimdi bunu dombırama anlattırayım diyerek çalmaya başlar. Kazak Türklerinin küyleri çok farklılıklar gösterir bunlar; deniz dalgası, bülbül şarkısı, rüzgâr sesi, at koşuşu ve çeşitli doğa olaylarının sesleri gibi müziklerini içermektedir (Ergalieva ve Şakuzadaulı, 2000: 319).

Küy kavramı Türk boylarında çeşitli anlamlar içersede, genel olarak hikâye veya efsanesi olan melodiler diye anlayabiliriz. Bu kavram diğer Türk topluluklarında da aynı anlamları içermekte ve aynı özellikleri taşımaktadır. Kırgızlar küy sözünü “**küü**” olarak telafuz etmektedir. Kırgız Türklerinin küyleri de bölgelere göre ayrılmakta ve melodik yapıları bölgelere göre anlam teşkil etmektedir. Aynı örnek Türkmenler de de vardır.

Rusya’ nın sınırları içinde yer alan Sibiry’a daki Altay, Tuva ve Şor Türkleri Küy yerine “**Kay**” terimini kullanmaktadırlar. Ayrıca Kay teriminin başka anlamları da vardır.

Kay, içten gelen ve iniltili bir ses. Destan söyleyen ozanlar, böyle boğuk bir sesle çalıp söylerler. Kaylama: Destanları, boğazdan gelen mırıltılı bir sesle, çalıp söyleme. Kaylatma: Melodi ile destan ağzı ile şarkı söyleme, anlaşılmayan karanlık bir ton (Ögel, 2000: 458-459).

Gelenekte halk, kayıcıları kutsal olarak kabul etmektedir. Kayıcılar Kayları topşuur ve jadagan çalgılarıyla icra etmektedirler (Ergun, 1998: 26-27).

Küy sözü, diğer bazı Türk lehçelerinde (Türkmen, Azeri, Anadolu) “**Kök**” sözünden geldiği, bunun da Tanrı anlamında kullanıldığını tarihi kaynaklardan bilmekteyiz. Türk topluluklarının kağanlık devrinde her bir tan vaktini şarkı ile karşılamalarını Küy’ ün Tanrı inancıyla olan bağlantısına delil göstermektedir (Baytok, 2007: 5).

Kazak Türklerinin ve diğer Türk halklarının kullandığı “**Küy**” terimi, eski Türk lehçelerindeki “**Kök**” sözü ile aynı manadadır.

Türk boylarında çeşitli adlar olsa da genel olarak Küy adı ile geçen bu kavram, ortak payda olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihi kaynakları incelediğimizde Türk’ e ait olduğu kuşku getirmeyen bir gerçek olan “**Küy Sanatı**” binlerce yıl sadeliğini koruyarak, Türk halkının zengin kültürünün belgesi haline gelmiştir.

“İslamiyet öncesi devirlerden beri Türkler’in devleti temsil eden bir müziği olduğu bilinmektedir. Orhun Kitabeleri’nde, Çin esaretine düşen Türk milleti anlatılırken: “Türklerin adı küsi(?)yok olmasın...” diye devam eden ibarede geçen Kü, Küğ, Köğ şeklinde okunabilen kelime, eski Türkçe’de “*Haber, tebliğ, ses*” anlamlarına gelmektedir. Törütgen’in (Yaratıcı’nın) koyduğu Töre, yani ilahî nizam ancak Devlet’le ayakta kalabilirdi. Bu yüzden Devlet Türk kültüründe kutsal sayılmış, iki büyük davulun oluşturduğu Kös (iki kanatlı Türk devletini temsilen), Töre hâkimiyetinin yani Türk devletinin sembolü ve sesi olmuştur” (Başer,1995: 202).

Bu anlayış ve inanış İslâm öncesi dönemlerden İslâmî dönemlere aynen intikal ederek devam etmiştir. Kös (Kûs-i Hakanî) devlet kurma izninin bir göstergesi olarak, Töre’yi temsil eden daha kıdemli ve büyük Türk devletinden, yeni kurulan devletlere verilmiştir. Tarih literatürümüzde bu geleneğin belgeleri mevcuttur (Turan, 1980:395).

Yukarıda adı geçen Orhun Kitabeleri’ndeki Küğ, Köğ şeklinde okunan kelimelere benzer bir ifade Abdülkadir Merâğî’nin eserlerinde de geçmektedir. Merâğî Türkler’in mûsikî parçalarına **Kök** dendiğini ve Han tahtının arkasında 9 kök vurulduğunu söyler. Bunlar **Uluk-Kök, Aslan-Çep, Kutadgu, Borstargay, Çentay, Hınsak, Şenrak, Yurs** (Yürüş), **Kulado** (Kulaldı) adlarını taşımaktadır. Bardakçı, Merâğî’nin **Ziübetü’l-Edvâr**’ı dışındaki eserlerinde, ayrıca **mehzum** isimli bir kök’e daha tesâdüf ettiğini belirtmektedir. Köklerin bestelenmesinde belirli usullerin kullanıldığına da dikkat çeken Merâğî’nin bildirdiklerine göre Ulug-Kök Remel; Kutadgu Mütekarib; geri kalanlar ise Muhammes veya Remelle ölçülürler. (Bardakçı, 1986: 96) Kaşgarlı Mahmut’un **Kök** için: “*Seslerin yükselip alçalması, şiirin vezni, ölçüsü*” demesine bakılırsa Kök; belirli bir manzum metinle okunması adet olmuş musikîli bir yapıyı bize işaret etmektedir. Nitekim Irak Selçuklu bakiyesi olan Kerkük müziğinde Makam; belirli manzumlarla okunan, zemin, meyan, karar ve karargâhı bulunan özel bir melodik seyre bağlı uzun hava

yapılarıdır. Hattâ makamın söz özelliğinin tamamen dinî ve hikemî manzumalara dayalı olarak geliştiğini de ifade etmemiz gerekir.(Terzibaşı, 1975: 31) Buradan hareketle Selçuklu nevbet müziğinin (mehter), günümüz Irak Türkmenleri'nin anladığı gibi, hikmetli sözü müziğinden ayırmayan yapısına büyük ihtimalle Kök deniyor olmalıydı. Nitekim Yusuf Has Hâcib'in XI. yüzyılda kutluluğu, hakanlık bilgisini, töreyi ve devlet anlayışını tamamen Türkçe ve manzum olarak anlattığı eserin, Kutadgu Kök'üyle (makamıyla) nevbette yer alması, tam da mehter ruhuna uygun düşmektedir. Eskiden Nobatçı Hoyratı söylenirken sadece Zurna kullanılmış. Bugün Kerkük'te davula hâlâ **Meyter** denilmesi ilginç bir tesadüftür (Terzibaşı, 1975: 24; Başer, 2006: 11).

Türk dünyasının çeşitli boylarına ait bilgileri incelediğimizde, Küy kavramı çoğunlukla ezgi anlamı taşımaktadır. Tarihi kaynaklarda da geçen bu kavram Türklere ait olan bir kavramdır. Halen Orta Asya' da kullanılmakta olan küy kavramı, İslam kültür çerçevesine girdiğimiz X. yüzyıldan itibaren, bazı Türk boylarında değiştiği görülmüştür. Türkçe Küy yerine, Arapça' dan alınan musiki sözcüğü ile dilimize girdiği görülmektedir. Türk boylarının çoğunluğunda sadece çalgı ile icra edilen, sözsüz bir müzik kültürü olarak bilinen küy kavramı, hikâye ve efsanelerini içinde barındıran zengin müzik kültürümüzün bir parçasıdır. Küyler eskiden beri meşk usulü ile devamlılığını sürdürmüştür. Hikâyeleri ağızdan ağıza dolaşan bu köklü kültürün gelecek nesiller için önem ifade ettiğini düşünmekteyiz. Türklerin müzik kültürünün iyi anlaşılabilmesi için binlerce yıllık zengin medeniyetimizin köklerine inmemiz, değer olgularını iyi incelememiz ve anlamamız gerekmektedir.

BÖLÜM 2: DEDE KORKUT KÜYLERİNİN ÇIKIŞI, TÜRK TOPLULUKLARINA ETKİSİ VE HİKÂYELERİ

2.1. Dede Korkut'un Türk Topluluklarına Etkisi ve Küyelerinin Çıkışı

Dede Korkut Destanları, Dede Korkut Kitabının evvelinde de yazıldığı gibi Oğuz Türklerinin destanlarından. Milli destanların ilk özelliği müellifinin bir şahıs değil, bir el veya halk olmasıdır. Bu destanlar, Oğuz Ellerinin yaşamlarının bir aynası ve eski kültür ve folklorumuzun zengin bir hazinesidir.

Bizim, hakkında konuşmak istediğimiz konu, bu destanların ne zaman ve nerede yaratılıp ne zaman yazıya alınmasıdır.

İlhanlılardan, Gazanhan ve Ulcaytu zamanında yazılan “Camiuttevarih” de, Dede Korkut’ un dört büyük Türk hükümdarına müşavirlik etmiş bir millet büyüğü olduğu yazılmıştır.

Kitabı Dede Korkut “Alâ Lisan-ı Taifei Oğuzhan” adlı eserin baş tarafında yazılan mukaddemede, Dede Korkut hakkında şöyle yazılmıştır:

Resul Aleyhussalam zamanına yakın Bayat boyundan Korkut Ata derler bir Er kopdu. Oğuz’ un ol kişi tam bilincisiydi. Ne derse, o olurdu. Gaibden dürlü haber söylerdi. Hak Teâlâ’ nın gönlüne ilham ederdi.

Mukaddeme’ de “Ahir zaman hanlık gerü kayıya dege kimsene ellerinden almaya, ahir zaman olup kıyamet kopunca, dedüğü Osman neslidir, işte sürüp gideyürür.”

Mukaddemeden naklettiğimiz son cümleler, hikâyelerin, Osmanlı Hanedanının Doğu Anadolu’ da hâkim olduğu zaman, kitabın yazıya alındığı açıklanır. Barthold, eserlerin 15. asrın başında yazıldığını kabul eder (Heyet, 1993: 253-254).

Dede Korkut destanları hakkında en eski tarihi bilgiyi Mısır Türk Memlûkleri devri müverrihlerinden Ebû Bekr b. Abdullah b. Ay-Beğed- Devâdarı (ölm. 1331-32) vermektedir. Bu bilgi aynen şöyledir: Ben derim ki burada bu kavmin zuhur, huruc ve işlerinin başlangıcını anlatacağım. Bu, melik büyük baba anlamına gelen (?) Ulu Han Ata Bitikçi adlı kitapta, onların yaradılışlarının başlangıcı ve ataları üzerindeki arık şeriatın cevaz vermediği sözlerin kısa bir özetidir. Bu kitabı ilk Türkler’ den Moğol ve

Kıpçaklar yanlarından ayırmazlar ve bunun onların katında büyük bir değeri vardır; nasıl ki diğer Türkler' in Oğuz-name adını verdikleri bir kitabları olduğu gibi. Onlar bu kitabı elden ele dolaştırırlar; orada Oğuzlar' ın işlerinin (tarihlerinin) başlangıcından ve onların ortaya çıkışlarından itibaren gelen hükümdarlarının ilki ve büyüğü Oğuz' dan bahsedilir (Sümer, 1999: 366-367).

Ne zaman, hangi topluluk olursa olsun, siyasi, toplumsal değişikliklerle karşılaşan nesillerin yaşamı pek çok zorluklarla iç içedir. Böylesi bir geçiş sürecinde, ulu şahsiyetlerin kaderleri de kendine has çatışmalarla doludur. Eğer, bu değişimler toplumsal, etnik çevrenin içsel gelişim kaidelerine uygunsuz bir şekilde, dış güçlerin güç zoruyla kabul edilmiş ise, o halde ulu şahsiyetlerin yaşamı çoğu kez kaygı ve acıyla geçer. Korkut (IX) atanın yaşadığı devir de oldukça önemli siyasi, toplumsal çalkantılarla, dış güçlerin şiddetli baskısı altında oldu. Avrasya' nın uçsuz, bucaksız ulu coğrafyasında yüzlerce, belki de binlerce yıl boyu aşık atıp, dünyanın dört bir yanını kendi evinde kurulmuşçasına yönetmiş, atlı süvarili göçebe medeniyeti (civilization) milattan sonra ilk bin yılını bitirdiği zamanlar şiddetli parçalanma devrini yaşadı.

Türkçü bütünlüğünün Türkçü ayrılıklara dönüştüğü devirdi. Daha kesin ifadelerle, kültürel, ruhani bütünlükteki Türk âleminden şimdiki Türk ulusları özel hâkimiyetler kurarak, kendilerine has etnik işaretler oluşturmaya başladılar. Tabi ki, Türkçü ruhun bölünmesi Korkut gibi ulu bir şahsiyeti tarafsız kalmamaya itti. Bu defa yalnız Türkçü ruhun bölünmesi değil, onunla beraber İslam dininin de güneyden yayılması da vardı. İslam dini, Korkut' un yaratılışına karşıydı. Sebebi, o göçebe toplumunun yaşam geleneklerine dönüşen Tengri dininin ulu temsilcisiydi.

“Korkut kobızı ilk yapan, Küyü ilk icra eden, kobızı çalmayı öğreten, beste yapan, ozanların piri, ilk baksıdır” (Kaskabasov, 1999: 673). Yani Tengri dininin başlıca ideologudur. Tengrilik dünya anlayışının ulu şahsiyeti Korkut idi.

Korkut Oğuz, Kıpçak boylarının VII-IX asırlarda yaşamış ulu düşünürü, ozanı, üstün küyçüsü, geleceği öngören kâhin baksısıdır. Yaşamı, VII-IX yüzyıllar arasında Sır nehri yakasında yaşadığı, önemli tarihi şahsiyetlerden biri olduğu bugüne kadar toplanan bilimsel kaynaklar sayesinde kuşku götürmez bir gerçektir. Ata tarafından Korkut Oğuz boyunun Kayı (Kayıspas) denilen atasından, anne tarafından kalabalık Kıpçak boyu tarafından akrabalık taşır. Korkut' un babası Oğuz boyunca bilinen Kara adlı kişidir.

Tarihi kaynaklarda Oğuz, Kıpçak boyları hakkında bilgiler Korkut'un yaşadığı devirden çok önceleri yer alır. Örneğin, Türk hanlığının (VI-VIII) içerisinde dokuz oğuzların olduğunu çivi yazılarından (runa) bilebiliriz. Mahmut Kaşkari de Oğuzların 24 bölümden oluştuğunu belirtmiştir. Ayrıca, tarihi mekânı şimdiki Moğolistan' ın doğu bölgelerinden itibaren Hazar denizine kadarki uçsuz, bucaksız alanı içerir. Bu şaşırtıcı bir durum değildir. Eğer, Türk hanlığı doğusunda Çin Seddi'nden itibaren batısında "Demir Kapı" denilen Derbent şehrine kadarki büyük coğrafyaya sahip olmuşsa, Oğuz, Kıpçak boyları Kağanlığın batısında çok önceden konuşlanmışlardı. Etnosun tarihi köklerini yıllık yazıtlarda karşılaşılan tarihten itibaren almak çoğu kez hatalara neden olur. Bu geleneklere göre Oğuzları da, Sır nehri yakasında VIII-IX yüzyıllarda yerleşmeye başladığını ifade etmek tarihi sıralamaya zıt bir durumdur. Diğer yönden, Mahmut Kaşkari' nin Oğuz şehirleri diye Karnak, Süt kent, Farab, Sığanak, Savran, Janakent, gibi köklü şehirlerden bahsettiğinde, bu şehirlere Oğuzların gelir gelmez kök salması mümkün görünmüyordu. Yani, Beskada denilen Sırın aşağı ağzındaki pek çok şehirlerden başlayarak Taraza kadarki ara bölgede Oğuz, Kıpçak yurdunun eskiden beri yaşamını idame ettirdiği ata yurdu olmuştur. Göçebe yaşam geleneğini yaşam direği edinen, Avrasya' nın bozkır coğrafyasına uyum sağlayan Türk halkları mevsimlere göre göç eden kuşlar gibiydiler. Yani, kışa doğru Sır, Şu, Talas, İle çevresine, Karatau, Alatau eteğine toplanan Oğuz, Kıpçakların büyük bölümü yaza doğru Ulutau, Kışitau, Beskazılık (Karkaralı, Balkan, Kızılaray, Bayan, Karağaylı) dağlarını geçerek, Sarı su, Esil, Nura, Torğay, Ertis nehirlerinin mera alanlarına kadar göçerek yerleşmiştir.

Türk hanlığından sonra kendine gelerek, güçlendiği zamanlar (X-XI) oğuz, Kıpçaklar Üstirtti geçerek, Sibiry'a' nın verimli otlaklarını kullanmaya başladı. İbni Sina' nın (X) ifadesiyle bu devirde Oğuz asilzadelerinin hizmetinde 10000 kadar at bulunmaktaydı. Yerleşik, derebey ve hayvancılıkla geçinen göçmenlerin ekosistem ile uygun yaşam gelenekleri oluşturması Oğuz, Kıpçak boylarının hızlı gelişmesine sebep oldu. Böylesi yaşam gelenekleri Kazak coğrafyasında XX yüzyılın başına kadar devam etti. Kıpçakların Kanlı, Konırat, Kete, Kerdeli, Aday, Abdal, Akkollu, Karakoylu, Kökgen, Oşantı gibi pek çok dalları Kazak Hanlığının ulus olmasına, güçlenmesine katkıda bulundu. Bu nedenle, Korkut hakkında çalışmalarda, onun müzik mirası icra edildiğinde "Korkutu Kazak diye yorumlayabilir miyiz?" diyerek çekinmenin hiçbir mantığı yoktur.

Tabii, Oğuz, Kıpçak boyları sadece Kazak değil, onunla beraber Özbek, Karakalpak, Türkmen, Azeri gibi ulusların oluşumunda etkili olduğu da biliyoruz. Bu bağlamda, eski şeceredeki Boyan (Bayan) destanının tüm Slav halklarına ortak olduğunu, “Ulu Boyanımız” demeye hiç kimsenin çekinmediğini hatırlamamız yeterlidir. Günümüz özerkleşen Türk dilli halklara ortak isimleri dizersek, o halde geçmiş Hunlar devrindeki Tuman ve Mödeden başlayarak, devamında İbni Sina, Al Farabi, Mahmut Kaşgari, Yusuf Balasagun, A. İükneki, A. Navay, Babır, Ulukbek, Ahmet Yesevi gibi şahsiyetleri Bumin, Kültigin gibi komutanları ekleyerek, Asankayğı ve Kaztugan ile bitirirdik. Bunlar bir yana, onlarca destanın, yüzlerce hikâyenin, ezgi ve tınların da ortaklığı da açıktır. En önemlisi, Avrasya’ nın geniş coğrafyasında doğusu, Sarı nehirde başlayarak (Huenhue), batısı Akdeniz’e kadarki coğrafi bölgedeki yaşayan onlarca Türk kökenli halkın birbiriyle tercümansız anlaşabilmesi hiç akıldan çıkarılmamalıdır. Demek ki, evvelki tarih, özellikle orta çağ tarihi söz konusu olduğunda, şimdiki nesillerin bilincinde milli duygular baz alınarak orta çağdaki Türkçü bütünlüğün güçlenmesi gerekir. O olmaksızın, nesnel tarihsel gerçeklere erişilemez.

Korkut hakkında fikirlerin tarihi çarpıtmalardan etkilenmesi nafi değildir. Tarihçiler, bilim adamları hep bir ağızdan Oğuz boyları federasyonunun dağılmasına Kıpçakların doğudan sıkıştırması sebep oldu derler. Sıkışan yalnız Kıpçaklar mıydı? Büyük Türk hanlığından sonra Türklerin parçalanarak dağılması bir yana, çoğunluğunun batıya doğru hızla göçü başladı. Bunun nedeni, bir kerelik veya tek bir neden değildi. Doğudaki güçlenen Çin’in, güneydeki Araplar ve Farsların hakimiyeti, batıda Bizans’ın güçlenmesi, Türk Hanlığının kendi içinde parçalanması, son olarak Moğolların şiddetli taarruzları yalnız Oğuz boyları için değil, tüm Türk kökenli halkların büyük parçalanış sürecini başlatmıştı. Oğuzlar ve Kıpçakların karmaşadaki çatışmalarını birbirlerini yok ettiler diye abartmak tarihi ve etnogeneze gerçekliğe karşıdır. Sebebi, Türk boylarının içinde tüm gücüyle, gelenek görenekleriyle, diliyle, töreleriyle en yakın boylar Oğuzlar ve Kıpçaklardı (Sarsembayeva, 2006).

Bu nedenle, Korkutu Oğuzla Kıpçağın ikisine de yol gösteren bilgin diyebiliriz. V.V. Bartold “Korkut kahraman değil, bilgedir, milletin üstünlüğünü ortaya koyan ve savunan sağduyusunu tüm halk doğrular.” der. bu yorumu Korkut’ tan ulaştı denilen binlerce söz uygun olur. “Eşeğe altın semer vursan da eşektir. ”, “Cariyeye altın

kaftanlar giydiren de hanım olmaz.”, “Annesinden örnek almayan kız kötü, atadan terbiye almayan oğul kötü”, “Atasını şereflendirip, soyunu yüceltene hiç kimse yetmez”, “Yanlı söz ileri götürmez.”, “Vadi deki yeşilliği yeken bilir, düzlüğün yeşilliğini böken bilir. ”, “Kimin kahraman kimin hasis olduğunu ozan bilir.”(Profesör A. Konıratbaevin çevirmesine göre). Korkut hakkında parmakla sayılan yazılı kaynaklardan “Korkut ata kitabı” şöyle başlamaktadır. “Bayat boyunda Korkut ata denilen bilgin, kâhin adam yaşamıştır. Tanrı vergisi yeteneği sayesinde onun bütün yorumları doğru çıkmıştır...oğuz boylarında Korkut ata en zorlu meseleleri çözmüştür. Ne kadar zorlu olursa olsun, Korkutun öğüdünü dinlemeden, halk hiçbir işe başlamamıştır. Halk onun bütün vasiyetini eksiksiz yerine getirmiştir”(Seydimbekov, 19??: 13-14).

Yani, Korkut Ata Oğuz, Kıpçak ortamındaki siyasi, toplumsal meseleleri çözmeye yol gösteren başlıca şahsiyettir. O, halk içindeki doğru, yanlı, gelenek ve görenekleri düzenleyici dini şahsiyettir. Halkın dış düşmanlardan, iç düşmanlardan sağ kalmasını kontrol eden dini şahsiyettir. Tüm halkın göçünü, yaşam mekânlarını, amblemlerini, sloganlarını tayin eden düşündürdür. Bunların hepsini kılıç zoru, mızrak ucuyla değil, göçebe yaşam biçimini kabullendiren, bozkır demokrasisi bağlamında ortaya çıkarmıştır. Kesin ifadelerle, emir vererek, mecbur ederek değil, yaşam tecrübesini geniş sahada kullanarak sanat ve bilim seviyesindeki üstünlüğünü çevresine kabul ettirmiştir. Korkut devrinden kalan bu harika gelenek Kazak Türklerinin tarihinde ozanların, yaşamı ve eserlerinde açıkça farkına varılabilir. Örneğin, Asankaygı, “Ah, Han, ben söylemezsem bilmezsin. Sözüme de razı olmazsın” diye sözüne başladığında, Ozan Kaztuğan, “Geniş mi geniş yaylalar yurdum, gönlümde çevrem, yurdum.” Diye tüm halkı özümseyerek hitap ettiğinde, Ozan Jiembet, “Uzun boylu Er Esim, namına acı, Esil de benim öğüdümdür, diyerek kendi aklının üstünlüğünü gösterdiğinde, ozan Bukar “Diyeyeğimin hepsi bu, benim öğüdümdür. Akli başında han idin, anla bunun manasını” diye ifadelendirdiğinde, Mahambet “ Halk için kan dökeceğim diye, Karayı hana denk kılacağım diye, o amaca yetemeden, dediğimi yapamadan, hüsrana uğradım. ”diye içlendiğinde, onların herhangi de ilk olarak ozan değil,halkın tarihi gidişatının savunucusu olarak kendini kanıtlar. Ozanlığı bu amaç ve çıkarlarına ulaşacağı bir araçtır. Yani, Korkut’ un üstünlüğü, kahinliği, hatta baksılığı da onun eser verme

yaratılışından hiç de ayrı incelenmemelidir. Temelde, göçebe fenomeninin doğal ruhani medeniyetinin başkalarından üstün hale getiren özelliklerden biri de budur.

Korkut hakkında ilk olarak kaleme alınan “Korkut ata kitabı” dahi XV yüzyılda yazılmıştır. Bu kitabın iki nüshası malumdur. Biri 12 bölümden oluşan Drezden (Almanya) nüshası, diğeri 6 bölümden oluşan Vatikan nüshasıdır. Özel öneme haiz bu durumsa, şimdiye deyin ilmi düşüncelere temel olan, bu eserlerin ikisi de Oğuzların ata yurdunda yazılmamasıdır. Oğuzların vakti dolmuş, bitap durumdaki nesillerinin geçmiş zamanı özleyerek, hatırlaması gibi bir etki verir. Oda dahi, izleri yok olmamış hatıra değil, dönemsel sıkıntılar nedeniyle şuurlarını kaybetmiş nesillerin aklında kalan bölük-pörçük hayaller gibiydi. Bu yazıtta “Korkut ata kitabı” demek da bilimsel anlayış bakımında tartışmaya açıktır. Sebebi, bu Korkut Ata’ nın yazdığı bir eser değildir. Korkut’ u kendine Pir ederek, o devir hakkında kimliği belirsiz bir yazarın yazdığı eserdir. Onun içerisinde Korkut hakkında bilgiler oldukça kısıtlıdır. Ayrıca, Atayurttan ayrılarak, ideolojik asimilasyona uğrayan nesillerin dünya anlayışı yazıtta kendini göstermektedir.

Bu bağlamda, Korkut hakkında Destan ve Efsaneler olarak gelmiş, objektif olarak ulaşılmış, ezgi olarak ulaşılmış en geniş kaynak Oğuzların Atayurdunda korunmuştur. V.V. Barthold ile V.M. Jirmunsky gibi yetkin bilim adamlarının “Korkut’ a verilen önemin Sırderya çevresinde bin yıllık örneği vardır.” Demesi de ondandır. Bunun kesin delillerini Orta Asya halklarının tarihi ve medeniyetine hakim Alişer Navai (1441–1501) eserlerinden görebiliriz. Evliyalar bibliyografyası hakkında derlemesi (Nafahat al-uls) çevrilirken Korkut hakkında özel olarak belirtmese de, mevcut bilgileri vererek, “nedeni bu zat Türk halkları arasında çok tanınmış, yoruma gerek kaldırmaz” der (Barthold, 1964: 416).

Korkut’ un önemli tarihi şahsiyetlerden olduğuna çok yönlü araştırma çalışmalarından alınan sonuç çerçevesinde ulaşan ünlü folklorcu A. Divaev. O Korkut türbesini Kazalı kaymakam yardımcısı, subay İ.L. Arzamasova özel olarak fotoğraflarını çekirtirerek, bu türbenin harap olduğunu, Sır deryanın taşma tehlikesinin olduğunu birkaç kere yazmıştır. Bugün Korkut Ata türbesi eski haline getirildi. Kabrini, yetenekli ressam İbray Bek’in tasarladığı simge, ihtişamla boy göstermektedir.

Oğuzların dağılan büyük bir bölümü Selçuklarla birlikte Ön Asya'ya ulaştı. Diğer bölümleri İdil'in aşağı tarafındaki Tatarlar ile ve güney Oraldaki Başkurtlarla kaynaştı. Böylece, Kafkaslara ve Orta Doğu'ya yönelen Oğuzlar Azeri, Türk, Gagauz gibi halkların meydana gelmesinde etkili oldu. Sonra, "Korkuta ata kitabı" nı yazanlar Oğuzların bu Kafkas ve Anadolu'ya yayılan nesilleriydi. Onların Korkutu Hz. Muhammed ile fikirleş kılarak, ağzından Allah sözünü düşürmemesini, her adımda Kafkaslık yer adlarına dayandırılmasının, özellikle ileri, geri bozkır mitleri ve destanlarının Korkut devrine mal edilmesi işte bu yüzdendir.

Kesinlikle, tarihin sert akıntısı Oğuzları ne kadar dağıtmış olsa da, onların en büyük bölümü atayurdunda kalmıştı. "Yerinde kalan kazanır" denildiği gibi, bunlar sonra o coğrafyada güçlenen Türkes kağanlığına, Karluk hanlığına, Karahanlılara, son olarak Kazak Hanlığına dönüştü. Bu nedenle, Korkutun kendisi hakkında destan ve efsanelerin geniş örneklerini kadim Oğuz yurdunda şimdiye kadar anlatılmasına şaşkırmaya gerek yoktur. Bu bağlamda, Korkutun müzisyenliği hakkında kulaktan kulağa gelen söz değil, müziklerinin şimdiki zamana ulaşmasında, o müzikleri koruyan ve devam ettirenin Kazak yurdu olmasında böylesi tarihi gerçek yatar.

Evet, Korkut Kazak Türkleri için ilk olarak küy atası (ezgi atası) kobızda nağme çıkarma geleneğini ilk olarak icra eden kişidir. Kobızıyla beraber, halkın durumunu ve yazgısını yorumlayan kalp gözü açık baksısıdır. Onun yaşamıyla ilintili destan ve efsanelerin çoğu küy ile bezendirilip, iç içe olmasının sırrı bunda gizlidir. Halk arasında, **"Korkut küyü"**, **"Korkut makamı"**, **"Korkut müziği"**, **"Kilem yayan"**, **"Arslan bab"**, **"Tanrı küy"**, **"Kök Boğa"**, "Korkut' un halkla vedalaşması" denilen kobız küyleri, eski melodiler günümüze kadar değişmeden icra edilmektedir. Bu küylerin, destan ve efsanelerinden de önce söz, müziklerindeki sadelik, eskilik, baksı müzikleriyle uygunluğu, özellikle hayattaki değişikliklerden doğrudan etkilenmesi öncelikle Korkut' un tarihi şahsiyet olduğuna şüphe bırakmaz. Korkut küylerindeki tarz bütünlüğü, kopuzun oynanma biçimi, yaşamı tasvir etme yöntemlerinin düzenliliği, kesinlikle bir şahsın işaretlerini ortaya koyar. Bu bağlamda, Korkut hakkında destan ve efsanelerden de önce, Korkut' un türbesinden de önce , hatta "Korkut ata kitabı" ndan da önce tarihte geçen bir şahsiyet olduğuna müzik mirası yadsınamaz delil olabilir.

1975 yılı folklorcu Baydilbaev Mardan ile kobızcu Jarkınbekov Musabek Kızılorda şehrindeki kobızcu Şamenulu İsmayl'ın icrasında Korkut' un ona yakın küyünü notalaştırıp, kitap olarak yayınlayarak, harika bir iş başardılar. Hatta, böylesine hayır işi İsmayl dedenin güçten düştüğü, Korkut küyelerinin bazı enstrümantal nakaratlarını unuttuğu zamanlarda ele alınması güçlüklerle karşılaşılmasında neden oldu. Biz, İsmayıl dedeyi 60 cı yılların sonunu ele alarak incelediğimizde hala şevkle çalarak, Korkut Ata hakkındaki destan ve efsaneleri içtenlikle paylaşıyor idi. Tabii ki, hiçten iyidir, tarihi mirasların hepsinden teselli alıyoruz.

Korkut küyleri ve destanlarının bugüne kadar ulaşmasının başlıca nedeni böylesi ruhani geleneklerin devam etmesi olduğunu anlamalıyız. Korkut öncesi dönemi fikir yürüterek idrak edebiliriz. Baksıların piri niteliğindeki ünlü Kökaman baksı (XI), Dombaul (XII), Atalık ozan denilerek İbn al-Asir gibi zamandaş tarihçilerin yazılarına giren Ozan Ketbuğa (XIII), Ozan Sıpıra (XIV), Asankaygı (XV), Kaztugan(XV), Kıpçak koyubas baksı (XVI), Ozan Jiembet (XVII), Ozan Marğaska (XVII), Ozan Ümbetey (XVIII), Ozan Bukar (XVIII), Koçak Janak (XIX), Küycü İkıl as (XIX-XX) gibi tarihi şahsiyetlerin her hangi biri de söyleyeceğini kobızla demiş, küyde bestelemişlerdir.

Korkut'un yaşamı ve küylerle ilgili destan ve hikayeler Kazak Türklerinin coğrafyasındaki toponimlerle, etnonimlerle yakın olduğuna dikkat etmek gerekir. Örneğin, Ulutau'daki Sarın zirvesi Korkut'un kobız çaldığı tepesiydi de denmektedir. Bunu adet edinerek, bu tepenin başında Dombaul da kobız çalmıştır denir. Dombauldan türbesi bugüne kadar Ulutau bölgesinde iyi korunmuştur. Sarın zirvesinin batısı ve güneybatısında "Korkut gölü", "Korkut suyu" denilen iki adlandırma vardır. Korkut suyunu yerli halk "Kurdum" diye de adlandırmaktadır. Bu İrgız ve Torğay nehirlerinin suyunu yutan sırlarla dolu kumdur. Şırıl, şırıl akan bu nehirlerin suyu bu kuma ulaştığında göz önünden yok olur. Bu nedenle, bugüne kadar bu bölgenin halkının ağzına "Su ayağı Korkut", "Su ayağı Kurdum" denilen sözler yer etmiştir. Akmolada ki Barbı gölünde Korkut bulunmuştu denilen efsane vardır. Ayrıca, Karatau, Ögiztau, Targıl dağı, Kazğurt gibi dağlar hakkında Sır derya, Şu, Talas, Atasu, Jamşi gibi nehirler hakkında bugüne kadar gelen korkut adıyla ilişkili efsane ve hikayeler söylenmektedir. Şaulder (Çimkent bölgesi, Oturar çevresi), Jebeney (Doğu Kazakistan Bölgesi, Zaysan dolayları), Jamşi (Jezkazgan bölgesi, Balkaş dolayları), Bökejeli

(Çimkent Bölgesi, Sozak dolayları), Buzak (Kızılorda Bölgesi, Sır dolayları) gibi yer ve su adlandırmaları Oğuz içindeki boyların adlarıyla ilgili konulmuştur.

