



**İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI MÜZİK BİLİMLERİ VE TEKNOLOJİSİ
BİLİM DALI**

**UYGUR KLASİK TÜRK HALK MÜZİĞİNDEKİ ON İKİ MAKAMIN
GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNDEKİ KARŞILIKLARI ÜZERİNE
BİR ARAŞTIRMA**

İsmail Hakkı GERÇEK

**Tez Danışmanı
Prof. Kadir KARKIN**

**Doktora Tezi
Malatya, 2013**

**UYGUR KLASİK TÜRK HALK MÜZİĞİNDEKİ ON İKİ MAKAMIN
GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNDEKİ KARŞILIKLARI ÜZERİNE
BİR ARAŞTIRMA**

İsmail Hakkı GERÇEK

**İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müzik Anabilim Dalı Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Bilim Dalı**

**Tez Danışmanı
Prof. Kadir KARKIN**

Doktora Tezi

Malatya, 2013

KABUL VE ONAY

İ. Hakkı GERÇEK tarafından hazırlanan “Uygur klasik Türk halk müziğindeki on iki makamın geleneksel Türk müziğindeki karşılıkları üzerine bir araştırma” başlıklı bu çalışma, .../.../2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Kadın KARKIN

Üye: Prof. Dr. Feride MERTER

Üye: Prof. Dr. Turan SAĞER

Üye: Prof. Dr. Hüsnü BULUT

Üye: Prof. Dr. Hasan ARAPÖZ

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Mehmet KARAGÖZ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Prof. Kadir KARKIN'ın danışmanlığında doktora tezi olarak hazırladığım “**UYGUR KLASİK TÜRK HALK MÜZİĞİNDEKİ ON İKİ MAKAMIN GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNDEKİ KARŞILIKLARI ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA**” isimli bu araştırmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde, aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylıyorum.

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerde erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun sadece İnönü Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun Yıl süresiyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerde erişime açılabilir.

.....// 2013

İsmail Hakkı GERÇEK

ÖNSÖZ

Uygur halkının yaşam biçimlerinin, duygularının, düşüncelerinin ve hayat felsefelerinin içinde barındırıldığı Uygur klasik Türk halk müziği on iki makamının anadoludaki yansımalarını ortaya çıkarmaya odaklanmış bir çalışmadır.

Bu çalışmada, Abdüşşükür Muhammet Emin'in "Uygur Klasik Halk Musikisi On İki Makam Hakkında" ki kitabı çalışmaya esas alınmıştır. Çalışmanın içeriği ile ilgili paralel bulduğumuz bölümleri (makam, ritim)işlendiği bölümlerden bir kesit tıpkıbasım olarak Ek1 başlığı altında verilmiştir.

Bu çalışmada desteğinden ve bilgisinden büyük ölçüde yararlandığım sayın Prof. Kadir KARKIN'a, tez izleme komitesinde yer alarak görüş ve tecrübeleri ile çalışmama yön veren sayın Prof. Dr. Feridun MERTER'e, sayın Prof. Dr. Turan SAĞER'e, sayın Prof. Dr. Metin KARKIN'a ve sayın Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU'na, bu çalışmada yardımlarını esirgemeyen değerli meslekdaşım Doç. Dr. Cahit AKSU'ya, kaynak temin etme ve çeviri konusunda yardımlarını esirgemeyen Uygur dostlarımdan Abdülhamit GÖKTÜRK'e, Ferhat Kurban TANRIDAĞLI'ya ve Abdurrahim NEVAT'a ayrıca Bünyamin DEMİR'e, öğrencilerime ve her zaman desteklerini yanımda hissettiğim aileme teşekkürlerimi bir borç bilirim.

2013

İsmail Hakkı GERÇEK

ÖZET

GERÇEK, İsmail Hakkı

“Uygur Klasik Türk Halk Müziğindeki On İki Makamın Geleneksel Türk Müziğindeki Karşılıkları Üzerine Bir İnceleme”

Malatya, 2013

Bu araştırma; Uygur Klasik Türk Halk müziğindeki on iki makamın geleneksel türk müziğindeki makam yapıları ile karşılaştırılıp bu on iki makamın özellikle Geleneksel Türk Müziğindeki makam, dizi ve ritim yapıları ile olan ilişkilerinin incelenmesi ve buradan hareketle aynı kökenin izlerini taşıyabileceği düşünülen müzikal dokuların günümüze yansımalarını tesbit edip müzikoloji alanının bilgi birikimine olası katkılarını ön plana çıkarmaya odaklanmıştır.