Korkut hakkında söylenen efsane ve hikâyeler çerçevesinde Avrasya kıtasına geniş olarak yayılan eski, yeni devirler tekrarının sıkça karşılaşıldığının hatırlanması gerekir. Bu, özellikle kaynağı olmayan tarihi şahsiyetlerin gerçek kişiliğini değerlendirmek için gereklidir. Korkut' un yaşamıyla ilgili ölümden kaçmasıyla ilgili motifin Orta Asyada ve kadim Sümer Uygarlığından kesintisiz olarak devam ettiğinin farkına varmamız zor değildir. Bu bağlamda, “Çok görmüş Gilgamesh hakkında epos ” ile Korkut hakkındaki Kazaklar arasında söylenen efsanelerin içeriğindeki benzer yerlerin altını çizmemiz doğru olur. Gilgamesh milattan önce 27 yüzyıl önce yaşamış Sümer Devletindeki Uruk şehrinin ilk soyunun beşinci yöneticisidir. Gilgamesh ölümden kaçarak, ölümsüz Ütnapştı arayıp bularak, ondan sonsuz gençlik gülünü alır. Korkut' ta ölümden kaçarak, onu yenebileceği gücü küy ve kobızdan alır. Gilgameshın sonsuz gençlik gülünü yılan çalar, Korkutu da yorulup küyünü durdurduğu zaman yılan öldürür. Sümer zamanından kalan beş makamın üçünde Gilgamesh gök boğasıyla savaşarak, sonunda onu öldürür. Korkut' ta benekli dananın peşine düşüp, sonunda onu taşa dönüştürür. Ancak, can dostu Entikudu öldürüp, steplere kaçtığında Korkut' un kendisi de ölümlüye dönüşür. Gilgamesh pek sevdiği kız kardeşine değererek, kendisini ölene kadar suçlar. Hatta öldükten sonra bile kız kardeşine değdiği ayağı mezarından çıkar. Sonunda, Gilgamesh da, Korkut' ta emellerine erişmeden vefat ederler. Bu iki tarihi şahsiyetin kesin yaşamlarının manasıyla ilintili durum da budur. Çünkü, Gilgameshta, Korkut' ta kendi devirlerindeki, toplumlarındaki halkın iyiliğini düşünen, mutlu yaşam için ara vermeksizin güreşen ulu şahsiyetlerdir. Bu nedenle, Korkut' un şahsiyeti iyiliğin, cesurluğun ispatı olarak, Korkut' un küyleri zalimliği yenen, güzelliğin şahidi olarak nesillerin kalbinde sonsuza kadar yaşar (Sarsembayeva, 2006).

Korkut küyelerinin, form özelliği ve çalma tekniği bakımından gelişmiş değil ayrıca kısa ve efsaneli küyelerdir. Küyelerin müzikal değerlendirmesi de kolay formdadır. Küyelerin form ve melodik yapısı bir birine yakın, ayrıca melodiler birbirini tekrarlayan biçimdedir. Benzerlik bakımından Ağıtlara benzemekle beraber, yavaş olarak icra edilmesi Korkut küyelerinin özelliğidir. Korkut' un her bir küyü Felsefik özelliği olan

küylendir. Korkut kendisinin öz yaşamını hayat tecrübesine katıp, başarılı akıl ve nasihat vermektedir (Rayımbergenov ve Amanova, 1990: 26-27).

Kazakistanlı bazı bilginlere göre, Korkut Ata destanları 7. yüzyılda teşekkül etmiş; aradan yedi yüzyıl geçtikten sonra, Kaf Dağı' nı aşarak Anadolu' ya yerleşen Türk nesli ata yurduna duyduğu özlemden dolayı hafızalarında yer eden Korkut anlatılarını kağıda geçirerek Dede Korkut Kitabı' nı meydana getirmiştir. (Nısanbayev, 1999: 61). Korkut Ata efsaneleri Kazak Türkleri arasında milli kültür mirasının birer incise kabul edilmektedir. (Jarkınbekov, 1999: 113). Kazak Türkleri arasında anlatılan Korkut ve Oğuz Kağan konulu destan ve efsaneler bozkır tarihinin önemli kültür abidelerinden sayılmaktadır. (Margulan, 1999: 35) Korkut Ata efsanelerinin Hazar boyundaki Türkmenler aracılığı ile Kafkasya ve Hazar' ın güney sahillerindeki Mazandaran (İran) bölgelerine yayıldığı, zamanla buradakilerin Korkut' u sahiplendikleri belirtilmektedir (Durbilmez, 2003: 227).

Korkut' un destanlarında ilgimizi çeken başkada bir hususta dildir. Destan dili bağlı olduğu dilin en güzel örneğini teşkil eder. **Dede Korkut' un dili de tam bir destan dili olarak Türkçenin emsalsiz bir şaheseri durumundadır.** Bu dil milletin ağızında asırlarca süzüle süzüle âdeta atasözleri ve mucizeler dizisi haline gelmiş bir dildir (Ergin, 2009).

Korkut Ata destanlarında dilin güzel kullanılması, bugünlere kadar gelen kadim Türk halkları tarafından korunup, saklanmış ve yeni nesillerin nasihat olarak kabul etmeleri gereken paha biçilmez kültür hazinemizdir diyebiliriz.

Korkut' un kobızının telleri nasıldı? Kobızın telleri, burulmamış at kılından yapılır: Telleri özellikle yayları bir demet veya bir tutam kıl gibi, görünürler. Aşağıdan, deri kayışlarla bağlanmışlardır (Vertkov, Atlas, s.132). Belyayev' in gördüğü bazı kopuzlar da ise, yalnızca “iki kalın at kılı” gerilmiştir: (a. Eser, s. 84). Din adamları ile Destancılar, ozanlar, mırıltılı, boğuk ve sihirli bir ses vermek için, çeşitli kıl bağlamaları kullanmışlardır (Ögel, 2000: 242).

2.2. Dede Korkut Küyleri

2.2.1. Korkut (İlk Efsane)

Korkut' un doğduğu ata yurdu Karaspan dağı der. O dünyaya gelirken annesi geyik etiyle beslenerek, rahminde üç yıl dokuz gün taşımıştır. Bu üç yılın her yılında sancı çekerek, çocuk doğuracakmış gibi zorlanmıştır. Korkut' un annesi fazla zorlanmamıştır. Ancak, ilk yılda da ikinci yılda da çocuk doğmamıştır.

Bundan üç yıl dokuz gün sonra, Korkutun annesi gerçekten sancılanmaya başlar. Bu sadece sancı değildi, tam o gün Korkutun annesiyle beraber bütün dünya sarsılarak sancılanmış gibi göğü kapkara bulut kaplar. Gök gürler, şimşekler çakar, dünya alt,üst olur. Bunların hepsini dünyaya gelecek olan bebeğin kutsiyetine yoran halk coşar.

Bunun hakkında halk arasında dolaşan şöyle bir söz var.

Korkut doğarken Karaspanı sel alır, Kara toprağı kum alır. O Doğarken halk korkup, doğduktan sonra sevinmiştir.

Gerçekten de, Korkutun doğmasıyla rüzgar dinip, bulutlar dağılıp, gün çıkıp, dünya dingin haline döner. Ahali bunu da iyiye yorup: “Bu bizi korkutup dünyaya geldi,adı Korkut olsun” diyerek üç kere bağırarak, adını Korkut koyarlar.

Korkutun dünyaya gelmesi ne kadar özel olsa da, onun yaşamı da bir o kadar özel olmuştur. Gençliğinden uçan kuş, yürüyen ava, esen rüzgara, yağın yağmura bile hakim olarak tabiatı anlayarak büyür.

Günlerden bir gün, boyu uzayıp, biçimlenen Korkut bir rüya görür. Rüyasında ak sakalı beline kadar düşen, ak esasını göğe direyen evliya bildirerek: “Hey Korkut uyan!” der ve “Sen bir müzik aleti yap, Çalgının altı , güçlü atanın incik kemiğı gibi olsun, çanağı kara bakır gibi olsun, önü güzel hanımın göğüs derisi gibi olsun, eşiğı or kecinin boynuzu gibi olsun, telleri besili aygırın kuyruğundan olsun. Çalgının adı Kobız olsun. Bu kobız hayallerine kanat, yoluna ışık, canına yoldaş olur!”

Korkut bu sözü gerçekten duymuş gibi olarak, sarsılarak, gırtlığında söz düğümlenmiş gibi bir halde imiş. O halde Kobız yapma işine girişip, evliyanın saydığı bütün şartları yerine getirir. Bundan sonra kobızı koluna alarak, kulağını burup, tıngırdattığında bir

uğultu kaplar. Deminki, içini kabartan küy kobızına geçerek, gök altında müzikal melodilerle dolar. Uçan kuş, koşan av, esen yel bunların hepsi tam bir ahenkle, kobız küyünü dinlerler.

Korkut' un çaldığı pek çok küyün bir nakaratı budur (Sarsembayeva, 2006).

2.2.2. Korkut (İkinci Efsane)

Korkut' un sadece kırk yıl yaşayacağı anlaşılır. Bundan sonra Jelmayasını (devesini) esen rüzgar kadar hızlı uçurarak ölümden kaçmaya çabalar. Kaçmasına kaçır da nereye giderse gitsin, Ecel önüne çıkar, Korkutun altını oyar. Ancak, epey bir zaman ecel Korkutun canını almayı başaramaz, boşu boşuna dolanır.

Sonunda bir gün ecel altından bir sandık yapar ve Korkutun canına almaya yollanır. Bunu önceden sezinen Korkut ecelin tuzağına düşmemenin yollarını aramaya başlar.

Günlerden bir gün ecel sonunda Korkutla yüzyüze gelir, “Gir bu sandığa!” diye emreder. Korkut ise günler öncesinde planladığı şekilde “Girmesine girerim ama bu vücudumla sandığa nasıl sığarım? Önce sen girip göster, ondan sonra dediğin olsun ” der. Ecel sandığa girip göstermeye çalışırken Korkut onu hızla kapatarak, ağzı açılmayacak şekilde kilitler ve nehrin suyuna atar.

Ecel sandıkta kaldığı halde, akıp gider. Böylece, halk epey bir zaman ölümü tatmaz, huzur ve keyif içinde yaşamaya devam eder. Bu zamanlarda Deryanın ilerisinde ağı boş çıkmayan harika bir balıkçı varmış. Bir gün Ecelin kilitlendiği sandık bu balıkçının ağına takılır. Balıkçı “bu nasıl bir sandıktır diye açtığında, sandığın içinden uğultu ve bağırışlarla Ecel çıkar. Kızgınlıkla önündeki balıkçının canını alır. Ondan sonra, korkutun canını almak için hırsla aramaya başlar.

Korkut ise, Ecelin hışmına uğrayacağını hatırlayarak “takip eden düşman, sonunda erişir”diyerek, bu ruh haliyle kobızına sarılır (Sarsembayeva, 2006).

KORKUT (İkinci Efsane)

İcra eden: D. Miktibayev

Notaya alan: B. Kosbasarov

Orta tempoda, serbest

The image displays a musical score for the piece "Korkut (İkinci Efsane)". The score is written on ten staves of music, each beginning with a treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. There are several measures with rests, and a triplet of eighth notes is marked with a '3' in the fifth staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

This page of musical notation consists of ten staves of music. The notation is written in treble clef and includes various time signatures such as 3/4, 2/4, 3/8, and 2/2. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth notes, sixteenth notes, and triplets. There are several instances of triplets, indicated by a '3' above the notes. The key signature changes throughout the piece, including one flat (B-flat) and one sharp (F-sharp). The notation is clean and professional, with clear articulation and phrasing.



Kaynak: Rayımbergenov, 1990: 29-31

2.2.3. Korkut (Üçüncü Efsane)

Ecel Korkutun canını almak için ardını bırakmazsınız takip eder. Sonra Korkut bir kere daha bir yolunu bularak, kendinden farksız kırk resim çizer, kırk birinci olarak da yanlarına kendisi oturur.

Sonra, sinirle, burnundan soluyarak Korkutun canını almaya Ecel gelir. Geldiğinde, bir sıra halinde dizilmiş bir birinden farksız kırk bir Korkut oturmaktadır. Ecel o tarafa bakıp, bu tarafa bakıp hangisinin Korkut olduğunu ayıramayarak çaresiz kalır.

Ecelin patlamaya hazır bu gazabından bir kere daha korkut bu şekilde kurtulmuştur. Bundan sonra öncekinden de içlenerek, kara kobızından ritimli küylerini hızlıca, gürlereyerek çalar. Korkutun ritimli icrasının temelinde bu yatsa gerek (Sarsembayeva, 2006).

2.2.4. Akku

Ecelden kaçan korkut dünyanın dört bir köşesini dolandığında yanına pay olarak kendi doğduğu yer olan Sır'ın suyunu almıştı. Jelmayasının örtüsünü suyun üstüne yayarak, ona uygunca oturarak, kara Kobızını eline aldığıında Ecel çevresinden bile geçmemiştir.

Korkut kobızı nefes almaksızın çalmıştır. O kobız çaldığında suyun akışı durarak, yel dinginleşerek, hayvanlar üst, üste gelerek uyumlu bir şekilde dinlerlermiş.

Bir de Korkut genelde olduğu gibi, küy aracını icra ederken, gökte uçmakta olan bir grup kuğu dinleyip, çevresinden uçarak, sonunda kanatlarını eğdi der. Kuğular içten küyün sesini duyarak, kara kobıza ses vererek destekleyip, yatışarak, Korkutla birlikte etkârlanmışlardı.

Gönlündekini küy olarak çalan Korkut kuşun asilliğini ve kuğunun merhameti kobızında canlandırır.

Nesillerin aklında “Akku”küyü olarak saklanan küy buydu (Sarsembayeva, 2006).

2.2.5. Jelmaya (Deve)

Korkut buluğ çağına ulaşip, hediye alacağı yaşa geldiğinde Kıpçak yurdundaki anne tarafı akrabalarına gitmiş. Akrabaları Korkuta “tautaylağın” soyundan gelen deve yavrusu hediye eder. Korkut deve yavrusunu, bebek gibi üstüne düşerek, nazardan koruyarak, ovup, okşayarak büyütür. Dizleri güçlenip, ayağı yere sağlam basmaya başladığı zamandan itibaren deve yavrusu Korkutun arkasından ayrılmadan, bir kere yolunu şaşırsa bozlayarak huysuzlanırmış. Taylak olup, burnu delindikten sonra da deve sürüsüne katılmamış ve yabancıları çevresine yaklaştırmamış, sadece Korkuta yakın olmuştur. Taylakta sonra üç yaşına girip sonra Burcın olduğu zaman yürümesine ayağı olan yetişemeyen, tabanı muzdan kaymayan, yedi gün yedi gece otlamadan ve su içmese de bana mısın demeyen kısa kıvrıcık yünlü Jelmaya ortaya çıkar.

Korkutun “Jelmaya” küyü böylece kanatlı bineğine, güvenilir yoldaşına dönüşür (Sarsembayeva, 2006).

2.2.6. Ah Halkım, Milletim!

Korkut koluna kobızını alarak, jelmayasını estirerek, dünyanın dört bir köşesini gezdiği dönemde halkın yazgısını kırk yıl önceden yorarak, pek çok kehanetler söylemiş. Halkının mutluluğu ve huzurunu arzularak, kara kobızını gürüldeterek çalarmış. İnsanların kolundan mızrağı, omzundan zırhı düşmediği, atın yelisinde, deve sırtında yaşamını sürdüren savaşkan devirleri hayal ederek etkârlansa gerek.

Böylesi durumda kutsal kara kobızını hiddetle çalarak, “Bundan sonra çeşitli zor zamanlar olabilir, Devir değişip, yasalar eskiyip kötüleşir. Çamlar kül olup, çocukların hayatı karanlığa gömülür.” dermiş.

Korkut atanın bu ezgileri halk arasında “Ah Halkım, Milletim” denilen küy olarak çalınır (Sarsembayeva, 2006).

2.2.7. Sarın (İlk Efsane)

Korkut yirmi yaşına bastığında ak sakalı beline kadar gelen ak esasını göğe direyen evliya gelip, tekrar rüyasında görünür. “Ey, Korkut, şu aydınlık dünyada sana kırk yıl yaşam alınca yazıldı. Ondan gayri gidemezsin!” der. Uyandığında rüya olduğunu anlar, evliyanın söylediği söz uyanıkmış gibi hissedilir.

Bundan sonra Korkut sarsıntıya uğrayarak, hayatta kalmanın yollarını arayarak, Jelmayasına binip, dünyayı gezmeye başlar.

Günlerden bir gün, Korkut gezerken karmaşa içinde yeri kazan bir grup adamla karşılaşır. “Hey, bu kazdığınız da nedir?” diye sorduğunda, deminkiler: “Evliya Korkutun mezarını kazıyoruz.” Diye cevaplar. Bunu duyan Korkut Jelmayasını çevirerek, başka bir yöne gider. Ancak, yorulup, bitap düşerek, şimdi ipi çekip biraz rahatlayayım dediğinde tekrar önünden mezar kazıcılar çıkar. Sorduğunda, onlarında Korkutun mezarını kazıcılar olduğunu anlar. Böylece, Korkut ölümden kaçarak, dünyanın dört bir köşesini dolansa da önüne onun için hazırlanan mezar kazıcılar çıkar. “Nereye gitsede, Korkut kabri”? denilen eski söze bundan gelmektedir.

Bundan tamamen daralan, mecali kalmayan Korkut ana yurduma yetsem, canlı kalırım diyerek, kendi doğduğu yer olan Sır’ın çevresine ulaşır. Bu yerde, Jelmayasını keserek, onun derisinden solan kara Kobızını kaplar. Bundan sonra, suyun üstünden mezar kazılmaz diye, Jelmayanın örtüsünü Sır’ın suyuna yayıp, onun üstüne oturur. Bu yerde, bu haline kederlenerek, kara Kobızıyla efkırlı ezgiler çıkarır. Bu ezginin bir nakaratı nesillerin aklında kalmıştır.

Korkut, Sır suyunun üstünde yüz yıl boyu yaşamıştır denir. Bu vakit içinde kobızını durmaksızın çalarak, eceli kendinden uzak tuttu denir, Korkut kobız çaldığında rüzgar dinip, suyu akışı durup, hayvanlar can kulağı ile dinlerlermiş (Sarsembayeva, 2006).

2.2.8. Sarın (İkinci Efsane)

Korkut ölümü kabüllemez, Sır Suyunun üstüne Jelmayasının örtüsünü yayarak, kobızını aralıksız çalarmış. Kara kobızını çalarken, ecel yaklaşamamış. Kobız sesi yedi günlük yere ulaşarak, her tarafı gevşetse gerek.

Günlerden bir gün ücra bir köşede geride kalan bir köyün dolaşan kırk kızı Korkutun kobızının sesini duyar. Yalnız duymaz, kırk kızın tüm vücudu kurşun gibi eriyip, arzuyla çağırır gibi olur.

Kobızın sesine yönelen kırk kız günlerce, gecelerce yürür. Yürüdükçe küyün etkisi artıp, daha da kendine çeker. Hazırlıksız çıkan kırk kız, o halde Betbak denilen ıssız çölle karşılaşır. Ancak, yakından gelir gibi çalan kobız sesi kızların aciz vücutlarını kendine çekip, boğuk boğuk çağırıyordu.

Sonunda kırk kızın otuz dokuzu BetBakın çölüne dayanamayarak, mecali kalmayarak çölde ölür. Tek bir kız damağının kurummasına, tabanının delinmesine aldırmadan Sırın yakasına gelerek, korkutun karasını gördüğünde kendini kaybederek bayılır.

Korkut aksak kızın ağzına su damlatıp, başını dayayıp, durumunu sorar. Başka kızların çöl azabını çekip, yolda kaldığını duyarak, pişman olur.

Sonra deminki Arkandan yola çıkıp, gelen aksak kızla Korkut bir birini severek, evlenmiştir.

Arkadağı kırk kıza ulaşan Korkutun kobızının müziği nesilden nesile “Sarın” denilen küy olarak ulaşır.

Bugüne kadar Arkada, Ulutau’ın batısında, Dulığalı Kılınşık nehrinin sol kıyısında Sarın ulaştı denilen zirve bulunmaktadır. Yerli halk bu türbieyi “Aksak kızı minaresi” diye adlandırmaktadır. Bundan da ilginç, Sarın dağından çıkarak, Sırın yakasındaki korkut türbesine doğru ilerlendiğinde, Arıs kumunun batı kanadında “Kız kalgan” denilen yerle karşılaşılabilir. Bu yer, gerçekten uçan kuşu aşağı eğen, avları bitap düşüren kuru uçsuz bucaksız geçit vermez geniş bozkırdır.

İşte, doğduğu yerin dibinde atalarımızın nesilden nesile geçen sırrı budur (Sarsembayeva, 2006).

SARIN (İkinci Efsane)

Korkut Küyü

(1) 1 1 0 1 1 0 0 2 2 0 1 1 0

mf

(2) 1 2 2 4 1 2 2 0 1 0 1

(3) 3 3 0

f

(4) 1 2 1 0 1 1 0 1 2 1 0 1 1 1 0 2 2 3

(5) 1 0 1

mf

(6)

mf

(7)

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'SARIN (İkinci Efsane)' with the subtitle 'Korkut Küyü'. The score is written in a single system with seven numbered phrases. Each phrase is on a separate line of music, starting with a measure number (8, 6, 11, 16, 21, 26, 31, 36, 41) and a treble clef with a '8' below it. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Dynamics like 'mf' and 'f' are placed below the staves. Slurs and accents are used to group notes. The phrases are: (1) measures 8-13, (2) measures 6-10, (3) measures 11-13, (4) measures 21-28, (5) measures 26-30, (6) measures 36-40, and (7) measures 41-46.



Kaynak: Muhammedjan, 2006

2.2.9. Tarğıl Tana

Korkutun Jelmayası altında, kara kobuzı elinde sürekli memleket memleket gezip, kaybolduğunda yol arayıp, sese göre gidip kalp gözünü kullanırmış. Kalp gözünü açıp, içine doğanı kobuzında küy olarak çıkararak, gelecek kırk yılı yorabilir hale gelmiş.

Günlerden bir gün, ak sakalı beline kadar gelen, ak asası göğü direyen bir evliya Korkuta rüyasında malum olarak: “Ey, Korkut, sen ölümü ağzına almazsan sana ölüm yok.” Der. Korkut bu sözü uyanıkmiş gibi duyar ve uyanır da, “Bu da Tanrının bir sınavıdır.” Diyerek içine atar.

Bundan yıllar geçer, günler bir birini izler. Ak sakallı, ak asalı evliyanın söylediği kelamı aklından çıkarmadan, ölüm hakkında hiçbir sözü ağzına almadan , kobuzunu çalarak, memleketleri gezer.

Bir keresinde Jelmayasının ipini çekerek, dinlenirken bir köyün tamamının peşinden sürüyerek kaçan öküzü yakalayamadıklarını görür. Korkut Jelmayasına binerek, kaçan öküzü yakalamaya yeltenir. Ancak, öküz Korkutun Jelmayasına da yakalatmaz.

Kovalaya, kovalaya hepten yorulur. O halde, Korkut: “Sana ölsem de yetişirim!” diyerek Jelmayasına yüklenir.

Bu sözü söyler söylemez, alacalı inek taşa döner ve kaskatı kesilir. Taşa dönüşmeden önce konuşarak:

Ben karaydım.

Karadan doğan ala idim.

Doğduğum yer, Kazalım,

Bu dağ oldu ecelim ah!

Diyerek döne döne anırmış.

Ölümlle ilgili sözün ağzından çıkmasına Korkut çok pişman olup, kaygılanır. Ancak, olan oldu, artık kaderde yazılandan kaçmanın yollarını düşünür. Böylece, Jelmayasını savurup, dünyanın dört bir köşesini gezer.

Bu olay korkutun kobızına “Tarğıl tana” denilen küy olarak çalınır.

Sırderya yakasında bulunan Korkut türbesinin güney tarafında yüz kilometre uzğında, Karagadı bölgesinin içerisinde “Tarğıldın tau” denilen benek benek zirve bulunur. Yerel halkın ağzındaki efsaneye göre, bu zirve taşa dönüşen öküzdür (Sarsembayeva, 2006).

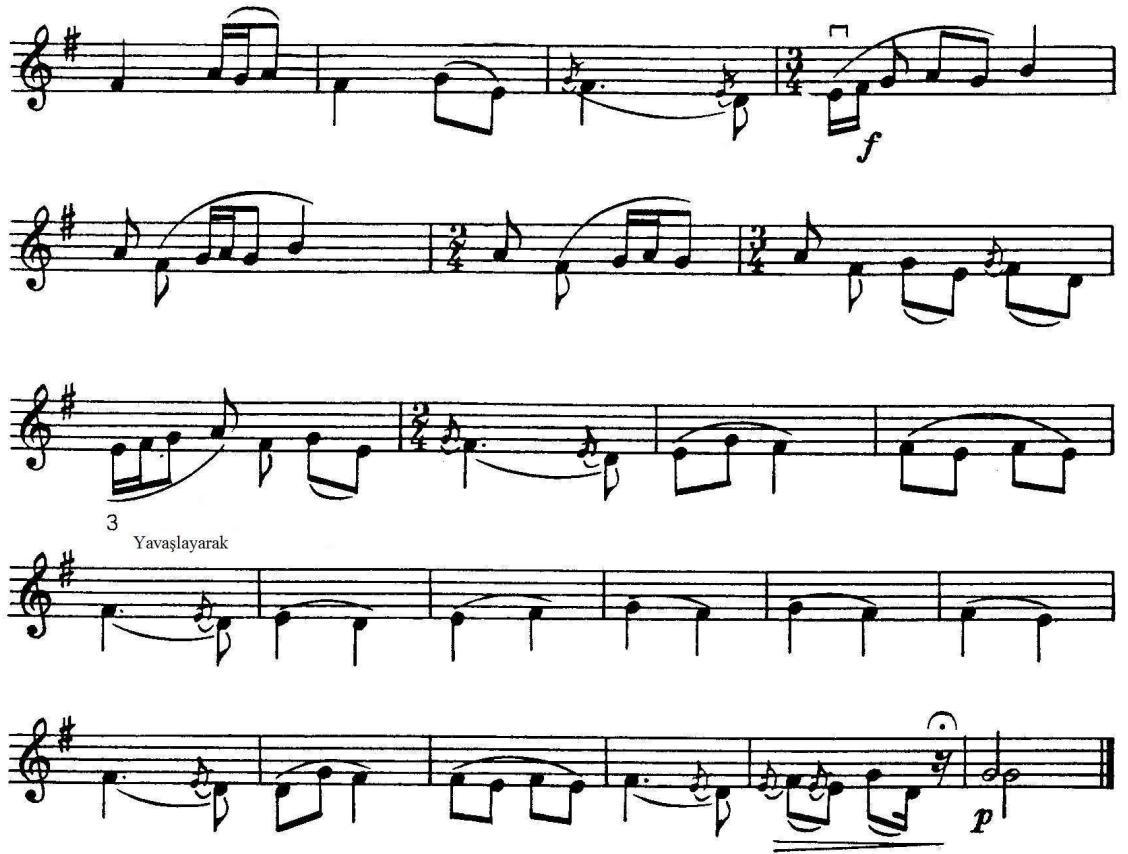
TARĞIL TANA

İcra eden: N. Şemenülü

Notaya alan: M. Jarkınbekov

Yavaş, düşünerek

The musical score for "Tarğil Tana" is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece begins with a piano (p) dynamic marking. The first staff contains the initial melody. The second staff ends with a fermata. The third staff includes fingering numbers 4, 4, and 3. The fourth staff has accents (v) and a fermata. The fifth staff has accents (v) and a fermata. The sixth staff includes the instruction "trm" and "Biraz hızlıca" (a bit faster), along with fingering numbers 2 and 4. The seventh staff has a fermata. The eighth staff has a fermata. The ninth staff has a fermata. The tenth staff has a fermata.



Kaynak: Rayımbergenov, 1990: 32-33

2.2.10. Uşardın Ului

Dul bir ninenin halkın ağzına pelesenk olmuş bir oğlu varmış. O zamanki iyi olanlar; ata iyi binip, köpek koşturup, kuş salmakmış. Ninenin oğlunun da hızlı koşan bir atı varmış. Uşar denilen hıl bir tazısı varmış. Özellikle, Uşarı kara topraktan iz toplayan, sahibine bağlı, dişlediğinin kanını dökmeden bırakmaz bir köpekmiş. Altındaki atı, arkasındaki tazısıyla birlikte, delikanlı sık,sık ava çıkıp, av kuşları ile avlanırmış.

Günlerden bir gün, yalnız delikanlı çaresiz bir hastalığa yakalanır ve vefat eder. Halk yas tutar ve başsağlığı diler. Bundan sonra,eski yeni geleneklere göre, cenaze çıkan mekan değiştirilip,köy göç ederek, yeni bir mekana taşınır.

Yeni mekana geldikten sonra, dul nine “bir tanemden bir hatıra” diyerek, tazını arasa da onu bulamaz. Bundan sonra, evhamlanır, nefes nefese eski mekânına gelse, Uşar mezar taşında sahibine kıyamadan ulumaktadır. Keskin burnunu hava kaldırarak, sahibini bulmaya çalışan Uşarın sesini duyduğunda dul nine:

Bir tanemden ayrıldım,

Kanatımdan kırıldım!

Uşar,Uşar !

Diyerek seslenerek hıçkırır. Eski mekânında bir tanesinden ayrı düşen acılı anne ve sahibinden ayrılan yetim tazı birlikte feryat ederler.

Bu acılı durumu Korkut kobızına küy olarak çalmıştır (Sarsembayeva, 2006).

2.2.11. Avpbay

Arayıp gelen aksak kızdaki Korkut bir çocuk sahibi olmuştur. Sabah, akşam eceli uzaklaştırmak için kobızını çalan Korkut çocuğu ve hanımıyla ilgilenemez. Çocuğu ve hanımı Seyhun nehri yakasında yaşam sürerek, Korkut' un dileğini dileyerek yaşarlar.

Sonraları, çocuk akli ermeye başladığında annesinin ilgisini, oyalamasını yeterli görmeyerek,kobız çalan babasına ulaşmaya çalışır. Bileğini sonuna kadar uzatarak, kendini hırpalayarak, çeşitli davranışlar gösterir. Bunu korkutun da yüreği el vermez,yüreği ayağının ucuna gelmiş gibi küy çalar. Ancak,çara yok, kobızını durdurup, kıyıya çıksa, ecelin tuzağına düşeceğini bilmektedir. O halde, korkut çocuğuna gözünü ayırmadan bakarak, baksa dahi koklayamayıp, bağına basıp hasret gideremeyeceği için hüzünlenir. Keder içinde oturarak, çocuğunu oyalayan “Avpbay-avpbay” denilen küyü çalar.

Bu görünüşün şahidi misali, nesilden nesile “Avpbay” küyü saklanmıştır (Sarsembayeva, 2006).

2.2.12. Başpay

Babadan oğla ulaşan kadim sözün söylenmesinde “Başpay” Korkutun en son çaldığı küyü olmuştur denilir. Kırk yıl ölümden kaçan korkut sonunda Sırın suyundan çare bularak, nehrin üstüne Jelmayasınınörtüsünü yayarak, üstünde sabah, akşam kobızın nağmelendirerek, eceli uzaklaştırır. O günlerde, Korkutun Aktamak adlı kız kardeşi nehri geçerek, yemek getirip, götürür.

Bir defasında korkut kız kardeşinin getirdiği yiyeceğin tadına bakarken aniden fırtına çıkıp, dalgalar çıkararak bunların rızkını kaçırır. Böylesi çetin bir dönemde Korkutun

ayak parmağı kız kardeşine değer. Beklenmedik bir anda olan bu olay ölene kadar korkutun aklından çıkmaz, kendini suçlu hissederek, pişman olur.

Günlerden bir gün, nehrin üstünde yüz yıl boyunca eceli uzak tutarak yaşayan Korkuta ecel bir yolunu bularak gelir. O gün, her zamanki gibi Aktamak ağabeyine nehri geçerek yemek alıp gelmiştir.

Yemekten sonra Korkut uyuklamaya başlar. Arasız çalınan kobız sesi de bir kerelik duraklar, kız kardeşi de ağabeyinin uyanmasını bekleyip oturur.

Bu arada, kobız sesinin kesildiği zamandan faydalanarak, yemek konulan sepetle birlikte gelen halkalı zehirli yılan dolana dolana gelerek Korkutu sokar. Korkutu yüz yıl boyunca gözleyen ecel böylece yılan biçiminde gelerek, yolunu bulur.

Ne çare, Korkutun vücuduna ecelin zehri yayılarak, ölmeye yüz tutar. Göz önüne, dermansızca ağlayan kız kardeşiyle helalleşip, vedalaşarak, çoktan beri içinde sakladığı son dileğini söyler. “Hey gidi Ecel beni tuzağa düşürdü. Birinci pişmanlığım budur. İkincisi ise, geçmişte Sırın üstünü fırtına kapladığı zaman sana ayağım değdi. Affedilemez hata budur.

Kutsal Sır ananın yakasında bana hazırlanan mezar kazılmış gibi görünüyor. Beni gömdüğünüzde iki ayak parmağımı açık bırakın. Ömrüm boyunca beraber olduğum kara kobızımı benimle beraber gömün. Ben ölsem de, benim adımla anarak, neslimin aklına kazıyın. Elveda gözümün nuru! Ağlama, ağlama, ağlasan olurmu? ” der. Kız kardeşi: “Abi, ağabeyciğim, ışığım, altınım” diyerek hıçkırıma başlar.

O yerde, korkut gücünü toplayarak, kobızını koluna alarak, kız kardeşini avutmak maksadıyla, birkaç nakaratlık küy çalar. Korkutun böylesi son küyü “Başpay” denilen adla nesillerinin aklında kalır. Ancak, kara kobızı, korkut öldükten sonra mezarın içinden “Korkut, Korkut!” diyerek ses çıkarır (Sarsembayeva, 2006).

BAŞPAY

İcra eden: N. Şemenülü

Notaya alan: M. Jarkınbekov

Yavaş, düşünceli

The musical score for 'BAŞPAY' is written in 2/4 time and consists of four staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third and fourth staves continue the melodic line with various articulations and dynamics, including *mf* at the end of the fourth staff. The music is characterized by a slow, thoughtful tempo and a single melodic line.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a single melodic line. It consists of nine staves of music, arranged vertically. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). A *v* (accents) marking is present above the first staff. The notation is clean and professional, typical of a printed musical score.

Kaynak: Rayımbergenov, 1990: 34-35

BÖLÜM 3: KAZAK TÜRKLERİ'NİN KÜY GELENEĞİ

3.1. Tarih İçerisinde Kazaklar' da Küy

Kazak Türklerinde “**Küy Sanatı**” önem arz etmekte ve yüksek mertebeye konmaktadır. Küy denince Kazaklar kendilerini görürler bunu bir sözle anlatmak istersek “Nagız Kazak Kazak Emes, Nagız Kazak Dombıra” (Gerçek Kazak Kazak değil, Gerçek Kazak Dombıra) sözü buna delil olabilir. Kazaklar küy ve küycülere saygı göstererek bu sanatı benimsemiş bir Türk topluluğudur.

Küy halkın sesi olmuş, nasihat veren aracı ve hayatını nasıl idame ettirmesi yolunda öncü hatta rehber olmuş diyebiliriz. Kazak Türkleri tarih içerisinde orta asyanın uçsuz bucaksız bozkırlarında göçebe hayatlarını idame etmişler ve çeşitli Türk boylarının birleşimi sonucunda tarih sahnesine çıkmışlardır. Binlerce yıllık bozkır hayatlarında çeşitli Türk topluluklarıyla etkileşim halinde bulunmuş ve bunun getirdiği birikimle kendilerine özgü bir sanatı günümüze kadar taşımış sanatsever bir Türk boyudur.

Tarihi kaynakları incelediğimizde Kazak küyelerinin oluşumunu şöyle açıklamamız doğru olur. Kazak halkının çok eskilere dayanan müzik kültürünün olduğunu bilmekteyiz. Özü ve tarihin içerisindeki çeşitli gelişmeler ile felsefik yapı içeren zengin müzik kültürü, estetik tutumla kendini bulmuştur. Kazak halkının müzik kültürü, Kazak halkının ortaya çıkışından çok öncesine dayandığı aşikâr olup, Türk kavimleriyle ortak bir kültüre sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Kazak halkı Saka, Hun, Üysin, Kanglı, Kök Türk ve daha da başka Türk boylarının tarihi vatanında yer alan bir Türk boyudur. Hala bu saydığımız devlet ve boyların kültür mirasını, ruhani zenginliğini taşımaktadır. Asırlar boyu korunup gelen bu ortak kültürü el üstünde tutup, gözbebeği gibi koruyup geleceğe aktarma yolunda onu geliştirip bugünlere ulaştırma çabası Kazakların bu kültürü benimsemesinin delilidir. Tarihi zenginliğimizin içindeki en özü, en eskisi Kazak halkının küy sazıdır. Bu küyleri çıkaran halk sanatçıları ile ilgili Jubanov: Ne bir ruhu, yetenekli bozkır ağalarının adı unutulup gitse de, sarı altın gibi küyleri bozulmadan bizlere kadar ulaştı, Onlar alfabeyi bilmeyen, notayı hiç görmemiş olsalarda öz halkının sanatını müziğini koruduğu kesin. Onlar halk çalgılarına hitap ettikleri melodileri dombıra, kobız ve sıbızgıya uyarlamış bunu da “**Küy**” demişlerdir. Bu söylediğimiz üç çalgı yukarıda bahsettiğimiz gibi çeşitli Türk boylarının tarihinde de yer almaktadır. Bu tarihi gerçekleri Türk halklarını araştıran bilim adamları bu söylemleri onaylamaktadır. Orta Asyadaki arkeolojik kazılarda bulunan Kazak Türklerinin dombırasına benzeyen iki telli saz çalgısı ile ilgili R. L. Sadakov: Buna bağlı olan belgeleri Orta Asya' nın kuzey tarafındaki Aral denizi etrafında yaşamış olan Saka boylarının müzik kültüründe aramız gerektiğini belirtmiştir. Buna bağlı olarak eski asırlarda

sıbzgı ile ilgili belgelerde Hun ve Kanglı' larda da sık rastlanmaktadır. Kazak müziğindeki Küy kavramının ortaya çıkışı, Kök ile bağlantılı olduğunu belirttik. Küyün gök ile bağlantılı olduğunu görmekteyiz. Gök ile su bir dönemde önemli kavramlar idi. Biri yukarıdaki sema, biri aşağıdaki sema olmuştu. Eski adamların anladıklarına göre gök ve su evreni çağrıştırmaktaydı. Kazak Küylerinin çalgılarından bahsettiğimizde onların çeşitliliği ve estetiği zengin bir mozaik bugünlere kadar taşıdığı belgelidir. Kazak küyelerinin kalitesinden bahsederek küyeler; halkın eski şeceresini, aile ve geçim telaşını, gelenek-göreneklerini, töresini, yaşayış biçimi ve toplumsal değer yargıları ve kurallarını, karakterini, dünyaya bakışını, dilek-isteklerini, sevinci-acısını, kahramanlığını, aşk-duygularını ve daha başka olayları anlatmaktadır (Mergaliyev, T. , Sersenbay B. , Orınbay D. 2000: 12-13).

Kazak bozkırındaki halk şarkıları ve küyelerinin türleri müzik kültürü çok eskilerden gelip kalıplaşmıştır. Kazak steplerindeki medeni-ruhani geleneklerin ayrılıştırılması ve güçlülüğü eskiden beri gelen Türk halklarının bazılarına ortak olan **Korkut (IX. y)**, **Ketbuga (XII-X. y.y)**, **Sarı Saltık (XIII-XIV. y.y)**, **Asankaygı (XV. y)**, **Kaztugan (XV. y)** gibi tarihi şahsiyetlerle müzik kültürünü bugünlere kadar getiren halk, Kazak halkıdır. Bugünkü zamana kadar gelen bestecisi olan küyelerin özü son bin yılı kapsamaktadır. Müzikologlar bu zamana kadar beş binin üzerinde küy ve aynı zamanda beş binin üzerinde de halk şarkılarını incelemektedir. Kazak küyelerinin temeli olan efsaneler son iki-üç bin yıl arasındadır. Örnek verecek olursak; “Kos Müyizdi Eskendir”, “Kök böri”, “Akku”, “Korkut”, “Aksak Kulan”, “El ayrılğan”, “Korjünkakpay”, “Kalmaktın kara jorgası”, “Zamanay”, “Kosmanavt” küyelerine esas alan tarihi söylemler kaç bin yıllık zamanı kapsamaktadır. Kos müyisdi Eskendir ve Kosmanavt Küyleri arasındaki iki buçuk bin yıllık köklü tarihin yattığı bilinmektedir. Bu köklü tarihin sırlı şeceresinde Kazak küyleriyle onların hikâyeleri esas olmuştur. Kazak müziği adamın iç sezimin ve kalp gözünün açık olmasını, ses ve melodik dil ile sınırlamaz, bununla beraber toplumsal ve tarihi hayatı ile kenetlenip doğruları görmede yol gösterir.

Belli bir müzik yapısının tarihini incelediğimizde, özellikle müziğin halk arasındaki toplumsal hizmetine, sosyal yapısına, müzik yapısını araştıran ve icra edenlere, daha sonra müzikle ilgili olarak anlam ve düşünceyle beraber bilimsel çalışmaların gelişmesi gibi konulara önem vermek şarttır. Halkın müzik geçmişini sadece tür, stil gibi ayırıp bu şekilde anlayıp yerli yerine koymak yetmez, müzik mirasının ilmi, sistemli bir izah yapmanın hem toplum, hemde ferdi olarak gerekliliğinin önemi göz önünde bulundurularak, tarihi olarakta incelemek gereklidir. Bu meseleler Kazak müziğinin

tarihi seyrini incelemek konusunda en önemli etkenlerden biridir (Seydimbek, 2002: 9-10).

Türk sazının atası sayılan Kazak Türklerinin iki telli dombırasının tarihini 6 bin yıl öncesine götüren neolitik devrine ait kaya resminde, dombıra ve onun çevresinde dans eden dört beş kişinin resmi bulunmaktadır. Bu kaya, Sovyet döneminde 1986'da Almatı eyaleti Jambıl ilçesi Maytepe (Maytobe) mevkiinde ünlü etnograf Jagda Babalık tarafından bulunmuştu. Kazak Türklerinin müzik sanatı için önemli olan bu belge önem arz etmektedir.

Sanat tarihçisi Cumageldi Necmeddinov "Kazak kültürünün dombıra ile başladığını ve dombıra dersleri alan çocukların kötülöklere bulaşmayacağını her fırsatta dile getiriyorum. Bu sebeple biz dombıranın önemini iyice anlamalı ve onu layık olduğu şekilde değerlendirmeliyiz." dedi.

Bu önemli tarihi bulgu, Kazak musikisinin en eski belgesi, İkılās Halk Saz Çalgıları Müzesinin bas köşesine konmuştur.

Almatı da bulunan bu kaya resmi, bizim görüşümüze göre, 6 bin yıllık tarihe haiz olduğu ve büyük ihtimalle Hunlar ve hatta Sakalar devrinden önceki proto Türklere ait olması göz önüne alındığında sadece Kazak Türklerinin değil, tüm Türk halklarının musiki tarihinin en önemli belgesi olma niteliğine haizdir (Kara, 2009). Bu tarihi belge, Türk halklarının ortak kültürünün delili ve köklü müzik mirasının günümüzdeki görünen en önemli bulgularındandır.

Sovyet dönemiyle beraber Kazak Türklerinin küy sanatında yeni bir çağ başlamıştır. Tarihsel süreç içerisinde Türk boylarıyla birlikte gelişme gösteren küy sanatı Sovyet döneminde kendi içinde gelişme göstermiş ve çağ atlamıştır. Kazak Türklerinin küy atası olarak kabul ettiği Kurmangazı Sagırbayulı bu süreç içerisinde büyük bir yer almaktadır.

Kazak müziği ile ilgili XVIII-XIX asırlar arası ve XX asrın başlarında yazılan yazılar önemli yer tutmakta ve öz içinde özellikler taşımaktadır. İlk olarak bu dönemde Kazak müziği genel olarak, Türk halklarının ortak mirası olan zengin kültürümüzden kendine has bir yol çizerek ayrı bir döneme girmiştir. İkinci olarak Kazak müziği için, özellikle XIX asrın altın asır olduğunu belirtmiştik. Bu dönemde oldukça geniş ve müzik

konuları bakımından, estetik kültürün en güzel örneklerini görmekteyiz. Üçüncü olarak Rus döneminin Kazak sahasındaki etkileri ve buna bağlı olarak alan araştırmalarının artması ve bol miktarda materyallerin toplanması dönemi olmuştur. Bu materyallerin içinde Kazakistan'ın müzik medeniyeti ile ilgili belgelerde az değildir.

XVIII-XIX asırlar da ve XX asrın baş döneminde Kazak müziği sadece medeni ve manevi bir oluşum içinde akılda kaldı demek olmaz. Yani Kazak müziğinin tarihi, gelenek, çeşit, ses özelliği ve müzik icracılarının hayatları ve eserleri ilmi, teorik olarak toplanarak incelenmeye başlandı. Tarihsel gelişimin getirdikleri de nitekim böyle olmuştur. Bu dönemde yukarıda da bahsettiğimiz gibi Kazakların müzik medeniyeti ile ilgili etnografik bilgiler yazılıp, gündelikli olarak yazıya dökülmüştür. Bunun başlıca sebebi, XIX asrın özinde Rus döneminin Kazak bozkırlarındaki sosyalist düzen siyaseti tam olarak üstünlük kurmuştur. Şöyledir ki; Kazakistan' a ayrı bir halk gibi değil, Rusların bir parçası olarak görüp, buna bağlı olarak yeni yönetim sistemini yerleştirip, ileri ki dönemde bir yere bağlı olarak yönetilme sistemini uygulamak maksatı olmuştur. İşte bu duruma bağlı olarak geniş Kazak bozkırlarına vâkıf olmak için, türlü maksat ve özellikler ile çeşitli uzmanlık alanlarının bilim adamları bu coğrafya ya gelmeye başladılar.

Rus padişahı Kazak bozkırlarına daha da hâkim olmak maksatıyla XVIII. asrın 30. yıllarında Orınbor ülkesine gezi düzenlemiş, onun içinde İngiliz ressam John Kestl' de davet almıştır. Bu gezide şehir planının çizilmesi çalışmaları, araştırmalar yapıp, yer altı zenginlikleri ile alakalı iş paylaşımları yapılmıştır. Bu gezide Kestl Orınbor ülkesindeki köyleri ziyaret edip, 1736 yılı 19 Hazirandan 5 Temmuz kadar Kişi Jüzin Hanı Ebilkayır' ın aşiretinde misafir olup, gördüğü ve araştırmalarını kâğıda yazıp, resmini çizip notlar almıştır. Onun bu notları 1784 yılında Rigada İ.G. Gartknoh' un Rusya ile ilgili materyaller kitabında ek olarak Alman dilinde çıkarıldı.

Bundan sonra, bu kitap E. Törehanov' un çevirmesiyle 1996 yılında Kazak dilinde yayınlanmıştır. Jhon Kestl kitabında Kazak müziğine bağlı olarak şöyle anlatımlar vardır. Sahne perdesinin arkasında üzerinde siyah kadife giyen bir Kalmak kızı Rus şarkılarını seslendirdi. Han' ın önünde bir yaşlı kişi ve küçük bir çocuk oturdu, yaşlı kişinin elinde Türk balalaykası yani (dombırası), küçük çocuk Nogay kemanını yani (Kobızını) icra etmekteydi.

Sofralar toplandıktan sonra, rahatlanarak oturup, içilen bol ve güzel yemeklerden sonra sıbızgı çalgısı icra edilmiş. Bol miktarda kımız içilip, hepten keyif yapılmış. Sıbızgıyı kara veya ak kamışlardan yapıldığı söylenmektedir. Herkes Sıbızgısını kendisi yapar ve dişine koyarak üfleyerek harika sesler çıkartırlarmış. Onu bir kere kullanırlarmış bu yüzden sıbızgı nerede çalınmışsa orada kalırmış.

Böyle çağlar atlatmış, Kazak müziğinin gelişiminde müzik icrası yapılan çalgılar ve hikâyesi olan Küylere bağlı olarak çok sayıda bilgiler vardır. Kazakların müziğinde Han'ında, halkında önünde icra edilen demokratik ortamın göstergesi olarak gösterilen bu bilgi, Küylerin halkın hayatı ile bağlantılı aşiret yapılanmasının belgesi, işte bu bilgilerin hepsi Kazakların müzik geleneğinde eskiden beri başta gelen özellikler olduğu bilinmektedir. Bu durumda Atilla (V) asrının ortalarında verilen akşam yemeğinden sonra akınların¹ jır söyleyip, küyleri icra ettikleri hakkındaki söylemleri aklımıza getirmek doğru olur. Kazaklar arasında çalgılarla küy icra edenler geleneği yüzyıllar boyu adet olduğu yazılan belgelerde yerini almıştır.

İ.G. Andreev' in yazılarında Orta Jüz Kazaklarının hayat yaşantısı, yerleşim yerleri anlatılıp, kobız ve sıbızgı çalgısının sıkça kullanıldığı, daha sonrası küylerin kulaktan kulağa anlatılarak icra edildiği, gibi konular çeşitli biçimlerde resimlenmiştir.

Kazakların Aytıs² sanatı ve Küyleri ile ilgili yazılan kitaplarda 1803-1804 yılları arasında Kazaklar arasında esir olan Savva Bolşoy' un izlenimleri daha sonraları, Kazak diline hâkim olmasıyla beraber Kazak halkının kültürünün yazılı belgesi halinde tarihi kaynak olarak kitaplara yazılmıştır.

Kazakların göçebe hayat geleneğindeki halk şarkıları ve küy sanatı, hayat akışının geleneklerine bağlı olarak, yeniden dünyaya gelen ên³-küyün, jır-termenin⁴, kısa-destanların, tolgau⁵-termenin kısa süre zarfında geniş Kazak bozkırlarına dağılmış olması, zaman içinde Kazaklar arasında yeni sanat ifadesi olmuştur. Kıymadığı dostlarına, hürmet gösterdiği zamandaşlarına, ülkesine hizmet eden adamlara ên- küy

¹ Ozan

² Atışma

³ Halk şarkısı

⁴ Kazak sözlü edebiyatında dombıra eşliğinde terennüm edilen bir nazım türü

⁵ Belli bir olay ya da kişiye ithafen dombıra eşliğinde makamla okunan şiir

yazıp, ên-küyle selam yollamak, evlendirilen kıza yeniden en yazmak, sanatçıların birbirlerine ên-küy hediye etmeleri adet haline gelen gelenekler olmuştur.

Kazak müziğinin temellerini oluşturma yolunda önemli çalışmalarda bulunan Şokan Velihanov' un bir bir not aldığı konular da Kazak halkının hatırdaki kalan köklü mirasının belgesi olarak kalmıştır.

Kazakların çalgılarıyla ilgili olarak ilk kez A. Eyhgorn bilimsel çalışma yapmıştır. Kobız, dombıra, sızgı gibi çalgıların önemliliği, ses rengi, ses genişliği ve icra teknikleri geniş olarak bahsedilmektedir. Çalgıların mümkünliğüne göre notaları yazılıp, Kazak müziğinin geleneğine bağlı olarak aktarılan bilgiler Eyhgorn' un önemli müzik araştırmacısı ve etnograf olduğunu belgelemiştir.

Peterburg üniversitesinde tarih-felsefe bölümünü bitirmiş olan, N.A. Rimsky Korsakov' un kompozisyonu ile bilim alan tanınmış müzisyen-etnograf S.G. Rıbakov (1867-1922) hizmeti dolayısıyla uzun yıllar Kazak halkının arasında yaşamıştır. Bu zaman zarfında örf-adetlerini yakından görüp, özellikle müzik sanatında birçok ên-küyleri notaya almıştır. Rıbakov Kazak müziği ile ilgili olarak kendi araştırmalarında Rus-Kazak müziğinin ortak noktalarına değinmiştir. Ên sanatının dini inaçlardan dolayı temizliğine, ên ve küylerin halkın hayatındaki önemli anılarla beraber, Kazak halkının halk şarkılarının önemli konular doğrultusunda bugünlere geldiğini belirtmiştir. Halk şarkılarının her zaman çalgılarla icra edildiğini ve bu çalgıların kvarta¹ ve kvinta² akorduna çekilerek icralar yapıldığını söylemiş ayrıca büyük ve küçük üçlü olarak Kazak küyelerinin daha da güzel ses rengine sahip olduğu ile alakalı yazıları olmuştur (Seydimbek, 2002: 42-55).

Kazaklar feodal yapıdan sosyalist düzene ayak bastılar. 1920 yılından başlayıp, Kazakistan Sovyet sosyalist hükümeti altında anılmaya başlayan Kazakların, ekonomi ve medeniyetinde büyük değişimler olmaya başladı. Bu değişimle beraber Kazakların kültür mirasları olan küyeler toplanıp, derlenmeye başlandı. Bu müzik mirasını araştıran ve derleyen ilk bilim adamı, Aleksandır Viktoroviç Zataeviç oldu. İlk olarak Kazakistan' ın merkezi olan Orınbor şehrine gelen Kazaklardan halk şarkıları ve küyelerini derlemeye başladı.

¹ Dört

² Beş

Daha sonra çeşitli şehirleri gezerek, birkaç yıl içerisinde ikibin fazla halk şarkısını ve küylerini derleyen Zataeviç 1925 ve 1931 yıllarında “1000” ve “500” halk şarkıları ve küylerini toparlayarak iki ciltlik kitap çıkardı. Gerçek anlamda ve bilimsel olarak küyleri kâğıda yazılı belge olarak taşınması bu çalışmayla olmuştur. Elbette sosyalist düzenden önceleri de Kazakların müzik kültürünün zenginliği bilim adamlarının, etnografların ve seyahatçilerin ağızlarında söz olmuş ve onların anlatımları doğrultusunda da kâğıda yazılmıştır. Ama Zataeviç bu bilgileri ilmi olarak toparlayarak ilk yazan kişi olmuştur.

Kazakların halk küylerini toplu olarak ilk kez icra ettikleri yıl 1923 idi. Rusların tarım sergisinde bu yılın ağustos ayının içinde halk kompozitörü Seytek Orazaliev birçok küyü icra etti. Moskova halkı ilk olarak küyü bu dinleti de tanıdı. 1930 yılında büyük küy ustası, Kurmangazi’ nin güzel küylerini bizim zamanımıza kadar yetiren Vahap Kabigojin Kazakların ilk dırama tiyatrosunda küyleri icra etti.

Küyleri derleme de zamanının ünlü dombıracıları olan Mahambet Bökeyhanov, Lukpan Muhitov ve Kambar Medetov çağırılıp bu küycülerden birçok küyler derlendi. Bu dombıracıların yardımları ve danışmanlıkları ile birlikte çalgı ustaları Boris ve Manuil Romanenko yeni dombıralar yapıp, bu gelişim süresinde önemli çalışmalar yaptılar.

Teknik bakımdan 11 kişilik bir grup kurdular. Bu üç kişi orkestranın önem arz eden kişileri olmuştur. Küyler derlenerek notaya alınmaya başlamasıyla beraber orkestra küyleri çeşitli yerlerde icra ederek pratik olarak Kazakların halk küyelerinin zenginliğini yaymaya başlamıştır.

Küçük orkestranın sayısı bir iki aydan sonra 17 kişiye çıkıp, 2-3 küy ile çeşitli okullarda ve radyolarda halk tarafından duyulmaya başladı. İşte bu dönem küyelerin yeni bir çağı olarak bilinmektedir.

1934 yılının haziran ayında bütün Kazakistanda yaşayan sanatçıların festivali oldu. Bu festivale ülkenin çeşitli yerlerinden tanınmış halk şarkıcıları ve küycüleri geldi. Bu küycülerden bazıları yukarıda bahsettiğimiz küçük orkestraya dâhil oldu. Kazakistan hükümetinin anlaşması sonucunda Halk Orkestrası kurulup, ona ad olarak “**Kazatkom**” adı verildi. Bu günden başlayıp bu orkestra Kazak küyelerinin ışığı oldu. Orkestra ile birlikte Kazak halkının zengin küy mirası Sovyet adamlarına tanınmış oldu. Mahambet

Bökeyhanov, Nauşa Bökeyhanov, Lukpan Muhitov, Kambar Medetov, Ebiken Hasenov, Kali Jantileuov, Jelken Aypakov gibi zamanın ünlü küycülerin repertuvarlarından alınan küyler, orkestranın altın değerindeki yerinde kendini buldu. Demokratik görsel sanatlar için güreşen atalarının sanat eserleri Sovyetlik Kazak halkı yüreği ile dinleyip, orkestraya teşekkürlerini bildirmiştir. Ayrıca 1934 yılında Kurmangazı geleneksel milli çalgılar orkestrası kurulmuş olup, orkestranın kurucusu ve sanat yönetmeni A. Jubanov olmuştur.

Bu değişimlerle birlikte orkestranın partilerinde gelişmeler başladı. Orkestranın ses aralıkları gelişip, seslerde değişimler olup, icra tekniğinde büyük gelişmeler olmaya başladı. Küyleri dinleyenler büyük iltifatlarla küycüleri onure edip, orkestranın konserlerinde birçok küyleri istek olarak alkışlayıp, konserlerin canlılığını arttırmışlardır (Jubanov, 1976: 162-165).

İlk olarak Sovyetler birliğine bağlı olduğu dönemde 1944 yılında kurulan, Kazak geleneksel milli çalgılar Konservatuarı daha sonra 1945 yılında büyük usta Kurmangazı'nın adını alarak yoluna devam etmiş ve birçok değerli sanatçı yetiştirme yolunda öncü olmuştur.

Küy anlayana, jır anlamayana diye gelen halk arasındaki anlayış şöyle anlaşılmaktadır. Küyü anlamak içten gelen sezgisel bir duygudur. Yani küy melodisiyle ne anlatmak istediğini seslerin âhengi ile anlatır. Jır sözlü olduğundan duyulduğu için anlamak çokta zor değildir.

Kazak halkının geleneğinde küy kavramı özünde saz-efsanesine bakıldığında “Konır küy¹”, “Tik küy²”, “Boylauk küy³” diye üçe bölünmektedir. Halkın geleneksel düşüncesi böyledir. Küy tabiatı Kazak bozkırının her bölgesinde aynıdır. Son yıllarda küy sanatında yeni kavramlar ortaya çıkmıştır. Efsanelere göre ayrılıp tanınması için “Tökpe küy⁴” ve “Şertpe küy⁵” olarak ikiye ayrılmıştır.

Küyler yukarıda bahsettiğimiz gibi iki bölümde incelenmektedir. Tökpe ve Şertpe olarak, bu tekniksel bölünme sadece dombıra sazı için geçerlidir. Demek bu iki kavram

¹ Sade

² Dik, dümdüz

³ Uzamak, büyüme

⁴ Dökerek, seri, hızlı bir biçimde

⁵ Taranarak, şelpe tekniği

kobız, sızgı, sazırmay gibi çalgılar için geçerli değildir. Konır küyler felsefik düşünce ile ortaya çıkmış, çoğunlukla hayatın düşünceli, çetin devrelerini anlatmaktadır. Buna göre insanları sabıra çağırıp, hayatın önemini ve manasını anlatmaktadır. Tik küyler, hayattaki yaşamı dinleyenlerin göz önüne getirerek, hayatın ilginç ve zorlukları konularını ses ile işlemektedir. Boylauık küyler ise genellikle ağıt efsanelerini içermekte ve hayatın karamsal, zorlu şartlarını anlatmaktadır.

Kazaklar geleneksel Küy sanatını beş mektebe bölüp incelemektedirler. Mektep diye adlandırdıkları, bölgelere göre ayrılan zengin küy mirasıdır. Birinci olarak, Kazakistan'ın ortası ve kuzeyine ait olan küy-ên mektebidir. İkinci olarak güney bölgesi ve Jetisu bölgesini içeren küy-ên mektebidir. Üçüncü olarak Kazakistan'ın batı bölgesini içine alan küy-ên mektebidir. Dördüncü olarak Sır diye anılan Korkut Ata'nın da yaşadığı bölge diye de bahsedilen küy, ên ve terme mektebidir. Son olarakta Kazakistan'ın doğu bölgesini ve Doğu Türkistan'ı kapsayan küy ve ên mektebidir.

Böylece beş mektebe bölünmekte olan küy sanatı, ne kadar coğrafi prensibe göre bölünmüş gibi görülsede, aslında müzik geleneklerinin farklılıklarına göre bölünmüş her birinin farklı sistematiği olan müzik kültürüdür. Altay ve Atrau, Saryarka ve Jetisu bölgeleri eskiden beri Kazak halkının yaşadığı bölgelerdir. Kazak Türkleri bu geniş coğrafyada yaşayıp beş ayrı mektepte inceledikleri küy sanatını, XX. asrın müzik talebine uygun olarak bugünlere kadar taşımış sanatsever bir halktır.

Küyler bugünlere kadar kulaktan kulağa gelse de, Kurmangazı'nın küyü icra edildiğinde bu Atrau'nun efsanesi, Tettimbet ve Toka'nın küyü çalındığında bu Arka'nın küyü, Kojeke, Beysenbi ve Kulınşak Saylıbay küyleri oynandığında Altay-Tarbagatay'nın tatlı küyleri diye halk duyduğu küyün hangi bölgeye ait olduğunu bilir ve dinler. Halkın duyarak küyün nereye ait olduğunu bilmesi, Kazak halkının kulak estetiğinin ve müzikal ruhunun ne kadar gelişmiş olduğunun göstergesi diyebiliriz. Kazak Türklerinde Küy sadece çalgıyla beraber sözsüz icra edilmekte ve marifet istemektedir. Dombıra ustaları çalgıyı icra ederken ustalıklarının yanı sıra teknik bakımdan da çok çeşitli vuruşlar kullanmaktadırlar bunu da küyün uslubu diye adlandırmaktalar. Bir vuruş içinde çeşitli birçok vuruşa bölünmektedir. En çok bilinen

ve kullanılan vuruş tennisi “**kagıp tartu**¹, **şertip tartu**²” dombıra sazının icra tekniği Sovyet döneminde kendine özgü teknik terimler olarak gelişme göstermiş ve Kazakistan’ ın bağımsızlığını almasından sonra da devam ederek icraların diğer dünyadaki kullanılan çeşitli enstrümanların teknikleri gibi kendine özgü bilim yolunu çizmiştir (Seydimbek, 2002: 83-87).

Küy hikâyelerinin Tür özellikleri Kazak Türklerinin Küy geleneğinde önemli yer teşkil etmektedir. Kazakların küyleri asla sebepsiz meydana gelmemiştir. Geçmiş yaşamların etki ettiği hikayeler, estetik yapısıyla da özelliğini göstermektedir. Bu küy sanatı masal grubuna girmeyen folklor olduğu bilinmekte ve birçok türe bölünmüştür. Bunlar; “**Miftik**³”, “**Êpsanalık**⁴”, “**Anızdık**⁵”, “**Jagdayatlık**⁶” gibi bölümlere ayrılarak incelenmektedir (Seydimbek, 2002: 149-180).

Kazak Türklerinin küy geleneğinde küyler genellikle dombıra, kılıkobız ve sızığı çalgılarıyla icra edilmekte ve efsaneler de bu üç çalgı üzerinde yoğunlaşmaktadır.

3.1.1. Küy Efsaneleri

Aksak Kulan (Küyü) Efsanesi

Joşı Han’ ın Kazak bozkırlarına hükümdarlık ettiği zamanlar, askerler ve halk arasında bir söylenti dolaşmış. Efsane; ayağından sakat olan bir kulandan⁷ bahsediyormuş. Onu avlamaya giden geriye sağ dönemiormuş. Bir gün bu söylentiler Joşı Han’ ın en sevdiği oğlunun kulağına kadar gelmiş. Yüreği yerinde duramayan yiğit bunu kendisini kanıtlamak için iyi bir fırsat olarak görüp sakat kulanın peşine düşmüş. Aradan günler kim bilir belki haftalar geçmiş, fakat çoktan geri dönmesi gereken yiğit hala geri dönmemiş. Joşı Han evlat özlemiyle yanıp tutuşmaya, az da olsa endişelenmeye başlamış. Askerlerine kayıp oğlunu bulmaları emrini vermiş. Bu emiri verirken de ağzından şu cümle duyulmuş; “Kim bana oğlum ile ilgili kötü haber (ölüm) verirse, herkes bilsin ki onun ağzından içeri eritilmiş sıcak kurşun döküleceğim”. Bu söz hükümdarın ağzından çıktı bir kere, mutlaka yerine gelecek artık.