Araştırma; Nitel araştırma yöntemlerinden İçerik Analizi modeli ve Nicel Araştırma yöntemlerinden Tarama (Survey) modeli ile gerçekleştirilmiştir.

Çalışma sonucunda özellikle müzik kültürlerine dayalı analizlerde, bazı farklılıklara istinaden Uygur Klasik Halk Müziği ile Geleneksel Türk Müziğinin aynı kökenden beslenmiş olmalarının yansıdığı müzikal olgu ve unsurlarla ilgili benzer müzikal yapıların çok fazla olduğu,

Uygur Klasik Türk Halk Müziğindeki makamların incelenmesi sonucu; makamları oluşturan üçlü, dördü ve beşli yapıların Geleneksel Türk müziğindeki gibi üçlü, dördü ve beşli yapılardan oluştukları,

Uygur makamlarında kullanılan üçlü, dördü ve beşlilerin tamamının Geleneksel Türk Müziğinde karşılıklarının mevcut olduğu (Örneğin Rast beşlisi, Eksik Segah beşlisi, Buselik dördüsü gibi...),

Ancak, Uygur makamlarındaki üçlü, dördü ve beşlilerin Geleneksel Türk Müziğindeki; seyir karakteri, güçlü perdesi, dizi oluşturma sistemi ve asma kalıplar gibi

makamı oluşturan özelliklerden farklı bir biçimde birbirlerine eklememesi yolu ile oluşturuldukları,

Yapılan analizler sonucu Uygur Klasik Halk Müziği'nde kullanılan Segah makamının Geleneksel Türk Müziğinde kullanılan Segah makamı ile gerek isim benzerliği, gerek makamsal yapı yönünden bire bir benzer olduğu bulgularına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Uygur, Makam, Analiz

ABSTRACT

GERÇEK, İsmail Hakkı

A Study on Equivalents of the Twelve Makams in Uigur Classical Turkish Folk Music in Traditional Turkish Music

Malatya, 2013

The current study focuses on comparing the twelve makams in Uigur Classical Turkish Folk music with makam structures in Traditional Turkish Music, especially studying their relations with makam, scale, and rhythm structures in traditional Turkish Music, and starting from this point of view detecting current reflections of the musical patterns which are thought to be likely to bear the traces of the same root, revealing their possible contributions to the knowledge of the field of musicology.

The study was realized through the content analysis model of qualitative research and survey model of qualitative research methods.

At the end of the study, especially in the analyses based on musical cultures the data obtained are that Uigur Classical Folk music and Traditional Turkish Music are reflected that they were fed by the same roots with respect to some differences; that there are lots of similar musical structures in terms of musical facts and elements; that trichords, tetrachords and pentachords structures which form the makams are composed of trichords, tetrachords and pentachords structures as in Traditional Turkish Music after studying the makams; that trichords, tetrachords and pentachords structures used in Uigur makams have the equivalents in Traditional Turkish Music (e.g. Rast pentachord, Eksik Segah pentachord, Buselik tetrachords, etc.); that trichords, tetrachords and pentachords structures used in Uigur makams, however, are composed through an articulation to the each other different from the features forming the makam such as progress characteristics, strong fret, scale formation, and suspended chords in

Traditional Turkish Music; that the Segah Makam used in Uigur Classical Folk Music is similar to the Segah Makam used in Traditional Turkish Music both in title and in makam structures.

Keywords

Uigur, Makam, Analysis

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	viii
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

1. PROBLEM DURUMU	3
1.1. Uygur coğrafyası	3
1.2. Uygur tarihi	6
1.3. Uygur edebiyatı	13
1.4. Uygur folkloru	24
1.5. Uygurlarda kültür ve sanat	45
1.5.1. Uygurlarda müzik	52
1.5.1.1. Uygur müziğinde çalgılar	98
1.6. ARAŞTIRMANIN AMACI	109
1.6.1. Araştırmanın problem cümlesi	109
1.6.2. Araştırmanın alt problemleri.....	109
1.7. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	110
1.8. VARSAYIMLAR.....	110
1.9. SINIRLILIKLAR	111
1.10. TANIMLAR.....	111
1.11. İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR	113