¹ İtip çalmak, aşağı yukarı vurarak

² Parmak uçlarıyla dokunarak, şelpe, çırpma tekniği

³ Mitolojik

⁴ Efsanelik

⁵ Hikâyelik

⁶ Durum, olay

⁷ Boyu ve kilosu Arap cinsi at ile midilli ırkı arasında kalan, evcilleştirilmemiş vahşi at

Askerler, sağ bulma ümidiyle kayıp yiğidi aramaya başlamışlar. Günler sonra korkulan olmuş ve yiğidin ölü bedeniyle karşılaşmışlar. Vücudunun birçok yeri kırık ve morluklar ile kaplıymış. Yattığı yerin etrafında kulan ayak izleri bariz bir şekilde görülebiliyormuş. Kulan ya da kulan sürüsü onu çiğneyerek öldürmüş. Bu ölüm askerlerinde yüreğine ölüm korkusu salmış. Hükümdara oğlunun ölüm haberini kim verecek? Kim ağzından içeri erimiş sıcak kurşun dökülsün ister ki? Kendi aralarında toplanıp fikir alışverişi yapmışlar. Nihayet Joşı Han' a bu haberi ancak nam salmış bir âşık (akın) olan Ketbuğa' nın (XII-XIII) verebileceğine hem fikir olmuşlar. Ketbuğa' yı bularak ona olanları anlatmışlar. Ketbuğa âşık zekâsıyla düşünmüş ve hazırlanarak dombırasıyla Joşı Han' ın huzuruna gelmiş. Başlamış dombırasını çalmaya. Dinlemekte olduğu “küy” birden Joşı Han' ın gözünde kulanların sürü halinde koşuşunu canlandırmış. Tabi bu esnada sakat kulanı avlamaya giden oğluda aklına gelmiş. Küy, kulanların koşuşunu anlatan melodi ve tempodayken birden hüznü bir hal alıvermiş. Joşı Han bu hüznü melodi de oğlunun öldüğünü anlamış. Ketbuğa dombıra çalmayı bitirdiğinde hüznünden gözleri dolan Joşı Han ayağa kalkmış ve hiddetle; “Sen ne çaldın öyle? Demek oğlum öldü ha, bunu bana nasıl söylersin! Kurşunu getirin ve hemen bunun ağzından içeri boşaltın!” diye bağırılmış. Ketbuğa ise sakin bir şekilde; “Yüce hükümdarım ben böyle bir şey söylemedim, ilk defa sizin ağzınızdan duyuyorum, çok üzgünüm” demiş. Joşı Han bu sözlerin karşısında dona kalmış. Gerçektende oğlunun öldüğünü ilk kendisi söylemiş. Fakat verdiği sözü yerine getirmesi gerektiğinden kendisine oğlunun ölüm haberini veren dombıraya bakarak; “Hayır, bunu ilk bende söylemedim, dombıran söyledi” demiş. “Çabuk kurşunu getirin, içine boşaltın” diye emir vermiş. Askerler erimiş sıcak kurşunu dombıranın üzerindeki delikten içeri boşaltmışlar. Bu sayede hiç kimse böyle kötü bir ölüm cezası almamış, dombıra dışında. Daha önce üzerinde delik (içi oyuk) olmayan dombıra nasıl oldu da Joşı Han' ın huzuruna o şekilde çıktı. Tabi ki olacakları önceden âşık zekâsıyla düşünen Ketbuğa böyle bir şey yapmış olabilirdi. Dombırasının içini oyarak üzerini, bir parmak girebilecek genişlikte deliği olan ince bir tahta ile kaplamış, yani dombıraya ciğer ve ağız kazandırmıştı. Böylece günümüze kadar ulaşan dombıra doğmuş oldu. İşte Ketbuğa' nın can derdiyle gerçekleştirdiği bu hadisedombıra sazının sesini daha da güzelleştirdi derler (Gezer, 2009).

AKSAK KULAN

İcra eden: M. Öskenbayev

Notaya alan: A. Rayımbergenov

Hızlı

The musical score for "AKSAK KULAN" is written in 6/8 time and features a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The score is presented in five systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some triplet patterns. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a final cadence.

The image displays ten systems of musical notation. Each system consists of one or two staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system has a treble clef and a bass clef, with a dynamic marking 'c' above the staff. The second system has a treble clef and a bass clef. The third system has a treble clef and a bass clef. The fourth system has a treble clef and a bass clef. The fifth system has a treble clef and a bass clef. The sixth system has a treble clef and a bass clef. The seventh system has a treble clef and a bass clef. The eighth system has a treble clef and a bass clef. The ninth system has a treble clef and a bass clef. The tenth system has a treble clef and a bass clef. The notation is arranged in a multi-staff format, with some systems having two staves and others having one.

Çok hızlı

Han başını kaldırmadan yatı verdi. Dombıracı ters tarafa doğru döndü. Dombıra "Oğlun öldü", Joşi Han diye gümbürdedi.

Orta tempo

mf

First musical staff with treble and bass clefs. Treble clef contains eighth notes and chords with accents. Bass clef contains eighth notes. Above the staff are markings: $\square \vee \square \vee$.

Second musical staff with treble and bass clefs. Treble clef contains eighth notes and chords with accents. Bass clef contains eighth notes. Above the staff are markings: $\square \vee \square \vee$.

Third musical staff with treble and bass clefs. Treble clef contains eighth notes and chords with accents. Bass clef contains eighth notes. Above the staff are markings: $\square \vee \square \vee$ and $\square \vee \square \vee$. A dynamic marking *f* is present below the staff.

Fourth musical staff with treble and bass clefs. Treble clef contains eighth notes and chords. Bass clef contains eighth notes.

Fifth musical staff with treble and bass clefs. Treble clef contains eighth notes and chords with accents. Bass clef contains eighth notes. A dynamic marking *mf* is present below the staff.

Sixth musical staff with treble and bass clefs. Treble clef contains eighth notes and chords with accents. Bass clef contains eighth notes.

Seventh musical staff with treble and bass clefs. Treble clef contains eighth notes and chords with accents. Bass clef contains eighth notes.

Eighth musical staff with treble and bass clefs. Treble clef contains eighth notes and chords. Bass clef contains eighth notes.

Ninth musical staff with treble and bass clefs. Treble clef contains eighth notes and chords. Bass clef contains eighth notes.

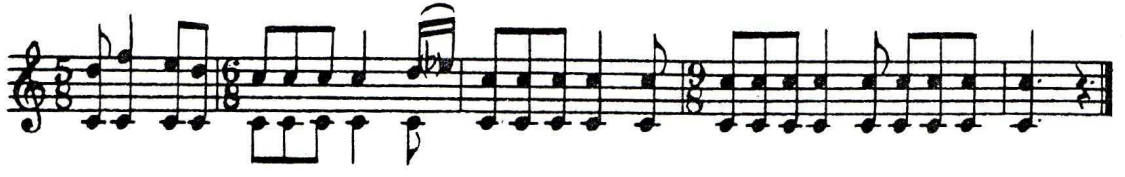
Musical score for a piece, likely a Turkish folk song. The score is written for a single melodic line (treble clef) and a single bass line (bass clef). The music is in a 2/4 time signature and features a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into several systems, each with a treble and bass staff. The lyrics are: "Ba-lan öl-dü Jo-şı Han! Ba-lan öl-dü Jo-şı Han!". The tempo markings are "Heybetli" and "Orta tempo". The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments (trills and grace notes). There are also dynamic markings like "p" (piano) and "V" (accents). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Tutarlı

This section consists of seven systems of music. The first system is in 7/4 time with a key signature of one flat. The second system changes to a key signature of two flats. The third system changes to a key signature of three flats. The fourth system changes to a key signature of four flats. The fifth system changes to a key signature of five flats. The sixth system changes to a key signature of six flats. The seventh system changes to a key signature of seven flats. The melody is written in a treble clef, and the accompaniment is written in a bass clef. The melody features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The accompaniment consists of a steady eighth-note bass line. There are three triplet markings in the seventh system.

Kendi temposunda

This section consists of two systems of music. The first system is in 6/8 time with a key signature of one flat. The second system changes to a key signature of two flats. The melody is written in a treble clef, and the accompaniment is written in a bass clef. The melody features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The accompaniment consists of a steady eighth-note bass line.



Sonra Han başını kaldırıp

- Senin çaldığın küy değil, benim duyduğum küy değil bu, "Balan öldü", Joşı Han demekte bu küy dedi. O vakitte Ketbuka:
- Aman Allah'ım balanızın öldüğünü sizden duydum.
- Öz elimle öldürdüm, of, bu söz çoğalıp gitti of. O yerde ejderha var. Dombıracıyı onun önüne atın diye emir verir. Han

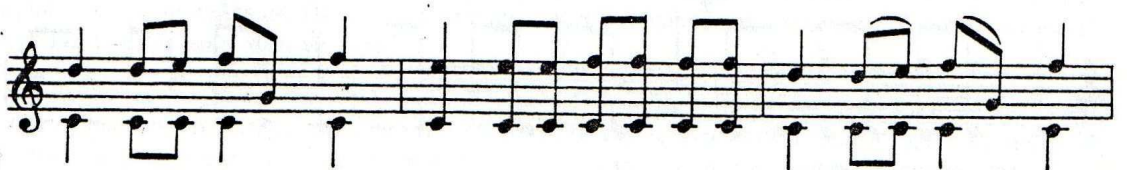
Ketbuka;

- Takdir, sizden bir isteğim olacak, dombıramı bana verin dedi.
- Han'ın askerleri küycünün eline dombırasını verip, ayağına ağırlık bağlayarak, ejderhanın önüne atarlar.
- Ejderha küycüyü görüp, yutmak için yanına geldiğinde,
- Ketbuka onun önüne oturup küy çalmaya başlar.

Kendi temposunda



The image displays ten staves of musical notation. The first three staves are in treble clef. The first staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The second staff continues this pattern. The third staff features notes with 'v' markings above them, indicating vibrato. The fourth staff begins with a double bar line and a key signature change to one flat (B-flat). The remaining six staves continue with rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some notes with 'v' markings.



A musical score for piano, consisting of ten staves of music. The score is written in treble clef and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff continues the melody. The third staff features a first and second ending bracket. The fourth staff includes dynamic markings *f* and *mf*, and contains some handwritten annotations. The fifth staff continues the melody. The sixth staff includes the dynamic marking *mf*. The seventh staff is marked with the word "Ağlıyor" (Crying) in Turkish. The eighth, ninth, and tenth staves continue the musical piece.



Aksak Kulan küyü, hızlı tempoda çalınmaktadır. 21. Dizeğe kadar küy birçok tempo değişimi alarak efsanedeki Kulanları avlamaya giden Joşı Han' ın oğlunun başından geçenleri anlatmaktadır. 22. Dizekte tempo aksayarak burada Joşı Hanın oğlunun öldüğünü anlatmaktadır. 50. Dizekte Joşı Han başını yukarı kaldırıp, Bu senin çaldığın küy değil, bu benimde duyduğum küy değil, oğlun öldü diyor bu küy, Ketbuğa oğlunuzun öldüğünü sizden duyuyorum.

Öz elimle öldürürüm, Şu yerde ejderha var. Dombıracıyı oraya götürüp atın der. Ketbuğa dombıramı bana verin der. Ketbuğa' nın ayağına zincir takıp ejderhanın önüne atarlar. Ejderha yanına gelip Ketbuğa' yı yutmaya hazırlanırken, Ketbuğa dombırasını çalmaya başlar.

Ejderha küyü sonuna kadar dinler. Küy bitince geri çekilerek yuvasına girer. Kocaman başıyla büyükçe altını Ketbuğa' nın önüne atar ve gider. Ketbuğa altını sırtlayıp

yurduna döner. Joşı Han' ın kaharından da ejderhanın ağzından da kurtulup, sağ şekilde muradına erer. M. Öskenbayev böyle anlatmıştır (Rayımbergenov, A. , Sayra Amanova, 1990: 83-93).

Aksak Kulan efsanesi, Kazak Türklerinin en çok duyulan ve akılda kalan efsanelerinden biridir. Bu küyü dinleyenler, dombıranın içinden dökülen nağmelerin ne anlatmak istediğini, efsanenin sözlü anlatımını dinledikten sonra daha da iyi anlarlar.

Anşının Zarı (Küyü) Efsanesi

Bu efsane de Kazak Türklerinin en sevdiği küylerden biri olup, avcının ağıdı efsanesidir. Bir zamanda iki çocuk doğar ve küçüklükten başlayıp dost olurlar. Nereye gitseler de beraber giderler. Zaman geçer ve ava çıkmaya karar verirler. Çok sevdikleri atı ile ava giderler. Büyüğü ceylanın peşine düşer, küçüğü ise tilkinin peşine düşer. Kurnaz tilki bir oraya bir buraya derken kuyruğunu gösterip kaçar.

Ağabeyini arayan küçük oğlan, havanında kararmasıyla birlikte ne yapacağını şaşırır. Bir de baksa karşısında ceylan, hemen okunu alır ve ceylana atar. Ceylan yere düşer o da avını almak için yanına gider, bir de baksa aradığı ağabeyi yerde yatmış. O nu gördüğünde başından kaynar sular dökülür.

Ceylan diye görüp vurduğu ağabeyidir. Ne yapacağını şaşırır, dünyası kararır, bu hatayı nasıl yaptığını düşünür. Nasıl oldu da ceylan diye ağabeyimi vurduğum diye düşünmeye başlar.

Ecel işte nereden ve nasıl geleceği belli olmaz. O gece dağda yatan oğlan, bu yaptığı hatayı nasıl söyleyeceğini düşünür. İyice düşündükten sonra ertesi gün ağabeyinin ölüsünü gömüp dağdan döner. Yolda ben aptalım diye söylene söylene gitmektedir. Bir vakitte yengesi önüne çıkar oğlan kızarır, terlemeye başlar, ağzını hiç açmaz. Yüzünden düşen bin parça olan oğlanın halinden ve tavırlarından anlayan yaşlı. İçli içli küyü çalmaya başlar ve der ki; “Böyle hali anlatan bilge oldumu? Geçen günler yazılmadan kaldı mı? Derdini, kederini sakladın halkın, iki telinden ah! dombıra”.

Bu küy hakkındaki görüşler Kazak müzikologları iki ye bölmüştür. Genelde anonim diye bilinmekte olan eser. Bu kitapta bestecisi Razdık diye gösterilmiştir.

ANŞININ ZARI

Notaya alan: U. Bekenov

Orta tempo, düşünceli, kaygılı

Razdık

6

11

16

21

26

31

This image shows a page of musical notation for guitar, consisting of ten staves. The notation is written in treble clef and includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and beams. The staves are numbered at the beginning of each line: 37, 43, 49, 55, 61, 67, 73, 79, 85, and 90. The music features a mix of melodic lines and accompaniment patterns. There are some handwritten annotations above the notes, including a 'v' (accendo) and a 'p' (pizzicato). The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the tenth staff.

The image displays a musical score for a piece titled "Kaynak". The score is written on ten staves, each beginning with a measure number: 96, 102, 109, 114, 121, 126, 132, 137, 143, and 148. The music is primarily in treble clef. The first staff (96) features a melody with eighth and sixteenth notes. The second staff (102) continues this melody with some rests. The third staff (109) shows a change in tempo and meter, with first and second endings marked. The fourth staff (114) returns to a similar tempo and meter. The fifth staff (121) continues the melodic line. The sixth staff (126) shows a more rhythmic pattern. The seventh staff (132) continues with similar rhythmic patterns. The eighth staff (137) features a more complex rhythmic pattern with some handwritten annotations in blue ink above the notes. The ninth staff (143) shows a change in meter and a more rhythmic pattern. The tenth staff (148) concludes the piece with a final cadence. The source is cited as "Kaynak: Bekenov, 2002: 111-113".

Kaynak: Bekenov, 2002: 111-113

Nar İdirgen (Küyü) Efsanesi

Eski zamanda, bir fakir yaşlı adam ile onun aklına sahip olan bir kızı varmış. Fakirlikten çok sıkıntıda olmuş. Yemek bile bulmakta zorluk çeken baba, kız kanağat edip kimseden bir şey istemeden hayatlarını devam ettirmekteymiş. Günlerden bir günü sağdıkları Narın¹ yavrusu hastalanıp öldü. Yavrusunu yoklayan deve, süt vermeyip sağılmıyacak hale gelmişti. Bu durum fakir baba ve kızın hiçte işine gelmemiş, baba ve kız aç kalıp ne yapacaklarını şaşırılmış halde idiler. Baba kızının aç halini görünce çok sinirlenip, çağresizliğin ne kadar zor olduğunu bir kez daha görmekte idi. Kızına bir yol buluruz diyerek, dayanmasını söylemişti.

Tabi ki ne kadar sabır etselerde, dayanmak yemeğin yerine geçmiyordu. Bir gün tamamen dayanma gücünü kaybeden kız, babasına söz söyler ve der ki; Baba bana duanızı esirgemeyin, halka haber verelim. Küycülere haber salalım. Bizim deveyi kim normal haline döndürürse, beni o küycüye verin der. Babası kızının sözünü yerine getirerek küycülere haber salar ve durumu izâh eder. Küycüler akın akın gelmeye başlarlar. Devenin önünde mağrifetlerini gösterir ve küylerini ihtişamla çalmaya başlarlar. Deve bunların hepsini dinler ama hiç etkilenmez. Daha sonra umudunu kesen küycüler birer birer gitmeye başlarlar. İçeri de bir yaşlı ve genç küycü kalır. Sıra yaşlı küycüye gelir. Küycü bütün mağrifetlerini gösterir ama devenin göz yaşları dinmiyordur. Küycü bir şertip, bir vurup çaldığı küyleri ardı ardına ısrarla çalarken bir den bire deveden ses gelmeye başlar gibi olur. Yaşlı küycü sevinip dombırasına daha da gümbürdetir, bir taraftan da kızı düşünmeye başlar. Birden bire deve kendine gelir ve memesi boşalır sütü gelmeye başlar. Devesinin süt vermeye başladığını gören kız bir den bire kızarır, bozulur bunu gören deve sahibini anlayarak sütünü vermemeye başlar.

Kızın içinden gelen yaşlı küycüden sonraki genç küycüye sıra gelmesidir. Yaşlı küycü birden bire bu durumu sezerek; vay küyüm anlaşıldı, günüm geçmiş der. Yiğit dombırayı alır çalmaya başladığı gibi devenin sütü boşalır. Yaşlı küycünün sözü akıllarda şüphe uyandırmıştı. Bunun üzerine genç bir daha küylerimizi çalalım der. İki küycü çalmaya başlar ve yaşlı küycünün çaldığı küy ile deve kendini belli eder. Kızın yüzünde utanma belirerek, halk bağırıp kutlamaya başlar. Yaşlı küycü buna rağmen dombırasını alır ve evine doğru yol alır ve der ki; ben bugün özüm yaşlansam da,

¹ Tek hörgüçlü deve

küyümün yaşlanmadığını görüp daha da gençleştim der. İki gencin mutluluğunu görelim diye dileğini söyleyerek ayrılır. Genç yiğit ile evlenen kız, babasıyla beraber hayatlarının geri kalan kısmını üç kişi olarak geçirirler.

NAR İDİRGEN

Halk Küyü

İcra eden: N. Jelimbetov

Notaya alan: A. Rayımbergenov

Yaşlının çaldığı

Musical score for the 'Yaşlının çaldığı' section. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns. The fourth staff shows a change in dynamics to forte (*f*) and a shift in the key signature to two flats (B-flat and E-flat). The fifth and sixth staves conclude the section with a final cadence.

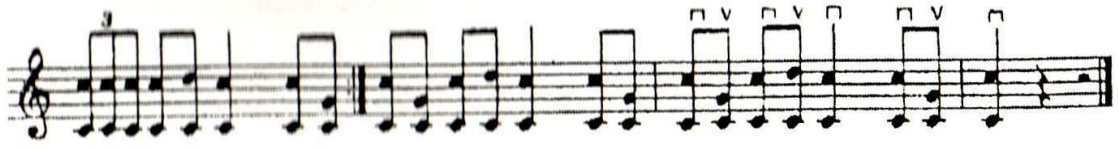
Yiğidin çaldığı

Hızlı

Musical score for the 'Yiğidin çaldığı' section. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and is labeled as 'Hızlı' (fast). The score features a mix of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The score concludes with a final cadence.

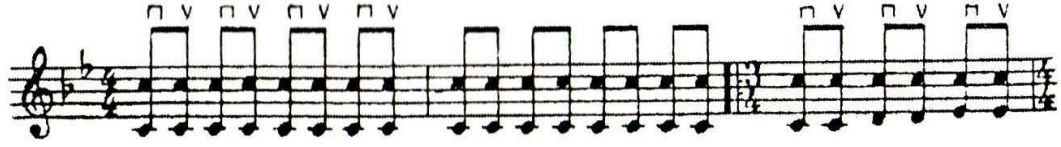
This page of musical notation for guitar consists of ten staves. The notation includes various rhythmic patterns, fingerings, and dynamic markings.

- Staff 1:** Features a series of sixteenth-note patterns with fingerings \square V and \square V. A *c* marking is present above the first triplet.
- Staff 2:** Continues the sixteenth-note patterns with fingerings \square V and \square V. A *c* marking is above the first triplet.
- Staff 3:** Includes a *p* dynamic marking. It features a triplet with a *c* marking and a \square V fingering.
- Staff 4:** Shows a triplet with a \square V fingering.
- Staff 5:** Features a triplet with a \square V fingering.
- Staff 6:** Includes fingerings 2, 2, 4, 2, 1, 2, 1, 1, 2, 4, 4, 2, 1. It has *mf* and *f* dynamic markings.
- Staff 7:** Shows a triplet with a \square V fingering.
- Staff 8:** Features a triplet with a \square V fingering.
- Staff 9:** Includes a *mf* dynamic marking and a *c* marking above a triplet with a \square V fingering.
- Staff 10:** Continues the sixteenth-note patterns.

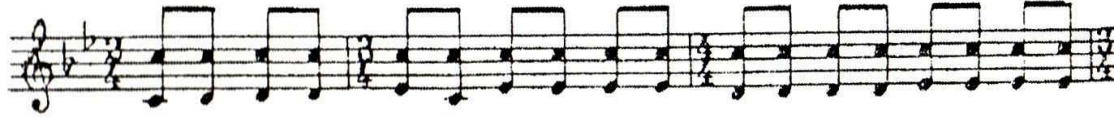
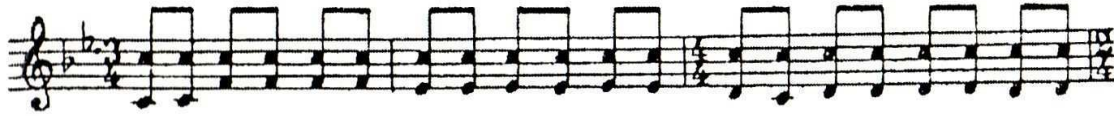
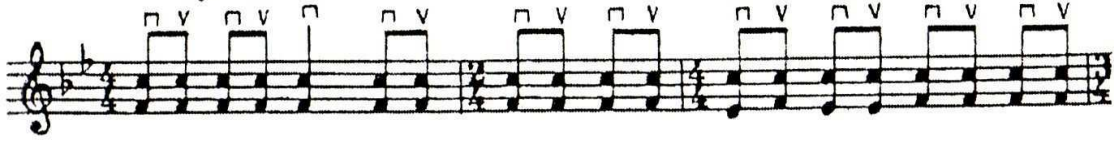


Yaşlının çaldığı

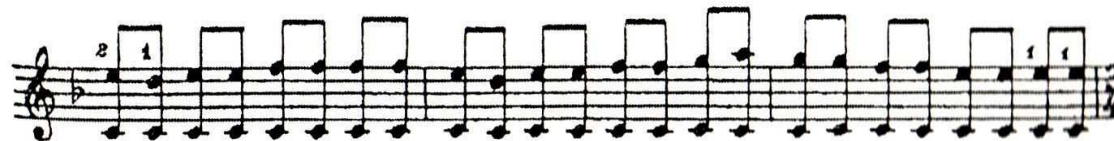
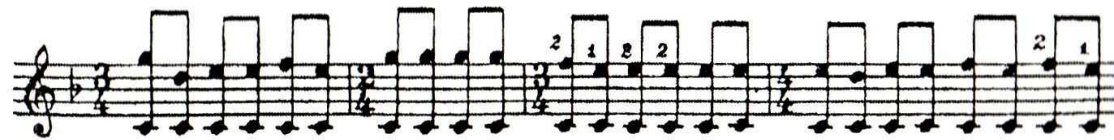
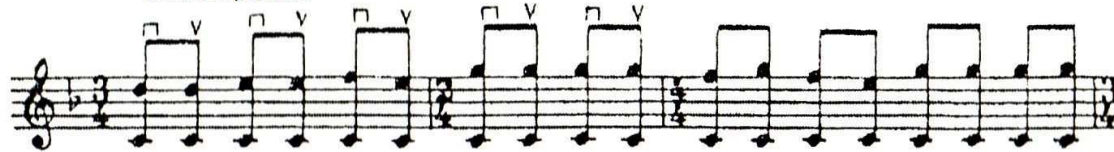
Acele etmeden



mf



kendi temposunda



The image displays ten staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes with fingerings '2' and '1' indicated. The second staff continues with eighth notes and includes fingerings '2', '4', '3', and '2'. The third staff features a change to a 3/4 time signature and includes accents 'v' above notes. The fourth staff has a 3/4 time signature and includes fingerings 'v', 'v', 'v', 'v', 'v', and 'v'. The fifth staff is in 3/4 time and consists of beamed eighth notes. The sixth staff is in 3/4 time and consists of beamed eighth notes. The seventh staff is in 3/4 time and consists of beamed eighth notes. The eighth staff is in 3/4 time and consists of beamed eighth notes. The ninth staff is in 3/4 time and consists of beamed eighth notes. The tenth staff is in 3/4 time and consists of beamed eighth notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

This page of musical notation features ten staves of music. The notation is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. The time signatures vary across the staves, including 3/4, 2/4, and 3/8. The music is characterized by rhythmic patterns, primarily using eighth and sixteenth notes. Fingerings (1, 2) and dynamics (mf, p) are indicated throughout the score.



Bu halk küyünün 1-6 arası dizeklerinde yaşlının çaldığı bölüm olarak belirtilmiştir. 7. Dizekten başlayıp genç yiğidin oldukça hızlı bir biçimde icra başlar. 20. Dizekte tekrar yaşlı küycü çalmakta ve tempo düşmektedir. Küy böyle devam ederek sona erer (Seydimbek, 2002: 201-208).

Kazak Türklerinin Küy geleneğinde örneklediğimiz gibi birçok küy ve buna bağlı olarak küy efsaneleri vardır. Yukarı da gösterdiğimiz gibi “Aksak Kulan”, “Anşının Zarı” ve “Nar İdirgen” küyleri Kazak halkı tarafından bilinip sıkça anlatılan halk küylerindedir.

3.1.2. Küy'ün Tarihi Süreç İçerisinde Teknik Gelişimi

Kazak Türklerinin küy geleneği, çok eskilere dayanan bir tarihi süreci içerisinde barındırmaktadır. Bu söylemi, tarihi kaynaklar ve arkeolojik kalıntılar belgelemektedir. Eskilere dayanan bu gelenek elbette çeşitli etkileşim ve yaşamın getirdiği şartlar ile kendini yeniliyerek kendini dinamik hale getirmiştir. Küy geleneği küycüler tarafından zaman içerisinde kendine özgü çalım tekniği ile yol katetmiş ve evreler geçirmiştir. Bunun en önemli örneğini şöyle verebiliriz. Korkut Ata' nın küyleri olarak bilinen küylere baktığımızda yeni zaman küycülerinin küylerinde çalım tekniği olarak farklılıklar görürüz. Zamanın akışına göre çalım tekniklerinin gelişme göstermesi olağandır. Yeni çalgı teknikleri, modern dünyanın müzikalitesinin gelişimiyle kendini yenilemiştir.

Tarihi süreç içerisinde küy tekniğinin gelişimi, yeni zaman küycüleri diye de adlandırılan 19. yy da gerçekleşmiştir. Bu dönem de dombıranın perdelerinde de değişimler olmuştur.

Daha eskiye baktığımız da Kazak Türklerinin ağız edebiyatında bahsedildiği gibi dombıra iki telli dokuz perdeli, dombıra iki telli on bir perdeli, dombıra iki telli 21 perdeli diye anlatımlar vardır. Eskiye baktığımızda dombıra dokuz perdeli olduğunu görmekteyiz. Daha sonraları on bir perde olan dombıra sazı perdelerinin artmasıyla tekniksel gelişim başlamıştır.

Zamanının ünlü küycü ve dombıracı Begimsal Orimbekov' un (1911-1985) anlatımıyla dombıra perdelerinin isimleri şöyledir; 1. Oğuz ve Türkmen perde (sol #), 2. Bas perde (la), 3. Kocak perde (si bemol), 4. Tirek perde (si), 5. Birinci kaşagan perde (si ve do notasının ortasında), 6. Süyeu perde (do), 7. Azat perde (do #), 8. Bel perde (re), 9. Tasa perde (mi bemol), 10. Kezen perde (mi), 11. Ekinşi kaşagan perde (mi ve fa notasının arasında), 12. Asu perde (fa), 13. Jetim perde (fa #), 14. Enis perde (sol), 15. Etek perde (sol #), 16. Tös perde (la), 17. Alkım perde (si bemol), 18. Üşinşi kaşagan perde (si bemol ve si notasının arasında), 19. Şıkşıt perde (si), 20. Tamak perde (do), 21. Sagak perde (re) olarak adlandırılmıştır.

Tanınmış küycü ve dombıracı Talas Êsemkulov dombıra perdelerini halk arasındaki söylendiği gibi şöyle adlandırmaktadır. 1. Oğuz perde, 2. Bas perde, 3. Tılsım perde, 4.

Enireli perde, 5. Birinci kaşagan perde, 6. Jetim perde, 7. Juas perde, 8. Kösem perde, 9. Munlık perde, 10. Dangıl perde, 11. Ekinşi kaşagan perde, 12. Ekinşi jetim perde, 13. Emireli perde, 14. Şeşen perde, 15. Üysiz perde, 16. Şagırmak perde, 17. Kusar perde, 18. Üşinşi kaşagan perde, 19. Ketbuğa' nın perdesi, 20. Şınırau perde, 21. Tabaldırık perde, 22. Tıskarı perde, 23. Kêdesiz perde olarak ifade etmiştir (Seydimbek, 1997: 275-277).

Bu tarihi gelişim sürecinde dombırada da tekniksel gelişimler olup, Sovyet döneminde perde sayısı 19 perde halini almış ve batı müziğindeki tampere sistemi kullanılmaya başlamıştır. Bu sistem dombıranın batı klasiklerine eşliği ile daha da teknik gelişim gösterip yeni çalım teknikleri ile son halini almıştır.

Kaynaklardan edindiğimiz bilgilere göre, Kazakların göçebe hayattan yerleşik hayata geçişiyle, küy geleneğindeki melodi zenginliği ve tekniksel değişimler göstermiştir. Sovyet dönemi ile bu gelişim bilimsel olarak incelenmeye başlanmış, zamana lâyük teknik ve sistemli oluşumun yerli yerine oturmasıyla beraber, kendini farklı bir geçiş dönemine bırakmıştır. 1944 yılında konservatuvarın kurulmasıyla küy bilimi akademik olarak ilerleme kaydetmiştir. Bu süreçte çeşitli arayışlar içinde olan küy bilimcileri yenilikleri, geleneksel motiflerini bozmadan öğrencilerine aktarıp, küyün bugünkü çalım tekniğinin yol göstericisi olmuştur. Kazakistan Cumhuriyeti' nin bağımsızlığını almasından sonra Kazak küyleri milli ruhunu yeniden alarak modern çalım teknikleri ile dinamizmini korumuştur.

4.1. Çalgılara göre küyler

4.1.1. Dombıra Küycüleri ve Küyleri

Dombıra Kazak Türklerinin ata baba zamanından beri gelen geleneksel halk çalgısıdır. Bu çalgı Orta Asya' nın geniş bozkırlarında yaşamış olan bazı Türk boylarında da kullanılmakta ve ortak payda olarak görülmektedir.

Kazak Türklerinde küyün yeri başkadır. Kazaklar küy ve küycüye çok hürmet ve saygı göstermektedirler. Küy tüm Türk dünyasında gelenek haline gelen ortak müzik miraslarımızdandır. Küy denince, bir enstrümanla icra edilen, ifade gücü ve enerjisi yüksek ezgi diye anlamamız gerekir. Küy, sözlü açıklama yapılmadan sadece müzik aletiyle anlatılır. Her küyün kendine özgü hikayesi vardır. Küycüler, kalabalık

karşısında küy çalmadan önce hikayesini kısaca anlatır ve “şimdi bunu dombırama anlattırayım” diyerek çalmaya başlar. Kazak Türklerinin küyleri, çok anlamlı ve farklılık gösteren melodileri içerir. Denizin dalgası, bülbül şarkısı, rüzgar sesi, atın koşuşu, Akkuğun uçuşu gibi çeşitli doğa olaylarının seslerinin müziklerini içermesi küyün Türklere ait olmasının bir kanıtı diyebiliriz. Dombıra küyleri “*tökpe*” (dökerek) ve “*şertpe*” (şerterek) olarak iki farklı teknikle icra edilir. Tökpe küyler daha çok batı Kazakistan’ da, şertpe küyler ise doğu Kazakistan’ da kalıplaşmıştır.

Batı Kazakistan ezgilerinin temelinde mücadeleli ve tartışmalı olaylar yatıyor. Derin felsefi dolu ezgilerin konusunu çoğunlukla tarihi olaylar ve kahramanlar oluşturur. Tökpe küyler de kara kagıs, ilme kagıs, böge kagıs gibi birçok teknik vardır. Temposu hızlı ve sert, ritmi coşkuludur. Doğu Kazakistandaki şertpe geleneğinin özellikleri ise, ezgilerin şarkılarla aynı kökten gelişidir. Tekniği dombıranın perdelerine parmakla basarak (okşayarak) icra edilir. Sesi nazik, hoş ve yumuşaktır. Onun nazik, hoş, sevimli ve tatlı sesi Kazakların kendi milli karakter ve tabiatını yansıtır (İsmail, 2002: 367-368).

Tarihi köklü olan bir milletin sanatı çok zengin, efsaneleri de kalıcı olur. Halk küyelerinin hikâyeleri asırlar boyu ağızdan ağza aktarılarak bugünlere kadar gelmiş ve halkın ruhâni zenginliği olmuştur.

Halk küyelerinden örnek verecek olursak; Baksı Sarını, Baksı, Şakıruv, Tavkudiret, Şubar Kiyik, Jorga Ayu, Kızıllan, Baljınger, Nar İdirgen, Nogaylının Zarı, Kos Müyizdi Eskendir, Begim Ber, Jetim Bala, Aksak Kaz, Sav Kaz, Böken Jargak, Esik Aldı Bal Kuray, Kazakpen Kalmaktın Küyi, Koş Esen Bol, Jamal-ay, Tepenkök, Türkimenbay Sazı, Han Jubatu, Kerbez Kız, Sal Jigit, Kağıtpa, Kos Kelinşek, Kârıboz Ben Saltorı, Ak Ertis, Kara Attı Men Torı Attı, Tel Konır gibi halk küyleri halkın köklü müzik tarihinin aynasıdır (Seydimbek, 2002: 183-242).

Eski küyçülere örnek verecek olursak; Korkut (IX. yy.), Ketbuğa (XII-XIII. yy.), Sâbitulı Asankaygı (XV. yy.), Süyinişulı Kaztugan (XV. yy.), Bayjigit (XVI-XVII. yy.), Veliulı Abılay Han (1711-1780) gibi küyçüler köklü kültür mirasının belgesidir.

Kazak Türklerinde modern dönem küyçüleri diye anılan küyçülere ve küyelerine örnek vermek istiyoruz.

Dombıra küy geleneğindeki modern Küycüler (Besteciler) beş bölümde incelenmektedir. Başka bir deyişle de mekteplere bölünürler. Bölgelere veya mekteplere göre böldüğümüz küycüleri şu şekilde sıralayabiliriz.

Batı Kazakistan Küycüleri: Kurmangazı, Türkeş, Dauletkerey, Dina, Elikey, Balamaysan, Memen, Mucipeli, Altınay, Esjan, Jantöbe, Seytek, Kauen, Ergali Esjanov, Mahammet Ötemisulı, Kazangap, Bogda, Elşekey, Mırza, Kuraktın Dosjan, İslambek İskakov, Kartbay, Abıl, Esir, Nauşa, Öskembay.

Orta Kazakistan Küycüleri: Tettimbet, Aydos, Aydostın Sembegi, Akkız, Ebdı, Eşımtay, Kızdarbek, Tehkinın Muskıını, Köpbosının Satanı, Toka, Magauya Hamzin, Ebikey Hasenov, Dayrabay, Epıke.

Doğu Kazakistan Küycüleri: Bayjigit, Ediljan, Eşim, Bezgalam, Beysembi bi, Jusıpbay Stambayev, Kazen Ebugaziulı, Mesgut, Şahabay Şapan Batır, Razdık, Beyisbay, Şotaybay.

Jetısu Küycüleri: (Güney Kazakistan) Kojeke, Sıbankul, Mergenbay, Şortanbay, Beyserke, Bestıbay, Bölıtrık, Esen Akın, Tilendi, Tölendi, Temırbek, Medi Şeutiyeıev, Kosdaulet, Turaş Ebuov, Kerimkulov Omarhan, Şanya Rakışulı, Yelemes Talasbayulı, Borankul Köşmahammedov.

Karatau Küycülık geleneği: (Güney Kazakistan) Sugır, Bapış, Eyken, Jabbas, Tölegen Mombekov, Borankül Köşmahammedov gibi tanınmış küycüler, Kazak modern küy sanatının öncülerindendir (Solakoğlu, 2008).

Beş bölgede incelediğimiz, halk arasında tanınmış küycülerin bazılarının hayatı ve küyleri ile ilgili bilgi ve notalarını aşığıda ayrı başıklar halinde vereceğiz.

4.1.1.1. Batı Kazakistan Küycüleri

Kurmangazı, Türkeş, Dauletkerey, Dina, Elikey, Balamaysan, Mâmen, Mucipeli, Kökbala, Altınay, Esjan, Jantöbe, Seytek, Kauen, Ergali Esjanov, Mahammet Ötemisulı, Kazangap, Bogda, Elşekey, Mırza, Kuraktın Dosjan, İslambek İskakov, Kartbay, Abıl, Esir, Nauşa, Öskembay gibi küycüler Tökpe küy geleneğinin temsilcilerindendir.

Batı Kazakistan' ın küy geleneğindeki bu mektep, Kazaklar tarafından Küy Atası diye kabul ettikleri Kurmangazı Sagırbayulı' nın küyleri ile kendine özgü bir yol çizmiş olan batı Kazakistan küy sanatı tökpe küylerin en güzel örneklerini barındırır. Beraberindeki küycüler de Kazak küy sanatının modern dönemdeki ünlü üstadları, bugünlere kadar gelen küy ve hikâyelerinin de ustalarıdır.

Kurmangazı SAGIRBAYULI (1823-1896)

Büyük küycü, kompozitör, halk arasındaki yayılmış sanatı ile Kazakların dombıra küy geleneğinin kendine özgü çalım tekniğiyle, kendine has bir yol çizmiş olan üstad yaşadığı zamanın en tanınmış küycüsüdür. Kurmangazı sadece batı Kazakistan küy geleneğinin öncüsü değil, Dina, Mâmen, Kökbala, Ergali Esjanov ve daha da başka yetenekli küycülerinde, küyelerinin çıkması yolundaki öncüsüdür.

Kurmangazı Sagırbayulı 1823 yılında Bökey hanlığının Jideli köyünde dünyaya gelmiştir. Kurmangazı küçüklüğünden başlayarak halk şarkıları ve küyelerini dinleyip büyümüştür. Babası Sagırbay çocuğunun müzik kabiliyetini önemsememiştir. Annesi Alka oğlunun müziğe karşı yeteneğini anlamış ve halk şarkılarının, küyelerinin mânalarını elinden geldiğince anlatıp ona yardımcı olmuştur (Jumaliyeva, 2005: 322).

Kurmangazı' nın babası Sagırbay hayatı boyunca zorluklara göğüs germiş, nasıl olsa da yaşamını idame ettiren fakir birisiymiş. Kurmangazı küçüklüğünde ata, deveye binmeyi öğrenip başka çocuklar gibi korkak değil aksine yetişkin gibi hareket edermiş. Bu yüzden evin tek çocuğu olan küycünün babası Sagırbay, oğlunun bu kabiliyetlerinden korkar ve onu her şeyden kollarmış. Annesi Alka ise oğlunun böyle yürekli ve yetenekliliğini görüp yürü benim yiğit oğlum diyerek Kurmangazı' yı severmiş (Jubanov, 2006: 40-41).

Bu zamanlarda Kurmangazı' nın sanata karşı yeteneği görünmeye başlamıştı. Dombıracı fakir olur derler, bu durum babasını çok düşündürmüş ve Kurmangazı' ya gözü gibi bakıp, onu çok korurmuş. Küycünün elinde güç ve estetik ikiside varmış. Fakirliğin getirdiği karamsarlık babasını düşündürerek, onun yeteneğine bile önem vermeyip, hayatın zorluklarıyla karşı karşıya olması, ailenin sınırlı olan hayatlarını idame ettirmesi, Kurmangazı' nın sanatına etki etmiş ve yeni bir hayatın başlangıcını olmuştur (Jubanov, 19???: 51-52).

Ailenin ikinci çocuğu dñnyaya geldiğinde aile için şaşırtıcı bir durum olmuştu. Aileye yeni katılan kardeşi, annesi Alka' nın çok vakitini alıyordu. Evdeki yemek yeni bir bireyin katılmasıyla dörde bölünüyordu. Zengin ailelerin çocuklarının verdiği giyimler de haliyle paylaştırılmakta ve evde zorluklar başını alıp gitmekteydi. Babası Sagırbay ne yapsada evdeki bu durumu değiştiremedi. Babası Sagırbay, Kurmangazı altı yaşına geldiğinde mecbur kalarak, zenginlerin hayvanlarına bakması için onu çalıştırmaya başladı. Ergenlik yaşına kadar koyunlara oban yaptı. Küycü geniş bozkılarda suyun şakır şakır akışını dinledi, rüzgârın sesini, göğün gümbürtüsünü duyarak kendindeki değişimi sezercesine hayata başka gözle bakıyordu. Özellikle hayattaki adaletsizliği görerek, kendi kendine dñřünmeye başlamıştı.

Bu uzun bozkır hayatında, başka çobanların sızgı almalarını dinleme zamanı buluyordu. Akşam olmaya yakın obanlar sürülerini barınaklarına götürdüğü vakitte, obanlardan kendisine sızgı almasını isterdi. Dombıra çalan yaşlı adamların küyelerini dinleyip, küyelerin hikâyelerinin içinde yaşamışcasına kendine pay çıkarması, küycünün gelecekteki sanat yaşamının göstergesi olmuştur. Kurmangazı vakit buldukça kendi kendine dombıra çalmayı severdi. Dombıra çaldığında bu çalgının kolay olmadığını sezmişti.

Bökey hanlığına bağlı olan, Uzak adlı küycü gezme amaçlı Kurmangazı' nın köyüne gelmiş. Kurmangazı' nın babası ve annesi bunu duyunca sevinip, Uzak' ı evlerinde misafir etmek istemişler, küycüye onu misafir etmek istediklerini söylemiş ve evlerine davet etmişler. Sagırbay' ın dökülen evine misafir olan Uzak dombırasını eline alıp çalmaya başlamış. Bunu duyan köy halkı da evde toplanmaya başlamış. Uzak' ın küyleri o kadar çokmuş ki herkes dinleyip küy gecesi, gönöl gecesine dönüşmüş ve herkes küycüyü tebrik etmişler. Uzak dombırasını çalarken bir taraftan da halkın nasıl dinlediğini anlamaya alışmaktaymış. Bir ara Kurmangazıya gözü dñřüp yanına çağırarak al bakalım diye dombırasını eline verir. Uzak Kurmangazı' yı dinledikten sonra ona nasihat verip, senin geleceğin var diyerek moral vermiştir.

Kurmangazı gününü daha çok çobanlık yaparak geçirirken, Uzak' ın ona yaptığı nasihatından sonra dombırasına daha da çok vakit bölmeye başlamıştır. 15-16 yaşlarında hayatın zorluklarını iyice gören Kurmangazı kendine birçok dersler

çıkarmıştır. Bir günü Kurmangazı bir suç işleyip ailesine bu suçu söyler ve helalleşip köyden ayrılır. Bu durumdan ötürü Kurmangazı' ya hırsız ünvanında yakıştırılmıştır.

Kurmangazı' nın hayatı böyle ilginç şekilde geçmiştir. Kurmangazı bir günü Uzak adlı küycüyü bulur, yaşlı küycüde ona kucak açıp yanına alır. İkisi beraber birçok yeri gezip birlikte küy çalıp, Bökey hanlığının küycüleri olan Sokır Eşan, Şerkeş, Jappas, Bayjuma ve Baybaktı Balamaysan' ın küyelerini öğrenir. Küyleri sadece çalmakla kalmayıp hikâyelerine de önem vermektedir. Kurmangazı' nın halk arasında adı çıkmaya başlamış ve iyice piştiği hakkında söylentiler yayılmıştır. Bu arada Bökey hanlığında büyük bir savaş başlar.

Kurmangazı hayatında hep zorluklarla karşı karşıya gelmiş olmasından bu savaşta onun kafasındaki düşüncelerine etki etmiştir. At, silah, dombıra hayattaki en önemli değeri olmuştur. Hayat tecrübesi artık onu pişirmiş ve artık kendi küyelerini çıkarmaya ve çalmaya başlamıştır. Kurmangazı' nın çıkardığı ilk küyü Kişkentaydır. Kumangazı doğumundan ölümüne kadar dombırayı yaşam felsefesi haline getirmiş, küy sanatının ustalarındandır (Jubanov, 2002: 33-43).

Kurmangazı için dombırayı icra etmek ona yetmemiş, o dombıranın mümkün olduğundan çıkıp yeni bir şeyler keşfetme yolunda hep kendini yenilemiştir. Onun bu arayışının boş olmadığını görmekteyiz. Onun için dombıra düşünce ve sezim dünyasını dışarı vuran bir kural, Onun küyelerinde senfonik türleri görmekteyiz. Kurmangazı Avrupa' da bilim almış olsaydı dünyaca tanınmış bir sanatçı olabilirdi (Nısanbayev, 1998: 27).

Kurmangazı' nın bilinen 75 küyü vardır. Bunların bazıları; Aday, Balbıraun, Akjelen, Aman Bol Şeşem Aman Bol, Aksak Kiik, Kızıl Kayın, Alatau, Türmeden Kaşkan, Bul Bul, İlme, Bayjuma, Kişkentay, Maşına, Teris Kakpay, Jiger, Töre Murat, Serper, Sariarka gibi bilinen küyelerdir. Aday ve Sariarka küyelerinin notalarını aşağıda verelim.

ADAY

Hızlı

İcra eden: Kali Jantileuov

The musical score for "ADAY" is written for a single melodic line in 4/4 time. It begins with a *mp* (mezzo-piano) dynamic and features a series of eighth-note patterns, many with accents and slurs. The first staff includes several "V" marks above the notes. The second staff transitions to a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The third staff starts with a *mp* dynamic and includes fingering numbers 2, 4, 3, and 6. The fourth and fifth staves continue with *mf* dynamics and complex rhythmic figures. The sixth staff begins with a *f* (forte) dynamic. The seventh and eighth staves feature a *ff* (fortissimo) dynamic. The ninth staff includes a key signature change from B-flat to C major, indicated by a double bar line and a new key signature. The final staff concludes with a double bar line and a key signature change to C major, with fingering numbers 1, 2, 3, 2, 1, 4, 1, 1, 2, 4, 4, 4, 2, 4, 1 written above the notes.

This page of musical notation consists of ten staves. The notation is as follows:

- Staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 2: Treble clef, 4/4 time signature. Accompanying line with eighth notes. Dynamic marking: *mf*.
- Staff 3: Treble clef, 4/4 time signature. Melodic line with eighth notes. Time signature changes to 2/4 and back to 4/4.
- Staff 4: Treble clef, 4/4 time signature. Melodic line with eighth notes and accents (V).
- Staff 5: Treble clef, 4/4 time signature. Melodic line with eighth notes. Time signature changes to 2/4 and back to 4/4.
- Staff 6: Treble clef, 4/4 time signature. Accompanying line with eighth notes and accents (V).
- Staff 7: Treble clef, 4/4 time signature. Accompanying line with eighth notes. Dynamic markings: *f* and *mf*.
- Staff 8: Treble clef, 4/4 time signature. Accompanying line with eighth notes. Dynamic marking: *mf*.
- Staff 9: Treble clef, 4/4 time signature. Accompanying line with eighth notes and accents (V). Dynamic marking: *f*.
- Staff 10: Treble clef, 4/4 time signature. Accompanying line with eighth notes. Dynamic markings: *mf* and *p*. Time signature changes to 3/4.



Kaynak: Toktagan, 2007: 13-15

Aday Küyü Kurmangazı Sagırbayulı' nın en sevilen küyelerinden biridir. Aday küyünü 1934 yılında K. Jantileuov icra etti. Bu icra orkestralarda da aynı şekilde çalınmaktadır. Bu günlere kadar hiç değişmeden gelen Aday küyü, 1935 yılında Lukpan Muhitov tarafından ilk olarak plağa basılarak dinleyenlere sunulmuştur (Ahmediyarov, 2005: 180). Kurmangazı' nın küyelerini teknik bakımından incelediğimizde, bir küyün içinde üç ayrı bölüm vardır. Bunlar; Bas ekpin (baş taraf), Orta ekpin (orta taraf) ve saga (alt taraf) gibidir.

SARIARKA

Hızlı tempoda, gönüllü, M: 152

Kurmangazı

The musical score for "SARIARKA" is presented in ten staves. The notation is primarily in treble clef with a common time signature (C). The piece is characterized by a fast tempo and a dynamic range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The score includes various articulations such as accents (>) and slurs. The dynamics are marked as follows: *ff* at the beginning, *pp* in the second staff, *mf* in the third and seventh staves, and *f* in the fourth, sixth, eighth, and ninth staves. The piece concludes with a final *f* dynamic. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in beams, and includes some triplet markings (e.g., a '3' above a group of notes in the sixth staff). The overall texture is dense and rhythmic, typical of a traditional instrumental piece.

This page of musical notation consists of ten staves of music, likely for a piano. The notation is written in treble clef and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *ff* (fortissimo). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are also some unusual markings, such as a wavy line above a note in the second staff and a circled note in the same staff. The piece concludes with a final chord in the tenth staff.

This page of musical notation consists of 12 staves of music. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *mp* (mezzo-piano). Articulation symbols such as accents (*>*) and slurs are used throughout. The piece begins with a treble clef and a common time signature (C). The first staff has a triplet of eighth notes. The second staff changes to a 2/4 time signature and features a *ff* marking. The third staff has a *mp* marking. The fourth staff has a 3/4 time signature. The fifth staff has a 2/4 time signature. The sixth staff has a 3/4 time signature. The seventh staff has a 2/4 time signature. The eighth staff has a 3/4 time signature. The ninth staff has a 2/4 time signature. The tenth staff has a 3/4 time signature. The eleventh staff has a 2/4 time signature. The twelfth staff has a 3/4 time signature and ends with a *ff* marking. The notation is dense and intricate, typical of a virtuosic piano work.



Kaynak: Ahmediyarov, 2005: 26-29

Sarıarka küyünü O. Kabigojin icra etmiştir. Kurmangazi' nın kompozitörlüğünü gösteren küy çok hızlı icra edilir. Geniş bozkırları anlatan küy, birçok orkestralarda çok sesli olarak icra edilmiştir.

Küy atası Kurmangazi' nın küylerindeki icra tekniği ve estetik yapı, küycünün ustalığının göstergesidir. Küye adadığı hayatının sonuna geldiğinde ise Kurmangazi' ya yakışır bir biçimde onun heykelini diken Sovyet halkının partisi küy atasını ölümsüzleştirmiştir. Bu Kazaklar için müzik kültürünün yeni bir saltanatı olmuştur (Jubanov,1985:185).

Dauletkerey ŞIGAYULI (1814-1887)

Kazak küylerinde estetik müzik yapısını en belirgin şekilde gösteren küycülerden biri de Dauletkereydir. Estetik ve sadeliği ile insanın ruhuna hitap eden küycü, Töre küyleri diye adlandırılan çalım tekniğinin ustası olarak kabul edilmektedir. Töre küyleri veya Töre çalımı diye bahsedilen küy türü, Töre boyundan çıkmış olan bir çalım tekniğidir. Töre küyelerinin özelliği, insanın iç dünyasının dışarı aktarılmasıdır. Dauletkerey Töre küyelerinin atasıdır.

Dauletkerey Şıgayulı Bökey Hanlığının, şimdiki batı Kazakistan bölgesinin Orda şehrine bağlı Karamola denen yerde 1814 yılında dünyaya gelmiştir. Dauletkerey' in

babası Őıgay, Bökey hanlığının hanı öldükten sonra sekiz yıl devlet başında tahtta oturmuştur.

Dauletkerey' in küylerini üç bölümde inceleyebiliriz. 1840 yılına kadar ki dönemde, ustası Musirâli' nin küy sanatına yönelen küycü, ilk olarak Akjelen küyünü çıkarmıştır. İkinci dönem diye bahsedilen 1840-1860 yılları arasında küycü, Petersburga gidip Aleksandr II padişahın tahtta çıkmasını görüp, yurdunun geleceğini göz önüne getirerek bu durumdan çok etkilenmiştir.

Dauletkerey' in ruhunu etkileyen ona güç veren olay, Kurmangazı ile tanışması olmuştur. Büyük usta Kurmangazı' dan etkilenip ona “Bul-Bul” küyünü armağan etmiştir. Dauletkerey' in birçok küyü vardır. Bunlar; Bul-Bul, Kudaşa, Jiger, Körkem Hanım, Iskıma, Kos işek, Demalıs, Ohota, Salauatkerey, Köroglu gibi küylerdir (Seydimbek, 2002: 380-397).

JİGER

İcra eden: K. Jantileuov

Notaya alan: A. Rayımbergenov

Acele etmeden, düşünerek

mf

This musical score consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, triplets, and dynamic markings. Key features include:

- Staff 1:** Features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.
- Staff 2:** Includes a triplet of eighth notes and several accents (V).
- Staff 3:** Contains a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *Yavaşlayarak* (Ritardando).
- Staff 4:** Features a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *I. Tempo* (Allegretto).
- Staff 5:** Includes a triplet of eighth notes and several accents (V).
- Staff 6:** Contains a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *4*.
- Staff 7:** Features a triplet of eighth notes and several accents (V).
- Staff 8:** Includes a triplet of eighth notes and several accents (V).
- Staff 9:** Contains a triplet of eighth notes and several accents (V).
- Staff 10:** Features a triplet of eighth notes and several accents (V).

The image displays ten staves of musical notation for guitar. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and fingering numbers (1-4). Above several staves, there are square symbols (□) and 'V' characters, likely representing vibrato or breath marks. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

This page of musical notation consists of ten staves of music, all in the key of G major (one sharp). The notation is primarily in a 6/8 or 3/4 time signature, with a focus on rhythmic patterns and fingerings. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a series of eighth-note chords and triplets. Fingering instructions 'V' (vibrato) and '3' (triplets) are present.
- Staff 2:** Continues the rhythmic patterns with various chord voicings and triplets.
- Staff 3:** Shows a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and triplets.
- Staff 4:** Features a triplet of eighth notes followed by a series of chords and eighth notes.
- Staff 5:** Includes a change in time signature to 3/8, indicated by a double bar line and the new signature. It contains several chords and eighth notes.
- Staff 6:** Continues with eighth notes and chords, including a triplet.
- Staff 7:** Shows a change in time signature to 6/8, indicated by a double bar line and the new signature. It features a series of chords and eighth notes.
- Staff 8:** Continues the 6/8 rhythm with various chord voicings and eighth notes.
- Staff 9:** Features a series of chords and eighth notes, with a triplet of eighth notes.
- Staff 10:** Ends with a series of chords and eighth notes, including a triplet.

4

3

V

1

V

mf

3

V

3

The image displays a musical score for Jiger Küyü, consisting of seven staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplets marked with a '3' and a bracket. Dynamic markings include 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte). The score is written in a traditional style with some specific notations for ornamentation or performance techniques, such as 'V' and 'Y' above notes.

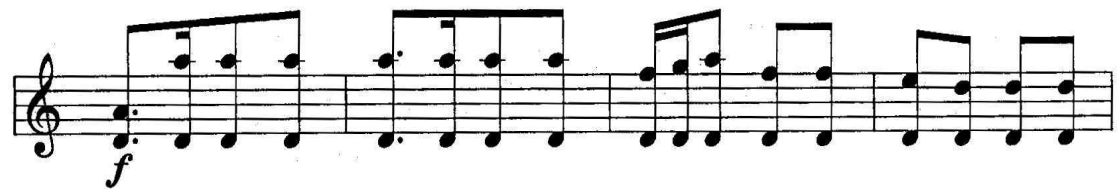
Kaynak: Rayımbergenov, 1990: 179-186

Jiger Küyünü A. Rayımbergenov notaya aldı. İcra eden K. Jantileuovdur. Küyün temposu hızlı değil, düşünerek icra edilir. Jiger küyünün manası güç, kuvvet anlamındadır.

SALAUATKEREY

Dauletkerey

The musical score consists of eight staves of music, all in treble clef. The first staff begins with a *mf* dynamic and a 2/4 time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with accents (accents are marked with the Cyrillic letter 'П') and slurs. The second staff continues the piece, showing changes in time signature to 3/4 and 2/4, and includes dynamic markings like *f*. The third and fourth staves show further rhythmic development with slurs and accents. The fifth staff returns to a 2/4 time signature. The sixth and seventh staves feature more complex rhythmic patterns, including triplets and slurs. The eighth staff concludes the piece with a steady eighth-note rhythm. The score is marked with various dynamics including *mf* and *f*, and includes numerous accents and slurs throughout.



The image displays a musical score for a single melodic line, likely for a piano or violin. It consists of eight staves of music. The notation is written on a single treble clef staff. The piece begins in 3/4 time, which changes to 2/4 time in the second staff and remains there for the remainder of the score. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including accents and hairpins, which suggest changes in volume and emphasis throughout the piece. The overall style is that of a classical or contemporary instrumental work.

Kaynak: Saharbayeva, 2001: 160-162

Dina NURPEYİSKELİNİ (1861-1955)

Dombıranın büyüleyici ve nazik yaratılışına bakarsak, böyle bir sazın bayanların ruhuna hitap eden ve yüreğini okşayan bir sazı diye düşünebiliriz. Çünkü dombıranın bütün nazikliği bayanların yaratılışına uygun bir hava vermektedir. Bu naziklik bayanların estetikliğini anımsatır gibidir. Bu estetiklik usta küycü Dina' yı etkilemiştir. Birçok küy hikâyeleri dombıracı kızlar için yazılmıştır. Bununla beraber estetik ve nazikliği konu eden küylere baktığımızda, ortaya çıkmasının özü dombıracı bayanlardır. Tâttimbet, Kazangap, Esir gibi usta küycülerin iki ayağını bir pabuca sokan güzel bayanlar olmuştur.

Dina 1861 yılında Batı Kazakistan eyaletinin Janakala bölgesine bağlı Beketay kumu denen yerde dünyaya gelmiştir. Babası Kenje annesi Janihadır. Dina 19 yaşında Dauletkerey, Musirâli, Âlikey, Türkeş gibi küycülerin küyelerini birlikte eşlik ederek icra da bulunmuştur. Onun lakabı dombıracı kızdır. Dina 1880 yılında Kanas adlı biriyle evlenir. Bu evlilikten Nurpeyis adında bir erkek çocuk dünyaya getirirler. Eşi Kanas çok vakit geçmeden vefat etmiştir. Nurpeyis yetim kalmış, Dina ona gözü gibi bakıyordu. Nurpeyis 14 yaşına geldiğinde babası gibi hayata gözlerini yumar.

Daha sonra Dina Jalek adlı bir kişiyle evlenip, mutlu bir hayat sürerler. Dina' nın küyelerindeki melodiler, hayatta başına gelen bu enterasan olayların akabinde gelişerek dombıranın perdelerine yansımıştır. Oğlunun mutluluğunu görememesi küyelerinin ezgilerinde görünmektedir. Dauletkerey ve Türkeş' e özenerek çıkardığı “Bulbul”, “Jiger” ve “Bayjuma” küyleri Kazak halkının severek dinlediği güzel sanat eserleridir.

Dina dünyaya küy çalarak gelip, hayatının sonuna kadar küyelerini icra etmiştir. O 1955 yılında hayata gözlerini yummuştur. Ölmesine bir saat kala halsiz parmaklarıyla hayatının kısa geçmişini dombırasınla anlatmıştır. Göğsünün üzerine yaslayarak çaldığı, Kurmangazı' nın “Kayran Şeşem” küyü ile bu hayattan göçen Dina, birçok sanat eserini de halkına armağan etmiştir. (Seydimbek, 2002: 615-620) Bunlar; “Bulbul”, “Navai (Nauskı)”, “18. Mart”, “Betaşar”, “Kerbez”, ”Âsemkonır”, “Karakaska At” gibi küyelerdir.

ÂSEM-KONIR

Orta tempo

Notaya alan: A. Jubanov

The musical score for 'ÂSEM-KONIR' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece begins with a dynamic marking of *mf*. The notation consists of ten staves of music. The first staff features a series of eighth-note chords with square accents above them. The second staff continues this pattern, adding 'V' markings above some notes. The third and fourth staves show a continuation of the rhythmic and harmonic structure. The fifth staff introduces sixteenth-note patterns. The sixth and seventh staves feature more complex rhythmic figures with 'V' markings. The eighth staff includes a section with a '4' marking above it, indicating a four-measure phrase. The ninth and tenth staves conclude the piece with a final *mf* dynamic marking and a 'V' marking above the final note.

This page of musical notation consists of ten staves. The notation is written in a single system, with each staff containing a line of music. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several performance markings: a forte 'f' dynamic marking is present in the fifth staff; 'V' markings, likely indicating vibrato or breath marks, are scattered throughout; and a first ending bracket labeled '1.' is located in the eighth staff. The notation is clear and legible, with standard musical symbols and clefs.

This page of musical notation consists of ten staves. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, accidentals, and performance markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music with notes and rests, followed by a double bar line and a repeat sign. The second staff continues the piece, with notes and rests, and includes a marking 'p' above a measure. The third staff has notes and rests, with a marking 'V' above a measure. The fourth staff has notes and rests, with a marking 'f' below a measure. The fifth staff has notes and rests, with a marking '4' above a measure. The sixth staff has notes and rests, with a marking '1' above a measure. The seventh staff has notes and rests, with a marking '1' above a measure. The eighth staff has notes and rests, with a marking '1' above a measure. The ninth staff has notes and rests, with a marking '1' above a measure. The tenth staff has notes and rests, with a marking '1' above a measure.



Kaynak: Rayımbergenov, 1990: 241-244

Dina' nın Âsem Konır küyünü A. Jubanov notaya almıştır. Orta tempoda çalınan küy, Kazak Türklerince beğenilen eserlerdendir.

Kazangap TİLEPBERGENULI (1854-1927)

Kazangap 1854-1927 yılları arasında ömür sürdü. Usta küycü Aral denizinin etrafındaki Kulandı yarım adasının Akbaur diye bilinen yerinde, çobanlık yapan bir ailenin oğludur. O küçük yaştan başlayarak ailesinin fakir ve yokluğundan dolayı zengin bir ailenin yanına verilerek koyun çobanlığı yapma mecburiyetinde kalmıştır. Bütün gün koyunlarla vakit geçiren Kazangap' ın tek arkadaşı dombırası olmuştur. Kazangap kendi köyündeki dombıracıların yanında vakit geçirmeyi sever ve onların küylerini nasıl icra ettiklerini dikkatlice izlemiştir.

Kazangap Beskala şehrinde yaşayan o zamanın küycülerinden dersler alıp, icra tekniklerini analiz edip, kendine özgü bir yol çizmek için çabalamıştır. Zaman içinde kendi kendine küy çıkarmaya başlayan usta küycü, kendine özgü küy stiline temellerini atmıştır.

XIX. asrın sonlarında Âzibergen adlı Han, dombıracılar yarışması düzenlemeye karar verir. Bu yarışmaya dokuz usta dombıracı katılır. Aytıs küy sanatında bir konu verilerek icra edilen küyler, yarışmacıların ustalık ve mağrifetlerinin sergilendiği gösterilerdir. O zamanın tanınmış küycüleri olan Orınbay, Dükenbay, Karatös-Aymagambet, Kanalı Töre gibi ustaların katıldığı yarışta, Kazangap' ın çaldığı Akjelen küyü halk ve jüri tarafından beğenilerek küycüyü yarışmanın birincisi olarak tayin etmiştir.

Bu yarışmanın ardından sonra usta küycü Kazangap geniş Kazak bozkırlarında tanınmış bir küycü olup, halka adını duyurmaya başlamıştır. Küycünün kendine özgü çalım tekniğiyle icra ettiği eserleri, Kazaklar arasında ayrı bir yer tutmaktadır (Rayımbergenov, 1984: 5-7).

Kazangap' ın birbirinden güzel küyleri vardır. Bunları sıralayacak olursak; “Küy Şakırış Akjelen”, “Orınbay-Akjelen”, “Tentek-Akjelen”, “Domalatpay”, “Domalatpay-Akjelen”, “Akjelen”, “Kökil”, “Nogaylının Boskanı” “Mayda Konır” gibi eserleridir.

KÜY ŞAKIRGIŞ AKJELEN

Orta tempo

B. Basıgarayev, İ. Rayımbergenov

The musical score consists of ten staves of music, all in a single melodic line. The key signature is one flat (B-flat). The time signatures are 3/4, 2/4, 3/4, 4/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, and 2/4. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) at the beginning and *mf* (mezzo-forte) later in the piece. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some decorative elements like slurs and accents. The piece is a lively and rhythmic composition.

This page of musical notation consists of ten staves of music. The notation includes various time signatures such as 3/8, 2/4, 3/4, 4/4, 3/2, and 2/2. Dynamics markings include *p*, *mf*, and *mp*. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Articulation marks, specifically 'v' (accents) and 'c' (crescendos), are placed above many notes. The overall style is that of a classical or romantic-era piano score.

This page of musical notation consists of 12 staves of music. The notation includes various time signatures such as 4/4, 3/4, 2/4, 3/8, 6/8, 7/8, and 9/8. Dynamics are indicated by *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). The music features numerous accents and slurs over notes and chords. The notation is primarily in treble clef with a key signature of one flat. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

121



Kaynak: Rayımbergenov, 1984: 24-28

Küy Şakırgış Akjelen küyü orta tempoda çalınmaktadır. Notaya Alan Abdülhamit Rayımbergenovdur. Bu küyün hikâyesini anlatanlar; B. Basıgarayev ve A. Rayımbergenovdur. Bu küyü müzik kurallarına göre tam olarak icra edemeyen dombıracılar, diğer küylerini de çalamazlar (Rayımbergenov, 1984: 23).

4.1.1.2. Orta Kazakistan Küycüleri

Tâtımbet, Aydos, Aydostın Sembegi, Akkız, Ebdî, Eşimtay, Kızdarbek, Tehkinin Muskını, Köpbosının Satanı, Toka, Magauya Hamzin, Ebikey Hasenov, Dayrabay, Epike v.b küycüler orta Kazakistan küy geleneğinin öncü sanatkârlarındandır. Bu saydığımız küycüler Arka mektebinin yöreye özgü ezgilerini, küylerinde konu ederek çeşitli icra türleri ile Kazak küy sanatının zenginliğini göstermektedir. Arka küylerinde şertpe küy stiline kullanılması dombıranın ses dağarcığının ne kadar zengin ve etkileyici olduğunun belgesidir.