II. BÖLÜM

2. YÖNTEM	117
2.1 ARAŞTIRMA MODELİ	117

2.2 VERİLERİN TOPLANMASI	117
2.3 TOPLANAN VERİLERİN ANALİZİ	118

III. BÖLÜM

3. BULGULAR VE YORUM	119
3.1. BİRİNCİ ALT PROBLEMLE İLGİLİ BULGULAR VE YORUM	119
3.1.1 Rak Makamı.....	120
3.1.2 Çebbayat Makamı.....	123
3.1.3 Müşavirek Makamı.....	127
3.1.4 Çehargah Makamı.....	129
3.1.5 Pençgâh Makamı	131
3.1.6 Özhal Makamı	133
3.1.7 Acem Makamı	136
3.1.8 Uşşak Makamı	139
3.1.9 Bayat Makamı.....	147
3.1.10 Neva Makamı.....	149
3.1.11 Segah Makamı	154
3.1.12 Irak Makamı.....	157
3.2. İKİNCİ ALT PROBLEMLE İLGİLİ BULGULAR VE YORUM	164
3.2.1 Rak Makamı	165
3.2.2 Çebbayat Makamı.....	169
3.2.3 Müşavirek Makamı.....	172
3.2.4 Çehargah Makamı.....	175
3.2.5 Pençgâh Makamı	178
3.2.6 Özhal Makamı	180
3.2.7 Acem Makamı	183
3.2.8 Uşşak Makamı	186
3.2.9 Bayat Makamı.....	192
3.2.10 Neva Makamı.....	195

3.2.11 Segah Makamı	199
3.2.12 Irak Makamı.....	202
3.3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEMLE İLGİLİ BULGULAR VE YORUM.....	205
3.3.1. Türk Halk Müziğinde Usuller.....	206
3.3.2. Geleneksel Türk Müziğinde Ana Usuller Ve Velveleli Vuruşları.....	207
3.3.3. Uygur Geleneksel Halk Müziği Ritim Kalıplarında Kullanılan Simgelerin Nota Değeri Olarak Karşılıkları	209
3.3.4. Uygur Geleneksel Halk Müziğinde Kullanılan Ritimler ve Darpları	210
3.3.4.1. 4/4 lük Ritimin Darplarıyla Gösterimi	210
3.3.4.2. 2/4 lük Ritimin Darplarıyla Gösterimi	214
3.3.4.3. 3/4 lük Ritimin Darplarıyla Gösterimi	218
3.3.4.4. 5/4 lük Ritimin Darplarıyla Gösterimi	221
3.3.4.5. 5/8 lik Ritimin Darplarıyla Gösterimi	221
3.3.4.6. 6/8 lik Ritimin Darplarıyla Gösterimi	222
3.3.4.7. 7/8 lik Ritimin Darplarıyla Gösterimi	224
3.3.4.8. 3/8 lik Ritimin Darplarıyla Gösterimi	225
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	228
EKLER.....	233
EK-1.....	234
KAYNAKÇA	282
ÖZGEÇMİŞ.....	290

GİRİŞ

Anadolu medeniyetinin köklü bir geçmişinin olması gerçeğinden hareketle bu çalışmanın gerekliliğı fikri doğmuştur. “Medeniyet kelimesi Medine’den türemiştir. Medine, kent şehir, medeniyet’de kentlilik anlamına gelir. Uygurların göçebe hayattan yerleşik yaşama geçen ilk türk boyu olduğı bilinmektedir bu nedenle medeniyet karşılığı olarak uygarlık sözcüğü seçilmiştir” (Cansen, 2012; 30). Uygurlar bu anlamda şehirli, medeni bir toplum olarak karşımıza çıkmaktadır. Uygur bir toplumunda zengin kültür hazinelerinin olduğı varsayılır. Bu hazinelere en önemlisi o uygarlığın müzikleridir. Çünkü müzikler içerisinde o uygarlığın tarihi, coğrafyası, edebiyatı, kültürü, sanatı ve sosyolojisi hakkında bilgi edinme olasığı yüksektir. Konumuz gereğı mugam müziğı Uygur medeniyetini tanımamızda aracı olacak derin bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mugam sözünün Uygurlara İslam dini ile birlikte girdiğı düşünölmekte ancak bu arap müziğı anlamını taşımamaktadır. Makam, isminin ve makam müziğinin varlığını türk kimliğı ile daha da derinleştirmiştir. Makam sözcüğü Arapçada kat, mevki anlamlarında kullanılmasına karşı bu terim türk dünyasında hem Arapça anlamını taşımakta hem de bilhassa Uygurlarda büyük hacimli sözlü ve sözsüz eserler bütünü olarak kabul edilmektedir.