Tâtımbet KAZANGAPULI (1815-1860)

Tâtımbet Kazangapulu bütün Kazak ulusuna sanatı ile tanınmış, Arkanın usta küycüsüdür. O şertpe küy mektebinin öncüsüdür. Tâtımbet' in çeşitli meziyetleri halkın ona karşı ilgisini arttırmıştır. Sert dili, sezgisel gücü ve adilliği ile Kazak bozkırlarında söz sahibi bir kişi olması, onun üstün sanatı ile pekişip, bugünlere kadar eserleriyle

günümüze kadar gelmiştir. Kazakların küy sanatında şertpe küy stiline ustası olan küycü Tâtımbet, zamanının yaşam koşulları, tabiatın doğal güzelliği gibi etkenler ile ortaya çıkan sanatsal değerlerini halkına sunmuştur.

Bu gibi etkenler küycünün iç dünyasına güç vererek, onun küylerindeki melodi armonisini anlamamıza yardımcı olur. Çeşitli akord sistemleri ile iç dünyasında yaşadığı sanat ruhunu şahane nağmeler ile küyelerine dökmesi, küycünün beynindeki düşünce yapısını ve hissiyatını farklı ses durumlarıyla bize yansıdır.

Tâtımbet Kazangapulu 1815 yılında Karkaralı denilen yerin, Dastar dağının etrafında kalan Mırjık yeni adıyla Möşeke pınarında dünyaya gelmiştir. 45 yıl ömür sürebilmiş ve hayatı boyunca sanata bağlılığı ile tanınan değerli şahsiyetlerdendir. Kısa ömrüne birçok sanat eseri sığdırarak Kazak halkına hizmet etmiştir.

Tâtımbet küyelerinde icra stilleri oldukça tekniğe dayalıdır. Vuruş tekniğinin küyün karakterine uygun olarak çeşitli biçimlerde görebiliriz. Bunlar; Sıralı vuruş, tutup vuruş, tele dokunup takarak vurma, sert olmaksızın hafif dokunarak vurma ve ritimli vuruş gibi farklı vuruş teknikleri, şertpe küy sanatındaki vuruş zenginliğini göstermektedir. Özellikle iki tele birden sıra ile vurarak, tarama yapılarak icra edilen vuruş türleri birçok küyünde kullanılmaktadır (Iskakov, 2007: 6-7).

Tâtımbet' in küyleri notaya alınıp, gün yüzüne çıkmaya başlamıştı. Küycünün "Bılkıldak" küyünü A.V. Zataeviç' in 1931 yılında çıkan "**Kazaktın 500 Ân-Küyü**" kitabında bu küy yayımlanmıştır. Zataeviç bu küyü Karkaralı bölgesinden Kâmeş Tilenşin adlı dombıracıdan derlemiştir.

Kazak küyleri sanatının müzik tarihini incelediğimizde Tâtımbet' in yeri ayrıdır. Şertpe küylerin ustası olan küycü, Sovyet Kazakistan kompozitörlerinin bestelerinin içinde kendine yer bulmuştur (Jubanov, 1976: 77-81).

Tâtımbet' in küyelerini sıralayacak olursak; Kulak küyü, Sılkıldak, Bılkıldak, Şayırkaldı, Teriskakpay, Azamat Koja, Sarı Kamıs, Balbıraun, Ökşe Küy, Şınırau, Sekirtpe, Aydos, Bozaygır, Bes Töre, Sarıjylau, Kökeytesti, Kosbasar gibi bilinen küyleri sanatçının bizlere bıraktığı değerli eserlerdir.

SARJAYLAU

İcra eden: E. Hasenov

Notaya alan: E. Üsenov

Hafifçe

The musical score for "SARJAYLAU" is presented in three staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The second staff continues the melody with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, and then a quarter note A4. The third staff concludes the piece with a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, and then a quarter note E4. The score includes various musical notations such as stems, beams, and accidentals.

This page of musical notation consists of ten staves of music, all in the key of G major (one sharp). The notation includes a variety of rhythmic patterns and articulations:

- Staff 1:** Features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by eighth and sixteenth notes. It includes dynamic markings 'V' and 'f'.
- Staff 2:** Continues with eighth and sixteenth notes, featuring a triplet of eighth notes and dynamic markings 'V' and 'f'.
- Staff 3:** Shows a pattern of eighth notes with dynamic markings 'V' and 'f'.
- Staff 4:** Contains a series of eighth notes with dynamic markings 'V' and 'f'.
- Staff 5:** Features eighth notes with dynamic markings 'V' and 'f'.
- Staff 6:** Includes eighth notes with dynamic markings 'V' and 'f'.
- Staff 7:** Shows eighth notes with dynamic markings 'V' and 'f'.
- Staff 8:** Features eighth notes with dynamic markings 'V' and 'f'.
- Staff 9:** Contains eighth notes with dynamic markings 'V' and 'f'.
- Staff 10:** Includes eighth notes with dynamic markings 'V' and 'f'.

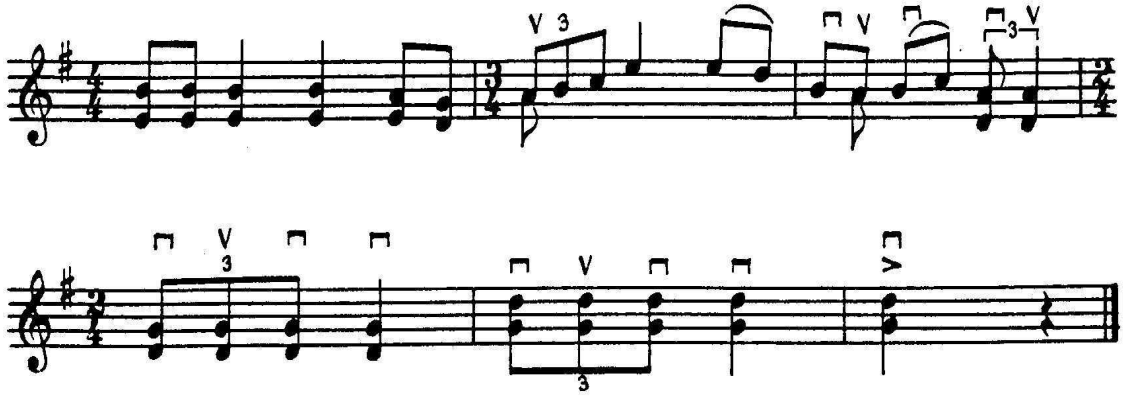
This page of musical notation consists of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#). The time signatures vary across the staves: 2/4, 3/4, 4/4, and 5/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'v' and 'y'. Trills are marked with 'tr' and triplets with '3'. The music is written in a single melodic line on a treble clef.

The image displays ten staves of musical notation. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature starts as 3/4, changes to 2/4 in the middle, and returns to 3/4 towards the end. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and dynamic markings such as 'sc' (sforzando) and 'V' (accents). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

This page of musical notation is for guitar, written in G major (one sharp) and featuring a variety of rhythmic patterns and techniques. The music is organized into ten staves, each containing measures with different time signatures: 3/4, 2/4, 3/8, and 4/4. The notation includes numerous vibrato markings (V) and accents (^) over notes. Several measures contain triplets, indicated by a '3' and a slur over three notes. The piece concludes with a final measure in 4/4 time.

This page of musical notation consists of ten staves of music, all in the key of G major (one sharp). The notation is as follows:

- Staff 1:** Treble clef, 4/4 time. Features a melodic line with a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes.
- Staff 2:** Treble clef, 4/4 time. Features a melodic line with a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes.
- Staff 3:** Treble clef, 4/4 time. Features a melodic line with a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes.
- Staff 4:** Treble clef, 4/4 time. Features a melodic line with a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes.
- Staff 5:** Treble clef, 4/4 time. Features a melodic line with a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes.
- Staff 6:** Treble clef, 4/4 time. Features a melodic line with a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes.
- Staff 7:** Treble clef, 4/4 time. Features a melodic line with a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes.
- Staff 8:** Treble clef, 4/4 time. Features a melodic line with a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes.
- Staff 9:** Treble clef, 4/4 time. Features a melodic line with a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes.
- Staff 10:** Treble clef, 4/4 time. Features a melodic line with a triplet of eighth notes and a triplet of quarter notes.



Kaynak: Üsenov, 1988: 31-37

Sarijaylau küyü Tâtımbet' in gerek teknik bakımından, gerek melodik ezgi bakımından sanat anlayışının ve virtüözitesinin çok belirgin örneğidir. Bunun örneğini yukarıda görmekteyiz. İcra eden Â. Hasenov, notaya alan E. Üsenovdur.

BES TÖRE

İcra eden: E. Hasenov

Notaya alan: E. Üsenov



This page of musical notation for guitar consists of ten staves. The notation is written in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Notable features include:

- Staff 3: A triplet of eighth notes marked with a '3' and a scissor symbol.
- Staff 4: A triplet of eighth notes marked with a '3' and a vibrato symbol (v).
- Staff 5: A triplet of eighth notes marked with a '3' and a vibrato symbol (v).
- Staff 6: A triplet of eighth notes marked with a '3' and a vibrato symbol (v).
- Staff 7: A triplet of eighth notes marked with a '3' and a vibrato symbol (v).
- Staff 8: A triplet of eighth notes marked with a '3' and a vibrato symbol (v).
- Staff 9: A triplet of eighth notes marked with a '3' and a vibrato symbol (v).
- Staff 10: A triplet of eighth notes marked with a '3' and a vibrato symbol (v).

This page contains ten staves of musical notation, likely for a piano or violin. The notation is written in treble clef and includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. The first staff shows a sequence of eighth and sixteenth notes. The second staff features a complex rhythmic pattern with slurs and a 'v' marking. The third staff continues with eighth notes and slurs. The fourth staff has a change in time signature to 3/4 and includes a 'v' marking. The fifth staff shows a sequence of eighth notes with slurs. The sixth staff has a change in time signature to 2/4 and includes a 'v' marking. The seventh staff features a sequence of eighth notes with slurs and a 'v' marking. The eighth staff has a change in time signature to 3/4 and includes a 'v' marking. The ninth staff shows a sequence of eighth notes with slurs and a 'v' marking. The tenth staff has a change in time signature to 3/4 and includes a 'v' marking.



Kaynak: Üsenov, 1988: 81-84

Bes Töre küyü kvarta (sol-do) akortda icra edilir.

Toka ŞONMANULI (1830-1914)

Toka Arka' nın tanınmış küycüsü ve Tâttimbet' le adı bir anılan değerli sanatçısıdır. Küycü halk arasında Sarı Toka diye anılmaktadır. Küycü 1830 yılında şimdiki Karagandı bölgesinin içinde yer alan, Janaarka kazasının yakınlarındaki Köktal nehri civarında dünyaya gelmiştir. Orta cüz Argın boyundan gelen, onun içinde de Kuandık taifesinden olan bu boy bir taraftan da Altay' a uzanmaktadır.

Toka' nın babası Şonman adlı kişidir. Ailenin tek çocuğu olan küycü beyaz tenli sarışın, uzun boylu, parmakları güçsüz, mavi gözlü, gür saçlı biriydi. Onun küyelerini halk arasındaki büyükler ve aksakallar beğenmezlermiş. Toka' nın sert dili ve kimseye bakmaksızın ki hali halk arasında söz edilirmiş. Usta küycü yıllar boyu geniş bozkırlarda at binip, elinden dombirasını düşürmemiş ve sanatını Kazak halkına armağan etmiştir (Seydimbek, 2002: 476-478).

Toka' nın eserlerinden bazılarına örnek verecek olursak; Sarjaylau, Tört Tolgau, Bozaygır, Jalgız İşek, Jaylau, Tokanın Küyi, Kosbasar gibi küyelerdir.

BOZAYGIR

İcra eden: Muhametjan Tileuhanov

Hızlı, gürültülü

Toka

f

**

fp

mp

The image displays ten staves of musical notation. Each staff begins with a treble clef. The time signatures vary across the staves: 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, and 2/4. The notation features rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often in pairs or groups. Dynamic markings are present: *f* (forte) appears on the first, third, fifth, seventh, eighth, and tenth staves; *mf* (mezzo-forte) appears on the second staff; *fp* (fortissimo piano) appears on the fourth staff; and *p* (piano) appears on the third staff. There are also accents (>) on several notes and repeat signs (double bar lines with dots) on the fourth and eighth staves.

**

mf

mp

f

p

The image displays a musical score for the Bozaygır küyü, a traditional Turkish instrument. The score is written in treble clef and consists of ten staves of music. The time signatures are 2/4, 3/4, and 2/4. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some rests and accents. The score is divided into two main sections, with the first section ending at the first staff and the second section starting at the second staff. The first section is marked with a first ending (1.) and a second ending (2.). The second section is marked with a first ending (1.) and a second ending (2.). The score concludes with a final cadence.

Kaynak: Iskakov, 2007: 179-183

Yukarıda notasını verdiğimiz Bozaygır küyü, hızlı ve gümbürtülü icra edilir.

TOKANIN KÜYİ

Yürekli

İcra eden: Kудaybergen Erganimov

The musical score for "TOKANIN KÜYİ" is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The piece begins with a dynamic marking of *mf*. The notation includes various ornaments such as accents (>) and breath marks (V). The melody is characterized by a steady eighth-note pulse with frequent triplets. The score consists of ten staves of music. The first six staves feature a complex rhythmic pattern with many triplets and ornaments. The seventh staff shows a change in the rhythmic pattern, with some notes beamed together. The eighth and ninth staves continue the melodic development with some rests and a change in the underlying pulse. The final staff concludes the piece with a sustained note and a final ornament.

The image displays ten staves of musical notation in a single system. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, triplets, and dynamic markings such as 'f' and accents. The music features a mix of chords and melodic lines.

The image displays a musical score for a piece titled "Toka' nın küyü". The score is written on six staves of music, all in the key of B-flat major (one flat) and 3/4 time. The first three staves feature a melodic line with various ornaments, including accents (>) and triplets (3). The fourth staff begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and includes a fermata over a note. The fifth staff also features a *mf* dynamic and a fermata. The sixth staff concludes with a *p* (piano) dynamic marking. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Kaynak: Iskakov, 2007: 189-191

Toka' nın küyü adlı eser, küycünün adını almış bir küydür. Bu küy gönülden ve hızlanarak icra edilmektedir. Küyü icra eden, Kудaybergen Erganimovdur.

4.1.1.3. Doğu Kazakistan Küycüleri

Bayjigit, Ediljan, Eşim, Bezgalam, Beysembi bi, Jusipbay Stambayev, Kazen Ebugaziulı, Mesgut, Şahabay Şapan Batır, Razdık, Kamal, Kojeke, Beyisbay, Şotaybay gibi küycüler doğu Kazakistan küy mektebinin tanınan sanatçılarıdır. Doğu Kazakistan küy geleneği Çin' e bağlı olan Altay, Tarbagatay ve Şinjan gibi Kazak Türklerinin yaşadığı coğrafyayı da içine almaktadır. Bu mektepte küyler genelde şertpe küy tekniği kullanılarak icra edilir. Küyler doğuya gidildikçe daha sade, doğal ve pentatonizm melodileri içerdiği görülmektedir.

Eşim DÜNŞEULI (1896-1962)

Küycü Eşim Dünşeuılı 1896 yılında Altay' ın güney bozkırlarında yaşayan, fakir ve çobanlık yapan bir ailenin çocuğudur. Eşim küçük yaşlarda ağaç oymacılığı sanatına meraklı imiş. Yavaş yavaş babasının yanında ağaç işlerine yönelmiş ve dombıra yapımı için hazırlıklara başlamış. Çevresindeki küycülere bakarak dombırayı çalmayı öğrenmiştir. Eşim' in ustası Konkay adlı küycüdür. Eşim hem dombıra yaparak, hemde çalarak kısa sürede halkın arasında söz konusu edilmeye başlamıştır.

1952-1953 yılları arasında Urimçi ve İle bölgesinde güzel sanatlar derneğinde çalışıp, birçok kişiye Kazak küy sanatını tanıtmış ve yetiştirmiştir. Küycü Eşim' in 360 küy çaldığı söylenmektedir. Küycünün küyelerini sıralayacak olursak bunlar; Ak Erke, Ak Tolkın, Jay Tolkın, Tan Bulbulı, Akku Keldi, Jasil Jaylau, Jana Komıs, Küy Kaytarma, Böktergi, Kuaniş, Arman-ay, Kenes, Kazak-Kırgız Dostığı, gibi küylerdir (Bekenov, 1998: 23-27).

BÖKTERGİ

Orta tempoda

Eşim

The musical score for "Böktergi" is written in 2/4 time and consists of 12 staves. The melody is characterized by a repeating pattern of eighth notes and quarter notes, creating a rhythmic and melodic motif. The score begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The first staff starts with a quarter rest followed by a quarter note, then a pair of eighth notes, and continues with this pattern. The second staff introduces a new melodic line. The third staff features a change in time signature to 3/4, which is then restored to 2/4 in the fourth staff. The piece concludes with a final cadence on the twelfth staff, marked with a double bar line and a fermata.

Kaynak: Bekenov, 1998: 88

Böktergi küyü orta tempoda çalınmaktadır. İcra eden Eşim Dünşulüdür.

KAZAK-KIRGIZ DOSTIGI

Eşim

The musical score is presented in a standard Western notation style. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests. The accompaniment consists of steady eighth-note patterns. The score is divided into nine systems, each with two staves. The final system ends with a double bar line and repeat dots, indicating the end of the piece.

This musical score is a piano arrangement consisting of 12 systems, each with two staves. The upper staff of each system is in treble clef and features a melodic line primarily composed of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes several repeat signs and first/second endings, indicating a multi-measure rest or a section to be repeated. The overall texture is light and rhythmic.

This image shows a musical score for 12 staves, arranged in six pairs. Each staff begins with a treble clef. The notation consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs. The score is divided into measures by vertical bar lines. Several measures contain repeat signs, which are double vertical lines with two dots, indicating that the preceding or following musical phrase is to be repeated. The overall structure is a continuous sequence of rhythmic figures across the staves.



Kaynak: Bekenov, 1998: 99-102

Kazak-Kırgız dostığı adındaki Eşim' in küyü, iki yakın akraba olan Kazak ve Kırgız halklarının, dostluğunu anlatan ve bu dostluğun ebedi olmasını konu eden bir küydür.

Kojeke NAZARULI (1823-1881)

Kojeke' nin küyleri Şinjangdaki İle Kazakları arasında bilinen küylerdir. 1960 yılından başlayıp Çin' e bağlı olan Doğu Türkistan özerk bölgesinden gelerek, şimdiki Kazakistan Cumhuriyetine göç eden kişiler tarafından çalınarak, özellikle de Almatı' ya yayılan Kojeke' nin sanatı, halk tarafından beğeni toplamıştır. Kojeke şimdiki Kazakistan' ın içinde yer alan Jetisu da doğmuştur. Daha sonra Rusya' nın siyasetine karşı olup Doğu Türkistan özerk bölgesine bağlı Altay' a göç etmiştir. 1862 de Altay' da biraz durduktan sonra, Tarbagatay denilen yere yerleşmiş daha sonra şimdiki Çin' e bağlı olan Şinjan ülkesi İle Kazak özerk bölgesine göç etmiştir. Rusya' ya karşı olan küycü Pekin' deki hükümetin bu durumdan haber alması sonucunda gümüş madalya ile ödüllendirilmiştir. Kojeke yaşadığı yere, tabiatın güzelliklerine hayran bir kişidir. Adaletli ve halkını çok seven küycü, dombırasını eline alıp bu duygu yoğunluğunu

küyelerine dökmüştür. Küyelerinden bazıları şöyledir; Küy Şakırtkı, Kenes, Nurgazarın, Akku, Aymak, Sarbarpı Bulbul gibidir.

KÜY ŞAKIRTKI

Orta tempoda

Kojeke Nazarlı

The musical score for "KÜY ŞAKIRTKI" is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 11 staves of music. The tempo is marked "Orta tempoda" and the style is "Kojeke Nazarlı". The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. There are several dynamic markings (accents) throughout the piece.

This page of musical notation consists of 12 staves of music. The key signature is one sharp (F#). The time signatures vary throughout the piece, including 2/4, 3/4, and 2/2. The notation features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings, specifically accents (>), are used to highlight certain notes. Slurs are used to group notes together. The music is written in a single system, with each staff containing a line of notation. The overall style is that of a classical or romantic-era instrumental piece.

The image displays a musical score for a single melodic line in G major. The score is organized into 11 staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic values. The third staff shows a change in the time signature to 3/4. The fourth staff returns to 2/4. The fifth staff introduces a new time signature of 3/4. The sixth staff changes back to 2/4. The seventh staff features a 3/4 time signature and includes accents (>) over several notes. The eighth staff continues with accents and a 2/4 time signature. The ninth staff has accents and a 2/4 time signature. The tenth staff includes accents and a 3/4 time signature. The eleventh and final staff concludes the piece with accents and a 2/4 time signature.

Kaynak: Bekenov, 1998: 55-57

4.1.1.4. Jetisu Küycüleri (Güney Kazakistan)

Jetisu diye adlandırılan bu mektepte birçok usta bestekârlar vardır. Kojeke, Sıbankul, Mergenbay, Şortanbay, Bâyserke, Bestibay, Böltirik, Esen Akın, Tilendi, Tölendi, Temirbek, Medi Şeutiyev, Kosdaulet, Turaş Ebuov, Kerimkulov Omarhan, Şanya Rakışulı, Yelemes Talasbayulı, Borankul Köşmahammedov gibi küycüler bugünlere kadar gelen halkın içinde bilinen sanatkârlardır.

Bayserke KILIŞULI (1841-1906)

Bâyserke Kazakların usta küycülerinden biri ve Jetisu küy mektebinin öncülerindendir. Küycü Şu denilen yerde doğmuştur. Jetisu mektebinin kendine özgü küyelerini, teknik ve farklı perde yapısı ile halka sunan küycü, Ulu cüzün içinde Dulat boyundandır. 16-17 yaşlarında Kırgız Türklerinin küyelerini Jetisu mektebinin tekniği ile icra ederek aynı zamanda da başka da küyleri çalarak halka tanınmaya başlamıştır.

Bâyserke sebepsiz küy bestelememiştir. Hayatın içindeki karşılaştığı olaylardan etkilenerak küyelerini bestelemiş ve bu olaylar onun sanatının temeli olmuştur. Bâyserke' nin küyelerinden bazıları şunlardır; Jekpe-jek, At Oyunı, Solkıldak, Tört Karga, Duşpan Tucar, Jetpis Butak, Kelinşek, Köş Toktatkan, Kalipa, Kalış, Konır, Uran Küy, Tul Katın, Bulkildek, Tolkitpa gibi bilinen küyelerdir (Seydimbek, 2002: 778-779).

Diğer sayfada notasını verdiğimiz Uran Küy adlı eser hızlı tempoda çalınmalıdır.

URAN KÜY

Bayserke

mf

RV RV RV RV

mf

p mf

mf f

Kaynak: Mergaliyev, 2000: 314-315

Nurgisa TİLENDİULI (1925-1998)

Nurgisa Tilendiuli Kazak Türklerinin küycüsü, bestecisi ve orkestra şefidir. O yirmi ye yakın küy, birçok halk şarkıları, romans, kantat, üvertür, opera gibi müzikal formlarda besteler yapmış ve dört yüzden fazla şarkı ve romansı Kazak müziğine kazandırmıştır. Nurgisa kendine özgü dombıra tekniğiyle birçok farklı film ve operalarda küyelerini icra edip, Kazak küy sanatını dünya ya tanıtmış değerli bir sanatçıdır. Onun dombirasının koyu sesi tüm halkın beğenisini kazanmıştır.

Abay adındaki opera ve bale tiyatrosunda orkestra şefliği yapmış olan Nurgisa, Akku köli, Karganın Mâtkesi, Rigoletta, Traviata, Kız Jibek, Jalbır, Er Targın, Abay, Birjan-Sara gibi konserlerde şeflik yapmıştır.

1960-1964 yılları arasında Kurmangazi adındaki halk çalgıları orkestrasında birinci şef oldu. 17 yıl boyu kendinin kurduğu “Otrar Sazı“ halk çalgıları orkestrasında şeflik yapıp, Kazak müziğine emeği geçen büyük sanatçılardandır. Nurgisa’ nın düzenlediği eserlerde armonik yapıyı iyi kullanması, küyelerin dünyanın çeşitli yerlerinde verdiği konserlerde beğeni toplayarak onun adını tarihe yazdırmıştır.

Nurgisa Tilendiuli’ nın küyelerine örnek verecek olursak; Akku, Ata Tolgauı, Köş-Keruân, Âlkissa, Arman gibi birbirinden güzel küyleri Kazak halkı tarafından çok beğenilen küyeleridir (Seydimbek, 2002: 695-698).

ARMAN

İcra eden: Nurgisa Tilendiuli

Notaya alan: A. Esenuli

Yürekli

The musical score for "Arman" is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 12 staves of music. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various accidentals such as naturals, flats, and sharps. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as "Yürekli" (energetic). The score is arranged for a single melodic line, likely for a voice or a solo instrument.

A handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including accents and slurs. Some measures contain specific guitar techniques indicated by 'x' marks on the notes. A 'c' marking is present above a measure in the second staff. A '3' marking is present above a measure in the sixth staff. The score concludes with a final measure containing a '3' marking below the notes.

The musical score is written in G major (one sharp) and consists of ten staves. The time signatures vary throughout the piece, including 3/4, 2/4, 3/8, 2/8, and 5/8. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and chords, with some notes marked with 'x' to indicate specific fret positions on a stringed instrument. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

Kaynak: Seydimbek, 2002: 704-706

4.1.1.5. Karatau Küycüleri (Güney Kazakistan)

Sugir, Bapış, Eyken, Jabbas, Tölegen Mombekov, Borankül Köşmahammetov gibi tanınmış küycüler, güney Kazakistan küy sanatının öncülerindendir. Şertpe küylerle bilinen Karatau mektebi küyleri, dombıranın ses estetiğini duyabileceğimiz en güzel örnekleri içinde barındırır.

Sugir ÂLİULI (1882-1916)

Küycü Sugir 1882 yılında Şimkent eyaletine bağlı Sozakta doğmuştur. Sugir' in babası Âli dombırayı güzel çalan bir kişidir. Babasının dombıra çalması Sugir' in küçük yaşlardan itibaren müziğe karşı ilgisini arttırmış ve iç dünyasındaki sezimi uyandırmıştır. Küycü yakınındaki küycüleri dinleyip, onların meşklerine katılmış ve kendine dersler çıkarmıştır. Zaman zaman başkada yerlere gidip, kobızcı ve dombıracılar ile görüşüp, çalınan küyleri dikkatlice dinleyip terbiye almıştır.

Sugir küçük yaşlarda Tâtımbet' in küylerini dinleyip, onun küyelerinden kendine pay çıkarmıştır. Bunun neticesinde on beş yaşından itibaren Tâtımbet' in “Sılkıldak”, “Kosbasar”, “Bılkıldak” küyelerini ve halk arasında çalınan halk küyelerini öğrenip, icra etmeye başlamıştır. Usta kobız küycüsü İkıl意思 Dükenov' un, Arka' nın bilinen küycüleri Tâtımbet, Toka gibi küycülerin ve daha da başka küycülerin küyelerini icra ederek kendini geliştirmiştir. Kobızcı İkıl意思 Sugir' e özel ilgi göstermiştir. İkıl意思' ın küyelerini dinleyerek küyleri anlamaya çalışmış, kobız efsaneleri ile kulağı dolmuş, bunun sonucunda kendi küy sanatındaki ustalığının temellerini oluşturmuştur. İkıl意思, Sugir' i yanına alıp müzik toplantılarında halkla tanıştırmış ve Sugir' in küy sanatını halkla paylaşmasına vesile olmuştur.

Sugir, İkıl意思' ın kobız küyleri olan “Akku”, “Konır Küyi”, “Erden” gibi küyelerini dombıraya uyarlayarak icra etmiş ve halkın gözüne girmiştir. Sugir orta yaşlara geldiğinde halk arasında tanılarak küycü Sugir lakabını almıştır. Dombırasının tekniği gelişip, halkı düşündürecek hale geldiğinde küyelerini bestelemeye başlamıştır.

Sugir' in kobız sazını dinleyerek yetişmesi, onun “Akku”, “Togız Tarau”, “Keri-Tolgau” gibi küyelerinde kobızın stilini ve ruhunu görmemize neden olmuştur. Sugir' in küyelerinin bazıları şunlardır; Tel Konır, Şalkıma, Bes Jorga, Jolauşının Joldı Konır gibi küyleri en bilinen eserleridir (Bekenov, 1981: 72-75).

Aşağıda notasını verdiğimiz Togız Tarau küyü Sugir' in sanatının, estetik ve güzelliğini gösteren en belirgin eserlerden biridir. Şertpe küy tekniğiyle icra edilen küy, Kazak küy sanatının en doğal halini göstermektedir. Notaya alan A. Rayımbergenov, icra eden Jappas Kalambayevdir.

TOGIZ TARAU

İcra eden: Jappas Kalambayev

Notaya alan: A. Rayımbergenov

The musical score for 'Togız Tarau' is written in a single system with five staves. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature, followed by a 3/4 time signature, and then a 2/4 time signature. The second staff continues with a 3/4 time signature, a 2/4 time signature, and a 3/4 time signature. The third staff is marked 'Hızlanarak' (Accelerando) and features a 2/4 time signature, followed by a 3/4 time signature, and a 2/4 time signature. The fourth staff is marked 'Yürüyerek' (Ad libitum) and features a 2/4 time signature, followed by a 3/4 time signature, and a 2/4 time signature. The fifth staff features a 3/4 time signature, followed by a 2/4 time signature, and a 3/4 time signature. The score includes various dynamic markings such as *mf* and *p*, and is characterized by intricate rhythmic patterns and melodic lines.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. It features a melodic line with six circled notes and a bass line with eighth notes. Above the staff, the word "Tutarak" is written, followed by a 3/8 time signature and a bass clef. The second staff continues the piece with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. It includes a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. Above the staff, the word "Hızlı" is written. The third staff has a treble clef and a 2/4 time signature, with a melodic line and a bass line. Above the staff, there are three "V" markings. The fourth staff has a treble clef and a 3/4 time signature, with a melodic line and a bass line. The fifth staff has a treble clef and a 2/4 time signature, with a melodic line and a bass line. Above the staff, there are three "V" markings. The sixth staff has a treble clef and a 3/4 time signature, with a melodic line and a bass line. The seventh staff has a treble clef and a 2/4 time signature, with a melodic line and a bass line. Above the staff, there are three "V" markings. The eighth staff has a treble clef and a 3/4 time signature, with a melodic line and a bass line. The ninth staff has a treble clef and a 2/4 time signature, with a melodic line and a bass line. Above the staff, there are three "V" markings. The tenth staff has a treble clef and a 3/4 time signature, with a melodic line and a bass line.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a piece of music. It consists of 12 staves of music, each written in treble clef. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and repeat signs. The time signatures are 2/4, 3/4, and 2/4, with some measures containing a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some measures contain triplets. There are several repeat signs (double bar lines with dots) and some measures contain a star symbol. The notation is dense and complex, typical of a technical exercise or a specific style of music.

Kaynak: Esenulı, 1998: 169-171

Tölegen MOMBEKOV (1918-1997)

Tölegen Mombekov, Sugir' in küyelerinin hemen hemen hepsini çalarak, daha da güzel hale gelmesi için çalışmalar yapmış usta küycülerden biridir. Küycü 1918 yılında Şimkent eyaletinin Sozak' a bağlı Kozımoldak denilen yerde dünyaya gelmiştir.

Zamanın tanınmış küycüsü Bapış' ı tanımış ve dokuz-on yaşına kadar onu görüp, küyelerini dinleyip, dombıra çalmayı öğrenmek için çaba göstermiştir. Bapış 1920-1921 yılları arasında seksen yaş civarında vefat etmiştir. Bapış' ın üç küyünü öğrenip bu küyleri doğru olarak çalmayı öğrenmiştir. Bunlar; “Karkarau”, “Kara Jorga”, “İngay Tökpe” denilen küyelerdir. Bu küyleri on iki yaşından başlayarak çalmaya başlamış ve bu küyeler Bapış atamın küyü diyerek halka söz etmiştir.

Tölegen' in küy çalması kendine özgü Allah vergisidir. Onun küy çalma tekniği, küyelerin hikâyelerine uygun olarak dombirasını çalması ve konuyu çalım tekniğiyle halka anlaşılır biçimde aktarmasıdır. Tölegen' in küyleri önem arz etmektedir. Bütün küyelerinin kendine has özelliği ve kendi içinde tarihi vardır. Tölegen' in küyleri Kazakların yeni dönemdeki şertpe küy stiline, gelişim gösterme yolundaki en belirgin örneklerini taşıyan küyelerdir. Birçok değişik tekniklerle icra edilen bu küyeler, Kazak halkının kulağında yer ederek, insanın ruhuna hitap eden küyeler haline gelmiştir. Tölegen Mombekov' un küyelerinin bazıları şunlardır; Saltanat, Katkabat, Meşin, El Jana, Örleu, Asu, Sagınış, Tolkın, Karatau Şertpesi, Sariarka Saparı, İnilerime, Ontüstik, Kömekey, Er Sultan, Arman, Ana Zarı, Ötken Ömir gibi küyeleridir (Bekenov, 1981: 76-81).