Müzik Uygurlarda bütün yaşamı içerir. Uygur 12 makamı medeniyet hazinesinin büyük bir cevheri olarak kabul edilir. “Kaybolmaya yüz tutan Uygur 12 makamı Mao’dan sonra gelen Çin lideri Ding Xiao Ping döneminde azınlık haklarının verilmesi ile tekraradan canlanmaya ve gelişmeye başlamıştır. Şu an var olan kalıplaştırılmış 12 mugam bu dönemin ürünüdür” (Emin, 1980; 1).

“19.yy’ın ilk yarısından itibaren batıda tarih, dil sahasında geliştirilen yeni görüşler, araştırmaların odak noktasını “uygarlığın beşığı” diye belirtilen Orta Asya’da yoğunlaşıyordu. Elde edilen verilerin sonuçlarına, özellikle türk tarihini ilgilendirmesi dolayısıyla seyirci kalınmazdı. Kısacası bir yandan Anadolu veya küçük asya, öte yandan orta asya parça parça kalamazdı. Spengler’in deyiimiyle “her

kültür kendi medeniyetine sahiptir”. Bu nedenle orta asya ‘da ve anadolu’da eğer türk insanı bir kültür yaratmışsa bununda bir uygarlığı olmalıdır. Anadolu’da yaratılan türk uygarlığı nasıl daha önce anadoluya gelen kavimlerin izlerini taşıyorsa tabii olarak orta asya uygarlığında büyük çapta mirasçısı olmalıdır. Bu nedenle orta asya ile Anadolu uygarlığı arasında kurulan bağlantı siyasal amaçların dışında, kültürel unsurlara dayanır. Tarihsel olaylar arasındaki bu süreklilik her şeyden önce orta asya ile Anadolu’nun bütünleşme sürecinin bir yansımadır” (Orhan, 2007; 67).

Toplum bilimi açısından yapılan bu tesbitler ışığında bu tarz çalışmaların yapılması kaçınılmazdır. Başta mzikbilimsel olarak önemli olmasına ve Türk Kültürüne yapılacak bilimsel katkılar ekseninde aidiyetlik ve sahiplenme güdüleriyle hareket etmenin gerekliliği de sosyolojik bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda; Uygur tarihi, coğrafyası, edebiyatı, kültürü, sanatı, folklor ve müziğinin, Anadolu Türklerinin geçmişini ve geleceğini yakından ilgilendirmesi bakımından çalışılmasının gerekli olduğu düşünülmektedir.

1. BÖLÜM

1. PROBLEM DURUMU

Bu çalışmanın problem cümlesi;“Uygur Klasik Türk Halk Müziği’ndeki On İki Makam’ın Geleneksel Türk Müziği’ndeki Karşılıkları Üzerine Bir İnceleme” şeklindedir. Bu bölümde konunun teorik altyapısını desteklemek için problem durumunu açıklamaya dönük tarihi, coğrafi, sosyal ve kültürel temellere dayalı bilgiler, genelden özele olacak şekilde sunulmuştur.

1.1. UYGUR COĞRAFYASI

“Tarihte bütün Dünya Türklüğü’nün beşiği ve Türk Medeniyeti’nin kaynağı olan Büyük Türkistan’ın doğu kısmını teşkil eden Doğu Türkistan’da; Hun Türkleri, Göktürkler, Uygur Türkleri, Karahanlılar devlet kurmuşlardır ve günümüze ışık tutan Ötüken Türk Kültür ve Medeniyet Çerçevesi’nin gelişmesini sağlamışlardır.

Bugün Çin’in hâkimiyeti altındaki Doğu Türkistan (Çinlilerin deyimiyle Şinjan Aptonum bölgesi) 1milyon 828.418 km karelik geniş bir alana sahip olup Asya’nın merkezi kısmında yer almaktadır. Doğu Türkistan, doğusunda Çin’in Gensu, Çinhay eyaletleriyle batısında bağımsız devletler topluluğunda yer alan Orta Asya Türk Cumhuriyetlerinden Kazakistan, Kırgızistan, Tacikistan’dan başka Afganistan ile kuzeyinde Rusya Federasyonu ve Moğolistan Cumhuriyeti, güneyinde Tibet, Hindistan ve Pakistan İslam Cumhuriyetleriyle sınırlı bulunmaktadır” (Kaşgarlı, 2004: 11).

Bu ülke “qoço” (Yurtsever, Erdi, 2007: 434) adı ile de anılmaktadır.