SALTANAT

Orta tempoda

Tölegen Mombekov

This page contains ten staves of musical notation for guitar, written in G major (one sharp). The notation includes various time signatures and technical markings:

- Staff 1:** Time signatures 4/4, 7/8, 5/8, 4/8. Includes rhythmic patterns like ♮ ♮ ♮ ♮ and ♮ ♮ ♮ ♮ ♮.
- Staff 2:** Time signatures 5/8, 4/8, 6/8. Includes markings like ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮.
- Staff 3:** Time signatures 6/8, 4/8. Includes markings like ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮.
- Staff 4:** Time signatures 8/8, 7/8, 4/8. Includes markings like ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮.
- Staff 5:** Time signatures 4/8, 6/8, 5/8, 4/8. Includes markings like ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮.
- Staff 6:** Time signatures 4/4, 7/8, 4/8, 5/8. Includes markings like ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮.
- Staff 7:** Time signatures 5/8, 4/8, 8/8, 4/8. Includes dynamic marking *mf*.
- Staff 8:** Time signatures 10/8, 6/8, 5/8. Includes dynamic marking *f*.
- Staff 9:** Time signatures 5/8, 4/8, 7/8, 2/4, 4/4. Includes markings like ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮.

This musical score is written for guitar in a single system, consisting of ten staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/8. The notation features a variety of eighth-note patterns, often with slurs and accents. Above the notes, there are handwritten letters 'v' and 'n' indicating vibrato and natural accents, respectively. Dynamics are marked as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



Kaynak: Mergaliyev, 2000: 393-397

Yukarıda notasını verdiğimiz “Saltanat” küyü Tölegen Mombekov’ un en çok bilinen küylerindedir. Küy orta tempoda ve hisli bir biçimde icra edilmelidir.

4.1.2. Kalkobız Küycüleri ve Küyleri

Kazak Türklerinin Küy geleneği içinde, Kobız veya Kalkobız diye adlandırılan bu eski zamanlardan beri gelen ata sazı, Kazakların küy sanatı içinde ayrı bir yer teşkil eder. Kalkobız çeşitleri üçe bölünmektedir. Bunlar; Baksı Kalkobızı, Nar kobız ve Kalkobızdır. Oyma ağaç gövdesinin üstüne deve derisi gerilerek, eşiği deriye ve at kılından yapılan iki adet tele temas ederek ses çıkarılan bu saz, Korkut Ata’ nın icat ettiği rivayet edilen çok eski bir Türk enstrümandır. Kazakların sesine hayran olduğu ve zevkle dinlediği bu yaylı çalgı, insan sesine yakınlığı ile kendine hayran bırakan bir çalgıdır.

Türk tarihinin en eski dönemlerinden beri gelen yaylı bir çalgı olan kobız sazı, en başta dini ve geleneksel ayinlerin sembolü olmuştur. Kobız sazı bugünlere kadar gelmesinin

nedenlerinden biride, en eski inanışlardan biri olan şamanizmdir. Şamanizmde en üst mertebede olan kişilere Baksı denmektedir. Kazak Türklerinde baksı halkın inanışlarına, gelenek-göreneklerine, örf ve adetlerine yol gösterici şahsiyettir. Buna bağlı olarak usta, nasihatçı, küycü ve hastalıkları tedavi edici özellikleri olan bilge kişilerdir. Eskilerde yaşamış olan Türk boylarına baktığımızda, baksılığa kendini adanmış kişi söylemi vardır. İnanışa göre her kim olursa olsun baksılık öğrenmesi veya baksılığın sonradan gelmesi gibi bir inanış olmamıştır. Baksı olmak için “Kök Tengri” Allah’ ın isteğiyle bu kutsal görev ona verilir. Baksı Allah’ ın (Tengrinin) görevlendirdiği elçisi inanışları halk arasında inanılmaktadır. Eski dönemlerde yaşayan Türk boylarının inanışlarına göre baksı göğü, dünyayı ve yer altının sınavından geçmesi mecburidir. Tengrilik dünya anlayışına göre kutsal kitap Kuran-ı Kerim’ in kural ve kaidelerini kabul eder (Jâkişeva, 2008: 204).

Geniş bir alana dağılmanın ve etkileşmenin de doğal bir sonucu olarak Şamanlık yalnızca Türkler’ de ya da orta Asya kavimlerinde görülen bir din olmayıp, onun izlerini Çin’ de, Hint’ te, Kafkaslarda, Malezya’ da, Avustralya’ da, Japonlarda, Eskimolarda ve Amerika yerlilerinde rastlanılmaktadır (Turan, 1990: 102).

IV-VII. asırlar aralığında yaşamış olan Ebu Şekir Külğara, VIII-IX. asır aralarında yaşamış olan bütün Türk âleminin ortak büyük şahsiyeti, kâhini ve küycüsü Korkut, IX-X. asırlarda yaşayan Âli Şaşak, XIII. asırda yaşamış ve Mısır’ a elçi olarak gönderilmiş olan Köse Baksı, XVIII. asırda yaşayan Jaras Baksı, Nisan Baksı, Koylıbay, Bâyke, Silâmbek, Tutkıbay gibi Baksılar yaşamıştır. Onlar öz Tengrilik dini, geleneksel inanışlarını ses (müzik) yardımı ile yapmışlardır. Bunun neticesinde bugünlere kadar gelen Sazgen, Kılkobız, Narkobız, Asatayak, Dangıra, Konırau, gibi etnografik çalgılar halkın değer verdiği unsurlar olmuştur. Kobız çalgısı ile ilgili birçok efsanelerden bahsedilmektedir. Bunlardan bahsedecek olursak; IV-VII. asırlar aralığında yaşadığı söylenen Ebu Şekir Külğara adındaki baksı, tabiyat ve yaratılış gayelerini düşünüp anlamaya çalışmıştır. Tabiyatın içinde bulunan çeşitli seslerin ahenglerini kulağına alıp, ses armonisini ve estetiğini yani Tengrinin yaratmış olduğu bu güzellikleri kobız çalgısıyla taklit ederek bir mertebeye ulaşma vasfını edinmesi, Ebu Şekir Külğara’ nın hayata bakışının bir göstergesidir. Aksakalların söylemiyle; Ebu Şekir Külğara Korkut’ a genç zamanlarında kobız ile birlikte ağaç kakanın ağaca vurarak çıkarmış olduğu seslerden yola çıkarak “Tokıldak” çalgısını, serçenin geceleri şik-şik sesinden etkilenerik “Şinkildek” çalgısını yaptığı rivayet edilmektedir (Jâkişeva, 2008: 204).

El Farabi’ nin sözüyle; hareket olmasa, ses olmaz idi. Hareket ve sesteki ezgilerin oluşumu ortaya çıkar demiştir. VIII-IX. asırda yaşadığı söylenmekte olan Türk boylarının Küy Atası Korkut, kobız çalgısı ile tarihe geçmiştir. Tek kobız çalgısı ile değil Tengri dininin başlıca idoloğu olması ve halkın yol göstericisi, baksı olması onun

hakkındaki efsanelerle bugünlere kadar gelmiştir. Kalkobızı Korkut rüyasında görüp daha sonra bu derin sestem etkilenererek kobız sazını icat etmiş denilmektedir. Kalkobızın görünümü kutlu saydıkları kuğu kuşuna benzemektedir. Kalkobızdan çıkan seslerde kuğunun sesini çağrıştıran duyuımlara tesadüf etmekteyiz. Kazakların inanışına göre kuğu, temizlik ve adillğin sembolüdür. XVIII-XIX. asır aralığında yaşamış olan Jaras baksıdan bahsedilmektedir. Onun Narkobızı çaldığı ve altı kuşağa kadar bu geleneğin sürdüğü söylenir. 1942 den itibaren bu kuşağın sonu olmuştur (Jâkişeva, 2008: 204-212).

Kalkobız ve Narkobız gibi farklı türlerini görmekte olduğumuz bu yaylı çalgı, tarihteki en eski devirlerde yaşamış olan Türk boylarında kutsal sayılmış ve bu çalgıyı halk sadece yüce şahsiyetlerin yani baksıların çalabileceğine inanmıştır. Bu yüzden binlerce yıllar boyu kalkobız sazı halk tarafından korkularak ele alınmamıştır. XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kobız küycüsü İkılās' ın bu inanışı bozarak, kalkobızı çalmasıyla ve tekniğinde çeşitli gelişmeler sağlamasıyla halkın inanışlarını değiştirmiş, bunun akabindeki gelişmeler sonucunda kalkobız sazı herkesin çalabileceği bir çalgı haline gelmiştir.

İkılās DÜKENULI (1843-1916)

Kobız çalgısı Kazak Türklerinde kendine özgü bir enstruman olarak XIX. yüzyılın ikinci yarısında gün yüzüne çıktı. Bu gelişmeyi usta kobızcı İkılās Dükenuı' nın sanatı sebep olmuştur. İkılās' ın bu değişimi yapmasına kadar kalkobız çalgısı sadece baksı, kam gibi üstün güçleri ve nitelikleri olan şahsiyetlerin çaldığı bir enstruman idi. Bu saz sadece tedavi edici "sihirli" kutsal bir çalgı olarak kabul görmüştür.

İkılās' ın kobız sazını alıp onu söyletmesi, tıpkı çok eskiden beri gelen dombıra sazındaki küy geleneğini getirmesiyle birlikte, halk kobız sazına farklı yaklaşmış ve küyler bestelenmeye başlamıştır. İkılās bu küylerde halkın hayatını, düşüncelerini, dileklerini anlatan konuları işleyip, kobızı sadece baksıların sazı olmadığını göstermiş ve halkın da kobızı çalabileceğini ispatlamıştır.

İkılās' ın küylerindeki konuları anlatacak olursak; "Algaşkı Kuanış", "İkılās Armanı", "Kertolgau" gibi küyleri atın orta tempoda koşuşu gibi cesareti, sevinçli, insanın iç seziminin resmedildiği romantik eserler denilmektedir. "Erden", "Jarım Patşa", "Bes

Töre”, “Jalgızayak” v.b küyleri ise önceki dönemlerde Padişahın sömürgeci adamlarına karşı yazdığı küylerdir. “Korkıt”, “Kambar Nazım”, “Ayraktın Aşı Küyü”, “Kara Jorga” v.b küyleri ağız edebiyatının tesirinden çıkan eserlerdir. “Jez Kiik”, “Akku”, “Şınırau”, “Kaskır”, “Munlık-Zarlık” v.b küyleri efsanelerden, tabiatın güzelliklerinden etkilenip ortaya çıkardığı küylerdir.

Ikılas Dükenulı 1843 yılında şimdiki Jambıl eyaletine bağlı Sarısu da dünyaya gelmiştir. Ikılas’ ın kobız çalması çocukluğundan itibaren başlamıştır. Babası Düken’ in otağının içinde kobızını çalması, Ikılas’ ın kulağında yer etmiş ve kobızdan çıkan güzel nağmeler ona etki ederek yol göstermiştir. Ikılas’ ın kobıza başladığında çalması kolay olmasa da daha sonraları boş vakitlerinde kobızını merakla eline alıp icra etmesi kısa zamanda bu saza alışmasını sağlamıştır.

Babasının kobız çalarken anlattığı efsaneler Ikılas’ a tesir etmiş, özellikle Korkut’ la ilgili efsaneleri dikkatlice dinlemiş, Korkut Ata’ nın küyelerini ve hikâyelerini beğenerek babasının çaldığı “Korkıt” küyünü kendi kendine çalmaya çalışarak, küyelerinin sırrını çözmeye çalışmıştır.

Ikılas’ ın sanat yolundaki düşünce yapısı, onun ne kadar büyük bir usta olduğunun delilidir. Ikılas kader, yazgı ve adaletsizliği hikâye ve masallardan değil, hayatındaki karşısına çıkan olaylardan bilmektedir. Ikılas’ ın atını elinden alan bölgenin reisi Erden’ in yaptığı bu adaletsizlik onu oldukça düşündürmüştür. Küycü Ikılas’ ın bu durumdan etkilenmesi sonucunda Erden küyü ortaya çıkmıştır. Ikılas küyelerini icra ettiğinde bulunduğu köyün en uç kısmından bile sesi duyulur, köy halkı Ikılas’ ın küyelerine kulak verip dinlerlermiş. Ikılas’ ın küy geleneğini devam ettirenler olmuştur. Bunlar; kendinin öğrencileri Bolmaganbet ulı Aşay, Toktamış ulı Âbikey, Âliyev, Sugir ve öz çocuğu Tusinbek’ dir. Bu saydığımız küycülerin içinde kobız sazını en iyi çalan Aşay’ dır. Daha sonraki dönemde Jappas Kalambayev, Dâulet Mıktıbayev kobız ustaları olmuştur. Onların öğrencileri olan Smatay Ümbetbayev, Bazarhan Kosbasarov, Âbdimanap Jumabekov gibi kobız küycüleri, kobız küy geleneğini devam ettiren sanatçılardır (Kuspanova, 1999: 8-24).

AKKU

Serbest

İcra eden: D. Mıktıbayev

Genişleterek

Sılahtan çıkan mermi sesinden korkup kuğun yukarı uçuşu

The musical score consists of seven systems of staves. The first system is a single treble clef staff in 3/4 time. The second and third systems are pairs of treble and bass clef staves in 2/4 time. The fourth system is a pair of treble and bass clef staves in 2/4 time, with a 3/4 time signature change at the end. The fifth system is a pair of treble and bass clef staves in 2/4 time. The sixth system is a single treble clef staff in 3/4 time. The seventh system is a single treble clef staff in 2/4 time. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and triplets, along with dynamic markings like 'p' and 'f'.

Kızın sevinçli şarkısı

Gonüllü

The musical score for 'Gonüllü' is a single treble clef staff. It begins in common time (C) and then changes to 5/4 time. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and a triplet, along with dynamic markings like 'p' and 'f'.

First system of musical notation, featuring a melody in treble clef and a bass line with a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bass line includes a triplet of eighth notes. The system ends with a double bar line.

Yedi yaşındaki kızın ağlaması

Second system of musical notation, titled "Yedi yaşındaki kızın ağlaması". It features a melody in treble clef and a bass line with a 2/4 time signature. The melody is more complex, with many sixteenth and thirty-second notes. The bass line includes a triplet of eighth notes. The system ends with a double bar line.

Yaşının ağlaması

Duygusuz

The musical score is written in treble clef and consists of ten staves. The first staff begins with a 3-measure rest, followed by a melodic line in 3/4 time, then 7/8 time, and finally 5/4 time. The second staff continues the melody with time signatures of 5/4, C, 5/4, and 3/4. The third staff continues with time signatures of 3/4, C, and 2/4. The fourth staff is a two-part texture in 2/4 time, featuring a melodic line with accents and a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff is a single melodic line in treble clef. The sixth staff is a single melodic line in treble clef. The seventh staff is a two-part texture in 2/4 time with a melodic line and a bass line of eighth notes. The eighth staff is a two-part texture in 2/4 time with a melodic line and a bass line. The ninth staff is a single melodic line in treble clef. The tenth staff is a single melodic line in treble clef ending with a double bar line and a common time signature.

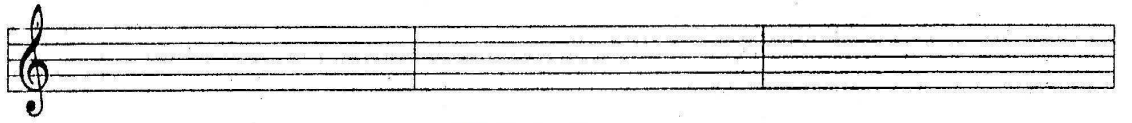
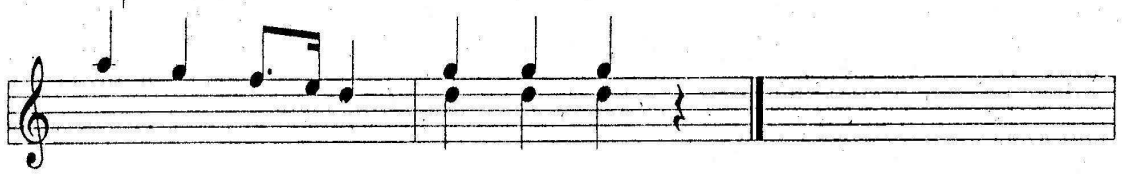
Yiğit düşmanla atışmakta

Serbest

ff

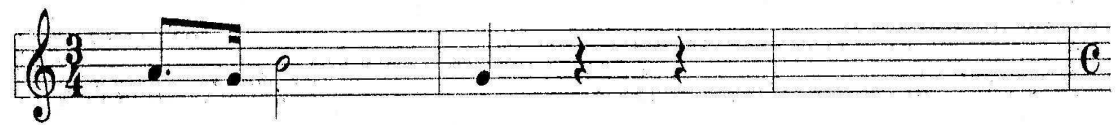
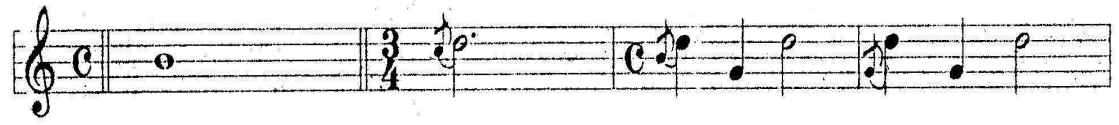
Teke tek kavgaya çağırıyor

- 3 -



Teke tek atışmakta

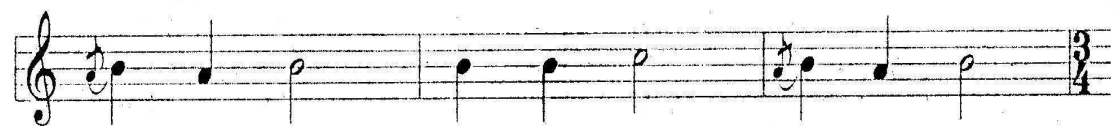


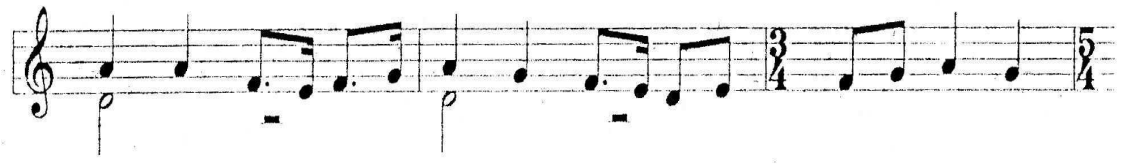


İkinci attığı

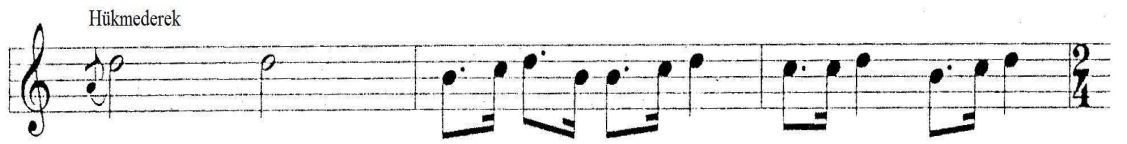


Hükmederek

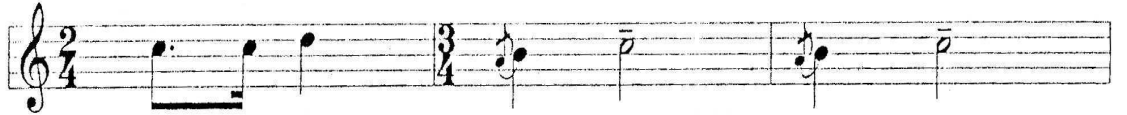




Üçüncü kez attığı

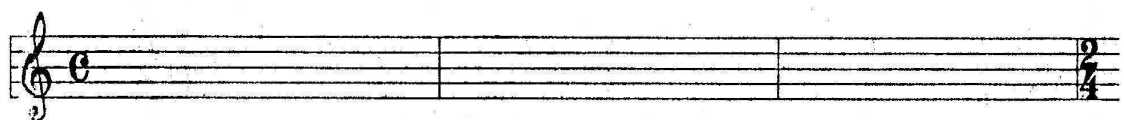
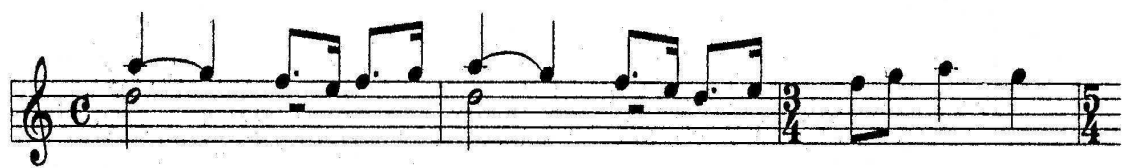


Hükmederek



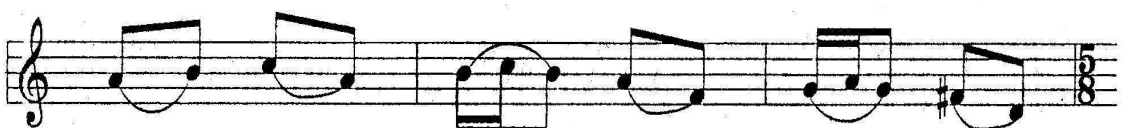
sf





Dördüncü kez attığı

Hükmederek



The image displays a musical score for a piece titled 'Akku Küyü İkilas'. The score is written on six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The second staff continues the melody. The third staff is marked 'Hızlanarak' (Accelerando) and features a 5/4 time signature. The fourth staff continues the piece, with a 7/8 time signature. The fifth staff shows a return to common time. The sixth staff concludes the piece with a double bar line and a fermata over the final note.

Kaynak: Kuspanova, 1999: 59-68

Yukarıda notasını verdiğimiz Akku Küyü İkilas' ın kobız tekniğini ve bu çalgının tüm ses özelliğini dinleyiciye gösteren bir eserdir. Kuğun kanatlanıp uçtuğu zamanki çırpınış şekilleri bu küyde güzel süslemelerle anlatılmaktadır.

Kalkobız çalgısı asırlar boyu baksı sazı olarak bilinmektedir. Bu yüzden halk kalkobızdan uzak durmuş ve bu sazla ilgili sınırlı repertuar mevcuttur. Buna bağlı olarak kobız küyleri dombıra ile karşılaştırıldığında oldukça azdır. Bu çalgı İkilas ile gelişim göstermiş ve icra edilmeye başlamıştır.

4.1.3. Sıbzgı Küycüleri ve Küyleri

Eski zamandaki sanatın bir bölümü, sıbzgı çalgısı ile küy çalma geleneğidir. Sıbzgı Kazak Türklerinin geniş bozkırlarına yayılmış, geleneksel halk müziğinde ayrı bir yeri olan üflemlili bir çalgıdır. Sıbzgı küyelerinin tarihi arkeolojik araştırmacıların söylemlerine göre çok eski devirlere dayanmaktadır. Sıbzgı küy geleneğinden gelen küyeler olduğu ifade edilen Kökbuka, Jelmaya, Bozingen, Böken Jargak, Baljinker, Jorga Ayu, Kara Jorga, Tepen Kök, Anşının Zarı gibi küyeler bunun örnekleridir.

Kazaklarda sıbzgı geleneği geçen asırda batı Kazakistan Mangıstau, Sır boyı, doğu Kazakistan Bayanölgey, Altay bölgesindeki Kazaklar arasında saklanmış ve bugünlere kadar gelmiştir. Başka bölgelerde bu geleneğe rastlanmamaktadır. Sıbzgı göçen konan topluluklardaki çobanların çaldığı bir çalgı olduğuna dair bilgiler vardır. Sıbzgı XIX. yüzyılda göçen çobanın çalgısı olmuştur. Ama sıbzgı çalgısının tarihi bununla sınırlı değildir. Sıbzgı geleneği ilk başta bütün çöl bölgelerinde ortak çalgı olmasına rağmen daha sonraları yok olup gitmiştir. Sıbzgı sazı orta Asya' da hayatını idame ettiren topluluklar ve Kazak hanları döneminde habercilerin kullandığına dair bilgiler vardır.

Kazak Türklerinde sıbzgı, dombıra ve kobız küy geleneğini görmekteyiz. Ama XIX. yüzyılın başlarından itibaren sıbzgı ve kobız sazı küyelerinin azaldığını görülmektedir. Sıbzgı çalgısı çok eskilere dayanmakta ve birçok kültürde var olan bir enstrumandır. Arkeologların alan araştırmalarında karşılaştıkları mezar kalıntılarında, kabirlerin içinde sekiz farklı üflemlili çalgı bulunması, tarihçilerin görüşlerine göre 5000 sene öncesine kadar giden üflemlili çalgıların en eski saz olarak ifade edilmesi kanısını ortaya koymaktadır. Yüz asır önceye dayandırılan üflemlili sazlar Tunç devrine denk gelmektedir. Savaşçı Türklerin Atalarının bu çalgıyı kullandıkları aşikârdır. Kimi arkeologların görüşlerine göre sıbzgı çalgısı için, yirmi bin yıllık bir geçmişi olduğu söylenmektedir. Sıbzgı çalgısı sadece çobanlar tarafından değil, halka nasihat veren ozanlarında kullandığı bir sazdır. Kobız sazındaki gibi sıbzgı, Tengri' den dilek dilemek için kullanılan bir çalgı olduğu söylenmiştir.

Sıbzgı çalgısının farklı çeşit ve şekillerini görmekteyiz. Bunlar; çamurdan, kemikten, kamıştan yapılan türleridir. Sır bölgesinde dombıra küy geleneğinin içinde yer alan bazı küyeler, sıbzgı çalgısından esinlenerek ortaya çıktığı söylenmektedir. Kazak Türklerinin

kalkobuz ile çaldığı bazı küylerinde de sızgı çalgısından gelen bazı eserlerin olduğu, müzikologlar tarafından ifade edilmektedir (Jusipov, 2000: 281-284).

Sızgı küyelerinin gün yüzüne çıkmasında büyük emeği olan Bolat Sarıbayev, geçmiş asrın 70. yıllarında Almatı şehrinde Kazak Milli Saz Enstruman müzesini açıp, bu müzede çeşitli çalgı modellerini sergilemiş ve sanat yönünden farklı görüşleri ortaya atmıştır.

Sarımalay, Kankoja, Tulak, Kurımbay, Tileke, Janteli, Şerubay, Musa vb. gibi bilinen sızgı küyüleri halk içine çıkararak bu sazı canlandırmışlardır. A. Jubanov gibi araştırmacılar alan çalışmalarının sonucunda sızgı küy geleneğini yeniden gün ışığına çıkarmışlardır. Son dönemde sızgı küyelerini notaya alarak toplama çalışmaları yapmış olan Bikan Şerubayev, Makar Sultanaliyev, Muyimsat Ongarov, Iskak Veliyev gibi bilim adamı ve sanatçılar bu geleneği devamını sağlayan kişilerdir.

Halk küyelerinin içeriğine baktığımızda çeşitli hayvan türleri, tabiatın güzellikleri, gelenek ve görenekler, adamın iç sezimi gibi farklı konular anlatılmak istenmiştir. Dolda Keneşulı da birçok sızgı küyelerini araştırarak notaya almış ve Kazakların müzik kültürüne büyük hizmeti olan kişilerden biridir (Keneşulı, 2008: 5-6).

Sarımalay (1835-1885)

Sarımalay Oral bölgesine bağlı Furmanov ilçesinin Taldıkudık denen yerde dünyaya gelmiştir. Sarımalay batı Kazakistan' daki en tanınmış sızgı küy geleneğinin küyülerindendir. Sarımalay' ın küyleri aslında doğup büyüdüğü yeri anlatmaktadır. Tabiatın güzellikleri, hayvan türleri gibi çeşitlenmeleri küyelerinde görmekteyiz. Sarımalay' ın küyelerinde insan ve tabiat, insan ve hayvan alemi, insan ve yaşamın dönemleri gibi konuları küyelerine dökmüş olan küyünün birçok efsane, hikâyeleri vardır.

Jetim Kız, Nar İdirgen, Bulbul, Kara Jorga, Konır Buka, Şal Burkit gibi küyelerinde, insanın başından geçen çeşitli olayları anlatmakta ve dünyadaki farklı olaylara değinip, düşünce gücünü ortaya çıkarmaktadır. Sarımalay yeni sızgı geleneğinin atası olarak kabul edilmiştir. Küyü sızgının ses aralığını genişleterek 6 delikli çalgısıyla çeşitli küyeler bestelemiştir. Sarımalay' ın küy geleneği bugünlere kadar Iskak Veliyev

tarafından gelmiştir. Sansızbay, Aksak Kula ve Nar İdirgen gibi çeşitli küyleri Sarımalay' ın bilinen küyleridir (Seydimbek, 2002: 495).

SANSIZBAY

İcra eden: I. Ueliyev

Notaya alan: A. Jubanov

Yavaşça

The musical score for 'Sansızbay' is presented in a single system with ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The first staff starts with a dynamic marking 'p' (piano). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties. The final staff ends with a dynamic marking 'p' and a fermata over the final note.

Kaynak: Seydimbek, 2002: 498

Yukarı da notasını verdiğimiz Sarımalay' ın Sansızbay küyünü notaya alan A.Jubanov, icra eden I. Veliyev' dir. Küy yavaş tempoda icra edilmelidir.

NAR İDİRGEN

Yavaşça

Notaya alan: A. Jubanov



Kaynak: Seydimbek, 2002: 501

Sıbzığı sazı oldukça eski devirlerden beri gelen bir çalgıdır. Orta Asya üflemeli çalgıların ana vatanıdır. Çeşitli modeller ile birçok farklı türleri olan sıbzığı sazı doğallığı ile küylerin anlatmak istediği melodi armonisini ortaya çıkarmaktadır. Farklı malzemelerle ve modellerle halkın elinden düşmemiş olan bu saz, müzik kültürümüzün değerli bir parçasıdır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Türkler siyasi ve ictimai teşkilatlanmalarıyla tarihte bozkır kültürü ile bütünleşen büyük bir millettir. Türkler yaşadıkları her yerde devlete bağlı olmuş, Kut' lu Kağan' ın emirlerine itaat edip Törütken yaratıcının emirlerine uymuşlardır. Bu bakımdan Türk töresi onların kültürel ve siyasi şekillenmelerinde çok büyük rol oynamaktadır.

Türklerde müzik kültürü bir gelenek halinde ve aktarımlar yoluyla devamlılığını sürdürmektedir. Kadim Türk toplulukları kendine özgü sosyo-kültürel birikimlerini asırlar boyu devam ettirmiş, büyük bir medeniyetin sahipleridir. Bu en eski kavimlerden başlayarak gelen kültür değerleri yüzyıllar boyu doğallığını koruyup, yeni nesillere aktarılmıştır. Yüksek ahlâki değerler ile gelmiş olan bu kültür, müzik değerleriyle dikkati çekmektedir. Türk kültüründe müzik, toplumun her kesimleri tarafından önem teşkil etmiş ve değer verdiği önemli bir köprü vazifesi olmuştur.

Bu çalışmamızda tüm yönleriyle ele aldığımız Küy kavramı bize hem müzikolojik, hemde Türklerin sosyolojik açılardan bize birçok ipuçları vermiştir. Küy' ün ilk ozan, bakşı ve bilge kişi Korkut Ata ile başladığını görmekteyiz. Korkut Ata sadece irticalen küy çalan bir kopuzcu değil, aynı zamanda devletin ve halkın geleceği için önemli işler yapan bir diplomattır. Müzikten aldığı esinlenmelerle geleceği görmüş, yön vermiş ve bilgelik etmiştir. Rivayet edildiği üzere müslümanlığın kabulünden sonra Korkut Ata tüm Türklere islami anlatmış ve yayılmasını sağlamıştır. Korkut Ata yalnızca Kazakistan sahasında değil tüm Türk topluluklarında benimsenmiş ve sahiplenilmiştir. İslamiyetin kabulünden sonra “bab- baba”, abdal kavramları ortaya çıkmaktadır. Bu kişiler Anadolu sahasında görülmekle beraber, ordu alp-ozanları idiler. Bunların görevi Korkut Ata gibi ellerinde kopuzları ile savaşa giderken askere güç ve moral vermektir. Bu kişiler Korkut Ata' nın görevini zamanın şartlarına göre üstlenen kişiler idi. Diyebiliriz ki bu kişiler “Küyçi-Kökçüler” idi.

Anadolu sahasında alp-ozanlık Selçuklulardan itibaren Mehterde vukû bulmuştur. Devleti simgeleyen kösler, mehterin en önemli yapısını teşkil etmektedir. Bu nedenle islamiyetinde etkisiyle Kök vurulması ve özellikle de “beş ezan vakiti nevbet” olarak çıkmıştır. Köslerle kök vurulması Türk İl' inin (Devlet) var olduğunu ve Törütken yaratıcının sıfatlarını koruyan Hakan' ın varlığını tebliğ etmekte, ses vermekte ve ün salmaktadır.

İncelemelerimiz doğrultusunda, çoğu Türk topluluklarında görülen küy kavramı hemen hemen aynı anlamlara gelmektedir. Temelde bakıldığında ses, sedâ, ün, nam, düzen ve nizam anlamları, Türk' ün beslendiği kültürel yapıdan ve devlet teşkilatlanmasından almaktadır. Verdiğimiz bilgilerde de ifade ettiğimiz gibi en eski kaynağımız olan Orhun Kitabesindeki ibareye göre, Hakan' ın küyi, kösi yok olmasın diye geçen kısa bir cümle aslında bu konuda bütün ipuçlarını vermiştir. Türkler için küy, devletin varlığını, düzenini ve Hakan' ı temsil etmektedir.