“Ahmet Yeseviye göre Uygurlar, Semerkant, Talas ve Almalık olmak üzere Pamir ve Tanrı dağlarının steple birleştiği ziraat sahasında yaşamışlardır” (Togan, 1972: 141).

“Baykal Gölü’nün güneyindeki Orhun, Selenga ve Tola nehirlerinin bulunduğu bölge, Uygurların ana yurdu idi. Bugünkü Moğolistan Cumhuriyeti’nin yerinde bulunan bu ülke, iklim bakımından mutedil iklimlere sahip olan memleketlerin kuzeylerinde kalıyor ve Sibirya’nın da güney kısmını teşkil ediyordu. Çok sık olan ırmaklar, dik vadilerden akıyorlardı. Düzlükler ise az süren sıcak mevsimlerin kısalığı sebebiyle, ziraata müsait değil idi. Çin kaynakları burasını bataklık ve soğuk bir ülke olarak tasvir ediyorlardı. Bununla beraber yaylalar koyun ve sığır sürülerinin yetiştirilmesine müsaitti. Fakat sık sık gelen soğuklar, hayvan neslinin kökünü kesiyorlardı. Bu felaketlerden, gerek Hunlar çağında ve gerekse daha sonraki çağlarda, Çin kaynaklarında sık sık söz açılıyordu.

840’dan sonra Uygurlar, Beşbalıg ve Turfan bölgesine göçtüler. Bu bölge, Tanrı dağlarının doğu uçlarının, kuzey ve güney etekleri idi. Tanrı dağlarının kuzey eteklerinde, Beşbalıg şehri ve güneyinde de Turfan ovası bulunuyordu. Tanrı dağları, at, koyun ve sığır sürüleri için, iyi bir otlak idi. Tanrı dağlarının kuzey ve güney eteklerinden inen suların kavuştuğu ovalar ise, ziraat yapmaya müsait bir arazi meydana getiriyorlardı. Fakat bu ziraat sahaları da, kuzeyde Çungarya ve güneyde meşhur Taklamakan çölleri ile kesiliyordu. Tabii olarak çöllerin iklim şartları da, bu bölgenin ova kısımlarını, bilhassa yaz aylarında tesiri altında bırakıyordu.

Sulama kanalları ve yer altı suları ile Uygurlar sulama faaliyetlerine devam ediyorlar ve tabiat şartlarını yenmeye çalışıyorlardı. Büyük ticaret yollarının, Turfandan geçmesi onlara para kazanmak için başka bir imkân sağlıyordu. Çin’den Yakın Doğu’ya giden ve daima büyük çölleri aşmak zorunluluğunda olan kervanlar, yiyeceklerini bol miktarda yine Uygurlardan tedarik ediyorlardı” (Ögel, 2001: 171-173). “Turfan Şehri sebze ve meyveleriyle ünlü idi” (Özdek, 1990: 105). Bugün kullandığımız turfanda sebze, turfanda meyve deyimleri buradan gelir.

Uygurlar döneminde Şamanizm'den Budizm'e geçildi. Ardından batıya göç hızlandı. "Amuderya-Siriderya" başka adıyla "Maveraünnehir" bölgesine (Hazar-Aral arası) yerleşme oldu" (Kaygısız, 2000: 16).

"Halkının %70'i köy ekonomisinden geçimini temin eder. Halkın %90'ı Hami, Urumçi, Korla, Aksu, Hotan, Turfan gibi sulak bölgelerde yerleşmişlerdir. Buralarda bağcılık, meyvecilik ve ekincilik yapılır. Ülkede 30 milyon küçük ve büyük baş hayvan beslenmektedir.

Doğu Türkistan'da zengin petrol, kömür, volfram, mobilden, manganez, uranyum, nikel ve altın yatakları bulunmaktadır. Buna rağmen ekonomik hayat fazla gelişmemiş olup, hayat seviyesi oldukça düşüktür" (Türk Dünyası El Kitabı, 2001: 123).

"Doğu Türkistan'da Turfan, Kumul, Aksu, Kaşgar, Hotan, İli, Çöçek ve Altay adı taşıyan sekiz yönetim bölgesi vardır. İli, Kazak Yönetim Bölgesi, Böritala, Moğol Özerk Bölgesi, Cimisar, Huy Özerk Yönetim Bölgesi, Bayangol, Moğol Özerk Yönetim Bölgesi ve Kızılsu, Kırgız Yönetim Bölgesi olmak üzere beş "Özerk Alt Bölge" bulunmaktadır.