Türk topluluklarının ortak müzik kültürü olarak karşımıza çıkan küy sanatı, konar-göçen kâvimlerin yüksek sanat değeri olarak görülmektedir. En eski asırlardan başlayarak Türk kültüründe değer bulan küy sanatı, meşk yoluyla ata-babalardan yeni nesillere aktarılmıştır. Küy, Türk topluluklarında farklı müzik formlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Genellikle sadece bir çalgı ile sözsüz icrası yapılan küy sanatı Türk müzik kültürünün yapı taşlarını oluşturmaktadır. Tatar ve Başkurt Türklerinin halk şarkılarında geçen “kısa küy” ve “uzun küy” (kısa şarkı, uzun şarkı küyün sadece sözsüz olmadığına belgesidir. Türk topluluklarının büyük bir bölümünde sözsüz olarak görülen küy sanatı, Kazak Türklerinde de önemli bir yer teşkil etmektedir.

Kazak Türklerinde küy sanatı sözsüz bir müzik yapısı olarak karşımıza çıkar. Kazaklarda Küy Atası olarak kabul edilen Korkut, Türk âleminin ortak ulu şahsiyetidir. Korkut Ata' nın küylerini saklayan Kazak Türkleri, asırlar boyunca onun müzik felsefesiyle kendilerine dersler çıkarmış ve örnek almışlardır. Geçtiğimiz yıllarda Kazakistan Cumhuriyeti' nin Almatı şehri yakınlarında bulunan kaya resmine göre tarihçiler, altı bin yıllık bir geçmiş biçmiş ve Türk müzikolojisi açısından önemli bir kaynağı ortaya çıkarmışlardır. Bu belge Sakalar ve hatta proto Türk devrine dayandırılmakta ve Türk müzikologlar tarafından önemli bir belge niteliği taşımaktadır.

Kazak Türklerinde küy denince efsâne ve hikâyesi olan sözsüz bir müzik yapısını anlamamız gerekir. Halk küyleri asırlar boyu halkın ağızında dolaşarak yeni nesillere aktarımları yapılmıştır. Küy icrası yapılmadan önce küyün ne anlatmak istediği küycü tarafından anlatılır. Buna bağlı olarak küyün icrası yapılır. Bu sohbet esnasında küyün efsânesi anlatılması sonucunda dinleyenler bu yüksek değer içeren sanatı, daha iyi anlayıp kendilerine ders çıkarmaktadırlar. Küyler aslında halkın sosyo-kültürel yapısının içinde barındırdığı zengin ifade gücünü anlatmaktadır. Yaşam koşullarını,

tabiyatın eşsiz güzelliklerini, doğadaki yaşamın bir takım uzantıları küylere konu olmaktadır. Küyler halkın yaşam sürecindeki tüm yaşadığı ve yaşayacağı olayları müzikle anlatır. İfade gücü yüksek ses ve söz (efsâne, hikâye) sanatıdır.

Kazak Türklerinde yeni dönem diye adlandırılan küycüler ve küyleri köklü bir müzik kültürünün devamlılığını sağlayan önemli kişilerdir. Küy geleneğini en eski dönemlerden beri sürdürerek, doğallığını bozmadan çeşitli etkileşimlere bağlı olarak devam ettiren yeni dönem küycüleri, tıpkı eskiden gelen geleneği daha da zenginleştirerek bu süreci devam ettirmektedirler. Tabiatın güzelliklerini, değer verdiği canlı türlerini v.b. gibi faktörleri küyelerine konu eden küycüler eski geleneği yeni nesillere aktaran sanat adamlarıdır.

Kazak Türklerinin çok çeşitli çalgılar olmasına rağmen, küyler dombıra, kılkobız ve sıbızgı çalgıları ile icra edilmektedir. Bu üç çalgı üzerinde icra edilmekte olan küy geleneği, Kazak Türklerinin bozkır yaşantısının bir kolu olarak önümüze çıkmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışmanın, Türk müzik kültürümüz bakımından şimdiki ve gelecek kuşaklara aktarılması konusunda katkıda bulunmasını ümit ederiz. Ayrıca bu çalışmanın gelecekte yapılacak olan, Türk topluluklarının müzik kültürü konularına da öncülük etmesini ve yeni çalışmalara ışık tutmasını temenni ederim.

KAYNAKÇA

- ARAT, Reşit Rahmeti (1965), *Eski Türk Şiiri*, TTK Yay., Ankara.
- AHMEDİYAROV, Karşıga (1996), *Dâuletkerey Jiger*, Öner Baspası, Almatı.
- AHMEDİYAROV, Karşıga (2005), *Kurmangazı*, Öner Baspası, Almatı.
- ÂBDİRAYIMULI, Serik (1999), *Kaharman Nurgisa*, Sanat, Almatı.
- ATALAY, Besim (2006), *Divanü Lûgat-it-Türk* (Dizin), C.4, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- BARDAKÇI, Murat (1986), *Meragalı Abdülkadir*, Pan Yayınları, İstanbul.
- BARKAN, Ö.Lütfü (1986), “Türk Hukuk Tarihine Giriş”, *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, S: 14, Nisan, s.9-12.
- BAŞER, F. Âdile (2006),”Türk Halk ve Klâsik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Tarihten Bakmak I”, *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, C. 3, S: 1.
- BAŞER, Sait (1995), *Kutadgu Bilig’de Kut ve Töre’den Sevgi Toplumuna*, İstanbul.
- BAYTOK, Aysel (2007), “Akseley Seydimbek-Kazaktın Küy Öneri” (Tanıtımlar), (Kazak Küy Beste Sanatı) C.4, S: 2, s. 179-187.
- BEKENOV, Darhan (1998) *İle Kazaktarının Küyleri*, Öner Baspası, Almatı.
- BEKENOV, Uâli (1981) *Küy Tabigatı*, Öner Baspası, Almatı.
- BEKENOV, Uâli (2002), *Küy Kerueni*, Öner Baspası, Almatı.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2000), *Aşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- DİZDAROĞLU, Hikmet (1993), “Halk Şiirinde Türler”, *Halk Ozanlarının Sesi*, Yıl: 2 S: 5, s. 21-29.
- DURBİLMEZ, Bayram (2003), “Kazakistan’ da Korkut Ata ve Korkut Küyü”, *Milli Folklor Uluslararası Halkbilimi Dergisi*, C. 8, S: 60, Ankara.

- EBERHARD, Wolfram (1996), *Çin'in Şimal Komşuları* (Çev: Nimet Uluğtuğ), TTK Yayınları, Ankara.
- ERGALİEVA Jannat, Nurhat Şakuzadaulı (2000), *Kazak Kültürü*, "Katev" Uluslararası Eğitim ve Kültür Vakfı, Al-Farabi Kitabevi, Almatı.
- ERGİN, Muharrem (2009), *Dede Korkut Kitabı*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- ERGUN, Metin (1998), *Altay Türkleri' nin Kahramanlık Destanı Alıp Manaş*, K.B, Ankara.
- ESENULI Aytjan, Gülperizat Eleusizkızı (1998) *Küy Kasterli Âuez*, Ölke Baspası, Almatı.
- ESENULI Aytjan (1996), *Küy-Tânirdin Kübiri*, Dayk-Press, Almatı.
- GAZİMİHAL, M. Ragıp (2006), *Anadolu Türküleri ve Musikî İstikbalimiz*, Ötüken Neşriyat, Ankara.
- GEZER, Talha (2009), Aksak Kulan Efsanesi hakkında görüşme, İstanbul.
- HACIYEVA, Maarife, Şahin Köktürk, Mehebbet Paşayeva (1999), *Azerbaycan Folklor ve Etnografya Sözlüğü*, K.B. Yay, Ankara, s. 170.
- HEYET, Cevat (1995) "Dede Korkut Destanlarının Yaratıldığı Çağ ve Bölge Hakkında Birkaç Söz", İpek Yolu Uluslararası Halk Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri (1-7 Temmuz 1993), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 253-254.
- http://tr.wikipedia.org/wiki/Uygur_Kağanlığı,10.10.2010.
- http://www.ansiklopedika.org/Nogay_Hanlığı,10.10.2010
- ISKAKOV, Bilâl (2007) *Sarıarka Sazdarı*, Atamura Korporaçiyası, Almatı.
- İBRAYEV, Şakir (1999), "Şaman Korkut", Uluslararası Dede Korkut Bilgi Şöleni, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, s. 215.
- İNAYET, Alimcan (2007), "Uygur On iki Mukamı ve Edebiyatı", Türkoloji Araştırmaları, C.1, S: 4, İzmir, s.365-382.
- İSMAİL, Zeyneş (2002), *Kazak Türkleri*, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.

- JÂKİŞEVA, Z.S (2008), *Kazaktın Dâstürli Müzikalık Aspaptarı*, Almatı Kitap Baspası, Almatı.
- JAYIMOV, Aytkali, Sârsenbay Bürkitov, Bilâl Iskakov (1992), *Dombıra Üyrenu Mektebi*, Öner Baspası, Almatı.
- JUBANOV, A. K. (1976), *Ân-Küy Saparı*, Kazak Sosyalist Cumhuriyetinin İlim Matbaası, Almatı.
- JUBANOV, A. (1985), *Ösken Öner*, Kazak CCP nin Gılım Baspası, Almatı.
- JUBANOV, A. (19??), *Kurmangazı*, Almatı.
- JUBANOV, K. (1990), *Kazak Müzikasında Küy Janrının Payda Bolu*, Almatı.
- JUBANOV, A. (2002), *Gasırlar Pernesi*, Dayk Press, Almatı.
- JUBANOV, A. (2006), *Kurmangazı*, Ölke Basımevi, Almatı.
- JUMALİYEVA, T., Ahmetbekova D., Iskakov B., Karamendina Â., Kospakov Z. (2005), *Kazak Halkının Dâstürli Muzikası*, Kurmangazı Atındağı Kazak Ulttıq Konsevatoriyası Kazakstan Kompozitorlar Odağı Jana Muzikalık Gazeti, Tayms, Almatı.
- JUSİPOV, Berik (2000), *Jideli Baysın Küyleri*, Gılım Baspası, Almatı.
- KARA, Abdulvahap (2009) “Sazın Tarihini 6000 Yıl Öncesine Götüren Kaya Resmi”, İstanbul, s.1.
- KARA, Abdulvahap (2011), “Hun Döneminden Günümüze Ulaşan 1500 Yıllık Saz”, <http://www.tdtkb.org/content/hun-d%C3%B6neminden-g%C3%BCn%C3%BCm%C3%BCze-ula%C5%9F-1500-y%C4%B1ll%C4%B1k-saz> 06.02.2011
- KASKABASOV, S. (1999), *Ajalmen Aykaskan Adam*, Korkut Ata Ansiklopediyalık Jinak, Almatı, s. 673.
- KAZTUGANOVA, Aynur (2007), *Kazaktın Aspaptı Muzika Kontekstindegi Arnau Küyleri*, Kurmangazı Adındağı Kazak Milli Konservatuvarı, Basılmamış Doktora Tezi, Almatı.

- KENEŞULI, Dolda (2008) *Altay-Tarbagatay Önerinin Sıbzgı Küyleri*, Atamura, Almatı.
- KOÇ, Kenan, Ayabek Bayniyazov, Vehbi Başkapan (2003), *Kazak Türkçesi, Türkiye Türkçesi Sözlüğü*, Turan Baspası, Türkistan.
- KÖPRÜLÜ, Fuad (1999), *Edebiyat Araştırmaları*, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara.
- KUSPANOVA, Roza (1999) *İkılastın Kobızı*, I. Altınсарın Atındağı Kazaktın Bilim Akademiyasının Respubilikalık Baspa Kabineti, Almatı.
- MARGULAN, E. (1966), *Ejelgi Medeniyet Küeları*, Almatı.
- MERGALİYEV, T. (1972), *Dombıra Sazı*, Gılım Baspası, Almatı.
- MERGALİYEV, T., Sersenbay B., Orınbay D. (2000), *Kazak Küyelerinin Tarihi*, Almatı.
- MUHAMBETOVA, Âsiya, Askar Esmahanov (1998), *Kazaktın Muzikalık Aspaptarı*, Didar Baspası, Almatı.
- MUHAMMEDJAN, Âsem (2006), “Kılkobız Ders Notları”, Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi, Türkistan.
- NÂJİMEDENOV, Jumageldi (2008), *Konır Ündi Dombıra*, Dayk-Press, Almatı.
- NISANBAYEV, Â. (1998), *Kurmangazı*, Kitap Önderistik Birlestigi, Almatı.
- NİGMÂTJANOV, Mâhmud (1976), *Tatar Halık Jırları*, Tatarstan Kitap Nâşriyatı, Kazan.
- NURMATOV, Hamidulla (2003) *Kaşkar Rubobi*, Gafur Gulom Nomidagi Nâşriyet Matbaa İjodiy Üyi, Toşkent.
- ÖGEL, Bahaeddin (1971), *Türk Mitolojisi*, TDK Basımevi, Ankara.
- ÖGEL, Bahaeddin (2000), *Türk Kültür Tarihine Giriş IX*, KB. Yayınları, Ankara.
- RAYIMBERGENOV, Abdülhamit (1984), *Akjelen*, Öner Baspası, Almatı.

- RAYIMBERGENOV, Abdülhamit, Sayra Amanova, (1990), *Küy Kaynarı*, Öner
Almatı.
- RAHMAN, Abdulkerim (1995), “İpek Yolu ve Uygurların On iki Mukamı”, İpek Yolu
Uluslararası Halk Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri (1-7 Temmuz 1993), Kültür
Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.483-490.
- SAHARBAYEVA, K (2001), *Atrau Ân-Küy Muhiti*, Dayk-Press, Almatı.
- SARAY, Mehmet (1993), *Türkmen Tarihi*, Nesil Matbaacılık, İstanbul.
- SARIBAYEV, Bolat (1978), *Kazaktın Muzikalık Aspaptarı*, Jalın Baspası, Almatı.
- SARSEMBAYEVA, Patsagül (2006), “Korkıt Sarındarı Turalı”, Hoca Ahmet Yesevi
Uluslararası Türk - Kazak Üniversitesi Spor ve Sanat Fakültesi, Kazak Müziği
Tarihi Ders Notları.
- SEYDİMBEK, Akseleu (2002) *Kazaktın Küy Öneri*, Kültegin matbaası, Astana.
- SEYDİMBEK, Akseleu (1997) *Kazaktın Küy Anızdarı*, Kazakistan Pespubilikası Gılım
Ministrliği Gılım Akademiyası M. O. Avezov Atındagı Êdebiyet Jâne Öner
İnstitutı, (Yayınlanmamış Doktora tezi), Almatı.
- SEYDİMBEKOV, Akseleu (19??) *Eltutka* Almatı.
- SOLAKOĞLU, Sedat (2008), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Folklor ve
Müzikoloji Bölümü, Ders Notları, Sakarya.
- SOLAKOĞLU, Sedat (2008), Kişisel Arşiv.
- SÜMER, Faruk (1999), *Oğuzlar (Türkmenler) Tarihleri-Boy Teşkilatı Destanları*, Türk
Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, İstanbul.
- TAŞAĞIL, Ahmet (2004), *Çin Kaynaklarına Göre Eski Türk Boyları*, TTK Yayınları,
Ankara.
- TERZİBAŞI, Atâ (1975), *Kerkük Hoyrat ve Manileri*, İstanbul.
- TOKTAGAN, A., Murat Âbugazı (2007), *Kurmangazı Küyler*, Bilim Baspası, Almatı.
- TURAN Şerafettin (1990), *Türk Kültür Tarihi*, Bilgi Yayınları, Ankara, s: 102.

TURAN, Osman (1980), *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti*, İstanbul.

Türk Dili Araştırmaları Yıllığı (1994), *Türk Dili Kurumu Yıllığı*, Ankara s: 235.

ÜSENOV, Ermurat (1988), *Tâtımbet Sarjaylau*, Öner, Almatı.

EKLER

Ek 1 TÜRK DÜNYASI KÜY NOTA ÖRNEKLERİ

ONA ORZUSI

Uygur Halk Küyü

Canlı

Piyano eşlik: R. Kıpçakov

The musical score is written in 2/4 time and D major. It consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part begins with a forte (f) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes several measures with fingerings: 3 1, 1 3 2 1, 2 1 2 4, 1 4 2 1 1, 4 2 4, 4 2 1 1 2 4, 2 4 1 1, and 1 2. The score is divided into two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a repeat sign in the second system.

2 1 4 14 2 2 1 4 2 1 1 4 2

4 4 2 2 1 4 1 3 1 2 1 4

Kaynak: Nurmatov, 2003: 53-54

FARGONAÇA

Özbek Halk Küyü

Çabukça hızlı

Düzenleyen: A. Odilov

The musical score for "Fargonaça" is presented in five systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked "Çabukça hızlı" (moderately fast). The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and rests.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody in the top staff is simple, while the piano accompaniment in the grand staff features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Second system of musical notation, continuing the piece. The structure remains the same with a single treble clef staff and a grand staff. The piano accompaniment continues with its rhythmic eighth-note pattern.

Third system of musical notation. The piano accompaniment in the grand staff becomes more complex, with the right hand playing sixteenth-note patterns and the left hand playing chords and eighth notes.

Fourth system of musical notation. The piano accompaniment continues with intricate sixteenth-note figures in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Fifth system of musical notation. This system includes dynamic markings: *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The piano accompaniment features a prominent sixteenth-note arpeggiated figure in the right hand, followed by a section with sustained chords.

The image displays a musical score for piano and voice. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is organized into six systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system includes first and second endings for the vocal line. The third system features a complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns. The fourth system continues the piano accompaniment with a melodic line in the right hand. The fifth system shows the vocal line and piano accompaniment. The sixth system concludes the piece with a final cadence.

Kaynak: Nurmatov, 2003: 66-68

ALİKAMBAR

Harazm Halk Küiyü

Orta hız

Düzenleyen: S. Hayımboyev

The musical score is written in 6/8 time and consists of five systems of music. Each system includes a vocal melody line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The score is marked with a circled '1' at the beginning of the first system and a circled '2' at the beginning of the fourth system. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) in the first system, *p* (piano) in the fourth system, and *pp* (pianissimo) in the fifth system. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more complex treble line with various rhythmic patterns and articulations.

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 7/8. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, consisting of three staves. It begins with a circled number 3 above the first measure. The top staff has a dynamic marking of *f* (forte) and later *p* (piano). The middle and bottom staves also have dynamic markings of *f* and *p*. The piano accompaniment features arpeggiated chords and flowing lines.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves feature a complex piano accompaniment with overlapping arpeggiated figures and sustained notes.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The piano accompaniment continues with intricate arpeggiated patterns in both the middle and bottom staves, while the top staff maintains its melodic presence.

Fifth system of musical notation, consisting of three staves. The piano accompaniment features a mix of arpeggiated chords and more rhythmic patterns. The top staff concludes with a final melodic phrase.

④

System 4 (measures 1-4): Treble clef features a continuous eighth-note pattern. Bass clef features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

System 4 (measures 5-8): Treble clef continues the eighth-note pattern. Bass clef continues the accompaniment.

⑤

System 5 (measures 1-4): Treble clef has eighth notes and a half note. Bass clef has eighth notes and chords.

System 5 (measures 5-8): Treble clef has eighth notes and a half note. Bass clef has eighth notes and chords.

System 5 (measures 9-12): Treble clef has eighth notes and a half note. Bass clef has eighth notes and chords.

⑥

System 6 (measures 1-3): Treble clef has a melodic line with eighth notes. Piano accompaniment features arpeggiated chords in both hands.

System 6 (measures 4-6): Treble clef has a melodic line with eighth notes. Piano accompaniment features arpeggiated chords in both hands.

System 6 (measures 7-9): Treble clef has a melodic line with eighth notes. Piano accompaniment features arpeggiated chords in both hands.

⑦

System 7 (measures 1-4): Treble clef has a melodic line with eighth notes. Piano accompaniment features arpeggiated chords in both hands.

System 7 (measures 5-8): Treble clef has a melodic line with eighth notes. Piano accompaniment features arpeggiated chords in both hands.

First system of musical notation, consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment includes chords and a bass line with eighth notes.

Second system of musical notation, marked with a circled 8 (8). It includes dynamic markings *f* and *ff*. The piano accompaniment features dense chordal textures and arpeggiated patterns.

Third system of musical notation, continuing the piano accompaniment with complex chordal structures and arpeggiated figures.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line with sixteenth-note passages and a piano accompaniment with arpeggiated chords.

Fifth system of musical notation, marked with a circled 9 (9). It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with arpeggiated chords.

©

p

mf *f rit.* *sf*

mf *f rit.* *sf*

Kaynak: Nurmatov, 2003: 79-84

Türkmen Halk küyü örneği



Kaynak: Solakoğlu, 2008

Ek 2 RESİMLER

Resim1: Korkut Ata Türbesi



Resim2: Korkut Ata Türbesi Sırderya



Kaynak: Solakoğlu, 2008

Resim3: Talasbek Âsemkulov' un terminolojisine göre dombıra perdelerinin adları.



Кайнак: Esenuli, 1996: 18

Resim4: Küycü Begimsal Orınbekov' tan alınan terminolojiye göre dombıra perdelerinin adları.



Кайнак: Esenuli, 1996: 19

Resim5: Dombıra sazının klavyesi üzerindeki perdelerinin nota yerleri

The diagram illustrates the 19 strings of a Dombıra keyboard. Each string is numbered from 1 to 19. For each string, two musical staves are shown, one on the left and one on the right, connected by a dashed line. The left staff shows the notes for the string when played from the left, and the right staff shows the notes when played from the right. The notes are written in Cyrillic and include accidentals (sharps and flats). The notes for each string are as follows:

String Number	Notes (Left to Right)
1	Ре (left), Соль-диез, Ля-бемоль (right)
2	Ре-диез, Ми-бемоль (left), Ля (right)
3	Ми (left), Ля-диез, Си-бемоль (right)
4	Фа-диез, Соль-бемоль (left), Си (right)
5	Соль (left), До (right)
6	Соль-диез, Ля-бемоль (left), До-диез, Ре-бемоль (right)
7	Ля (left), Ре (right)
8	Ля-диез, Си-бемоль (left), Ре-диез, Ми-бемоль (right)
9	Си (left), Ми (right)
10	До (left), Фа (right)
11	До-диез, Ре-бемоль (left), Фа-диез, Соль-бемоль (right)
12	Ре (left), Соль (right)
13	Ре-диез, Ми-бемоль (left), Соль-Ля-диез, Ля-бемоль (right)
14	Ми (left), Ля (right)
15	Фа (left), Ля-диез, Си-бемоль (right)
16	Фа-диез, Соль-бемоль (left), Си (right)
17	Соль (left), До (right)
18	Соль-Ля-диез, Ля-бемоль (left), До-диез, Ре-бемоль (right)
19	Ля (left), Ре (right)

Каунак: Жауимов, 1992: 13

Resim6: Dombira modelleri



Resim7: Dombıra modelleri



Kaynak: Muhambetova, 1998: 26-41

Resim8: Kilkobız modelleri

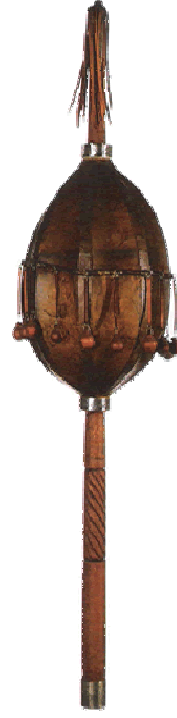


Kaynak: Muhambetova, 1998: 14-23

Resim9: Asatayak



Resim10: Dudıga



Resim11: Daulpaz



Resim12: Tokıldak



Kaynak: Muhambetova, 1998: 56-78

Resim13: Dabil



Resim14: Şın Dabil



Resim15: Kol Dabil



Kaynak: Muhambetova, 1998: 66-69

Resim16: Saz Sırnay



Resim17: Üskirik



Resim18: Şankobız



Resim19: Tüyak Tas

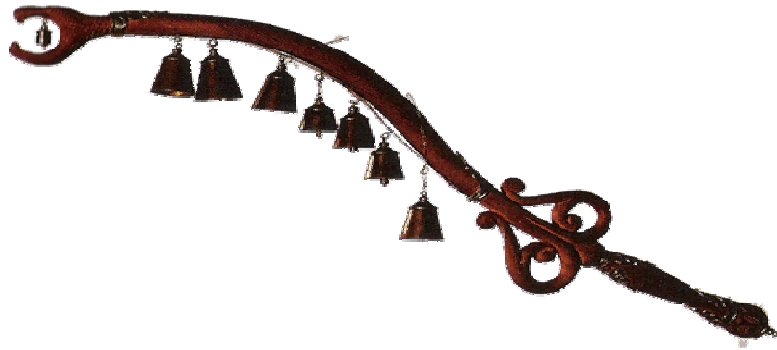


Kaynak: Muhambetova, 1998: 43-75

Resim20: Konırau



Resim21: Konırau



Resim22: Sakpan



Kaynak: Muhambetova, 1998: 54-62

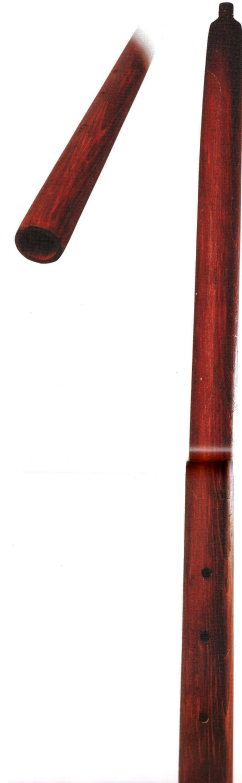
Resim23: Myiz Srnay



Resim24: ildek

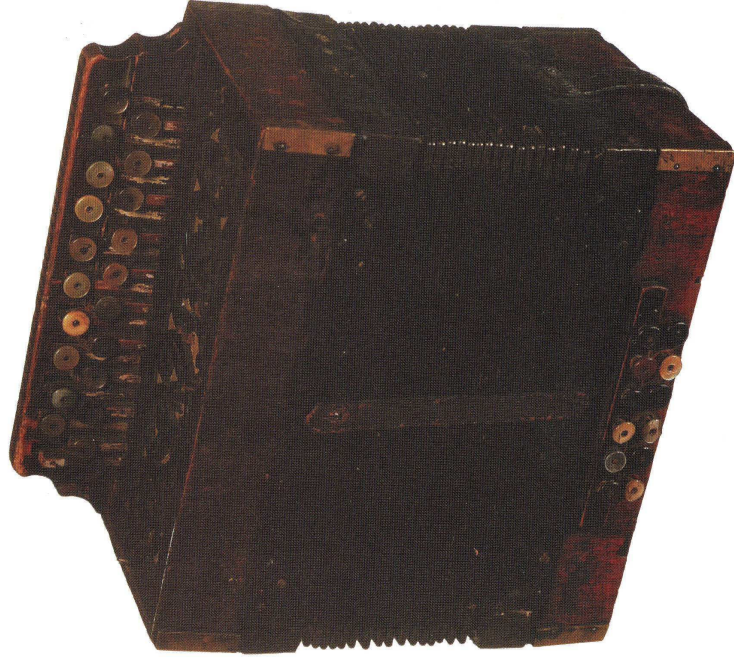


Resim25: Kerney



Kaynak: Muhambetova, 1998: 46-51

Resim26: Sırnay



Resim27: Şartıldauk



Resim28: Şerter



Kaynak: Muhambetova, 1998: 70-77

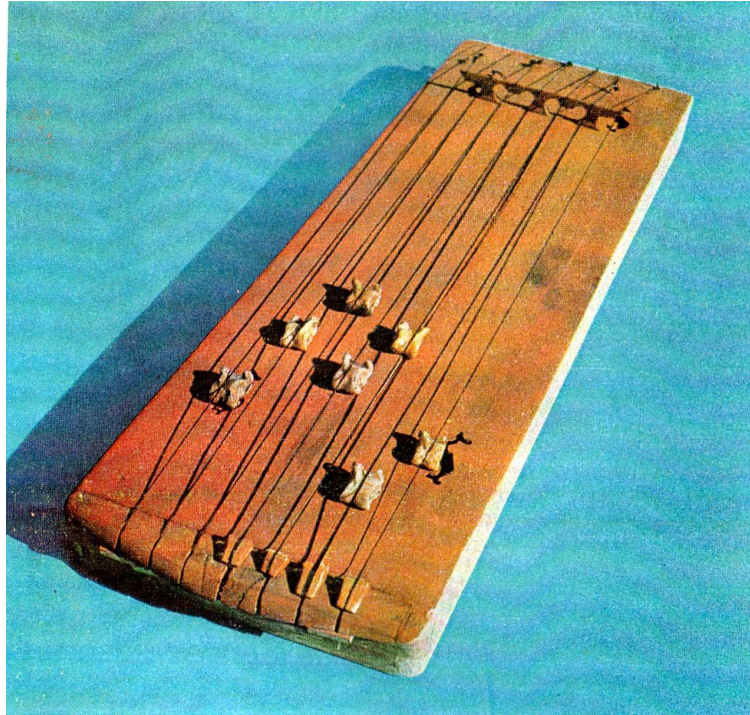
Resim29: Eski Şerter modeli



Resim30: Sıbzgı



Resim31: Jetigen

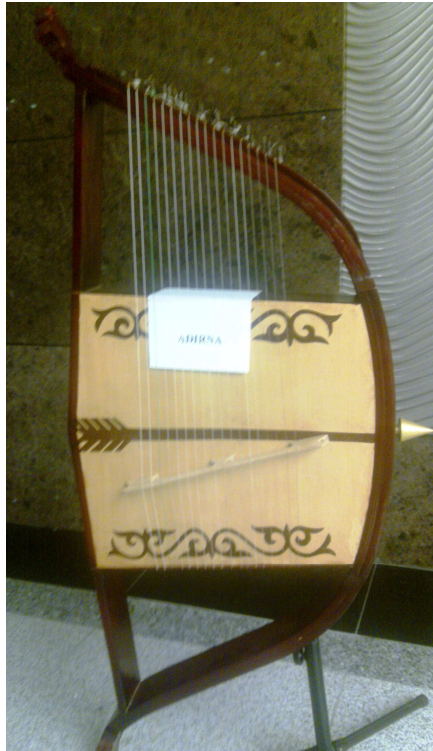


Kaynak: Sarıbayev, 1978: 23-50

Resim32: Bas Dombıra



Resim33: Adırna (İklığ)



Kaynak: Solakoğlu, 2008

Resim34: Kurmangazi SAGIRBAYULI (1823-1896)



Kaynak: Nisanbayev, 1998

Resim35: Dauletkerey ŞIGAYULI (1814-1887)



Kaynak: Ahmediyarov, 1996

Resim36: Dina NURPEYİSKELİNİ (1861-1955)



Kaynak: Nâjimedenov, 2008

Resim37: Kazangap TİLEPBERGENULI (1854-1927)



Kaynak: Seydimbek, 2002: 563

Resim38: Tâtîmbet KAZANGAPULI (1815-1860)



Kaynak: Nâjîmedenov, 2008

Resim39: Toka ŞONMANULI (1830-1914)



Kaynak: Seydimbek, 2002: 479

Resim40: Nurgisa TİLENDİULI (1925-1998)



Kaynak: Âbdirayımulı, 1999

Resim41: Sugir ÂLİULI (1882-1916)



Kaynak: Bekenov, 2002

Resim42: Tölegen MOMBKOV (1918-1997)



Kaynak: Seydimbek, 2002: 689

Resim43: İklas DÜKENULI (1843-1916)



Kaynak: Seydimbek, 2002: 505

Resim44: Sarımalay (1835-1885)



Kaynak: Seydimbek, 2002: 496

ÖZGEÇMİŞ

04.11.1980 İstanbul doğdu. İlk ve orta öğrenimimi İstanbul Bahçelievler Kazım Karabekir ilköğretim okulunda bitirdikten sonra, lise tahsilini Tozkoparan endüstri meslek lisesinde yaptı. Müzikal yaşantısına ilköğretim çağlarında saz çalarak başladı. 1994 yılında bağlama dersleri almaya başladı. 1998 yılında Orta Asya musikisi tarihi ve müziği üzerine araştırma yapan Tömata (Türk müziğini araştırma ve tanıtma grubu) na dahil oldu. 2003 yılı itibariyle Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesinde akademik müzik hayatına başladı. Kazakistan Cumhuriyetinde çeşitli alan araştırmalarında bulunarak, Türk müzik kültürünün kökleri konusunu hedef bilip, müzikoloji sahasında incelemelerde bulundu. Kazakistan Cumhuriyeti devlet sanatçısı ve Kurmangazı konservatuvarının değerli öğretim üyesi Doç. Aygöl ÜLKENBAYEVA ile çalışma imkanında bulunarak eğitimine devam etti. 2008 yılında Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesinin Güzel Sanatlar Fakültesinin Müzik Öğretmenliği bölümünden başarı ile mezun oldu.

Türk dünyasının çeşitli bölgelerinin müzik kültürlerini incelemekte ve örneklerini konser ve konuk olduğu yerlerde icra etmektedir. Atalarımızdan miras kalan bu köklü müzik mirasımızı dinleyenlere tanıtmakta ve çeşitli dernek ve vakıflarda Ata sazı dombıra çalgısının dersini vermektedir. Gelecek nesillere dombıra ve Türk dünyası sazlarını tanınmasında yardımcı olup, onlara bu değerli mirasa sahip çıkmaları konusunda yardımcı olmaktadır. 2010 yılı itibariyle Sakarya Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrasında çalışmakta ve müzikal yaşantısına devam etmektedir.