Urumçi, Karamay ve Şihenze kentleri doğrudan doğruya "Şin Jiang Uygur Özerk Bölgesi" hükümetine bağlı olarak yönetilir.

Turfan şehri, Kumul şehri, Aksu şehri, Hotan şehri, Kaşgar şehri, Gulca şehri, Çöçek şehri ve Altay şehri kendi isimlerini taşıyan bölge yönetimlerine bağlı olarak yönetilirler. Kuytun şehri, Korla şehri, Böritala şehri, Cimisar şehri, Fukang şehri ve Artuş şehri özerk yönetimine bağlı olan şehir merkezleridir.

Doğu Türkistan'da 64 kasaba, 6 özerk ilçe, 802 nahiye ve 42 azınlık özerk nahiyesi bulunmaktadır" (Emet, 2004: 44).

1.2. UYGUR TARİHİ

“Uygur adı Türkçe kaynaklarda, Orhon yazıtlarında ilk defa 716 yılındaki olaylar sırasında, Uygur İlteber'nin ismi dolayısıyla zikredilmiştir. Bu sırada Uygurlar, Kök Türk hâkimiyetini tanımak istemeyerek Kök Türk ülkesinin doğusuna, muhtemelen de Çin sınırlarına doğru kaçmış olsalar gerek” (Emet, 2008: 15). Uygur adına ayrıca “Karabalsagun, Şine Usu, Tez II, Suci, İyme I, ve Şivet Ulan yazıtlarında da rastlıyoruz” (Gömeç, 2011: 29). “Çin kaynaklarında Uygur adı Hui-hu, Hui-he, Wei-hu, Wei-wu vb. çeşitli şekillerde yazılmıştır.

Uygur adının anlamları ve etimolojisi hakkında çeşitli görüşler vardır. Uygur'un manasının “şahin gibi hızla hücum eden, orman halkı”, “çukur” anlamlarında olduğu söylenmiştir. Gy. Nemeth'e göre Uygur adı, uy- “uymak, takip etmek” fiilinden türemiştir. Ebulgazi Bahadır Han da Uygurların adını “uymak, yapışmak” fiiline dayandırır. Kaşgarlı Mahmut'ta ise, “kendi kendine yeter” manasında kullanıldığı anlatılmaktadır” (Emet, 2008: 15).

“Hamilton ise “uy” fiilini “bağışlamak, akraba olmak, müttefik olmak” olarak anlamlandırmış ve “On Uygur” adının da “On Müttefikler” anlamına geldiğini belirtmiştir” (Mert, 2009: 16). “Çin kaynaklarında Asya Hunları'ndan indikleri belirtilen Uygurlar'ın bir menşei efsanesine göre, ataları Hun hükümdarlarının kızı ile bir kurttan türemiştir” (Türk Dünyası El Kitabı, 2001: 182).

“Orta Asya'da ilk defa teşkilatlı olarak büyük bir imparatorluğu, Çinlilerin Hiung-nu adını verdikleri kavim kurmuştur. Bu kavim ilim âleminde Türk asıllı kabul edilmiştir. Çin kaynaklarında Göktürklerin, Uygurların ve Kırgızların Hiung-nu ların soyundan gösterilmeleri bu husustaki en önemli delillerden biridir. Milattan önce III. yy'ın sonlarında komşularının çekindiği kudretli bir kavim haline geldiler. M.Ö 209 yılında bu kavmin başına Çinlilerin Mao-Tun (Me-te) dedikleri bir hükümdar geçti” (Sümer, 1972: 2).

“Uygurlar M.Ö.73 yılında, Hunlara tâbî olmuşlardı. Göktürkler henüz tarih sahnesinde görünmeden, Urumçi ve Turfan yörelerindeki yüksek bir medeniyetin temsilcisi idiler” (Türk ve İslam Ansiklopedisi, 1963: 365).

“Uygurlara ait en eski kayıtların MÖ 176 ve 43 yıllarında Issık-Köl civarlarındaki kalıntılarda bulunduğu söylenmektedir” (Emet, 2008: 16). “Tabgaçlar devrinde (386-543) Kao-Kü (Kaoche) adı ile görünmekte olup, 5.Asrın 2.yarisında bir beylik kuran Uygur topluluğu o tarihlerde, bütün Yukarı-Orta Asya’yı kapladığı anlaşılan Töles’lerin bir kısmını meydana getirmiştir ki, I. Gök-Türk hakanlığı çağında bu durumu muhafaza ediyor ve o zaman Selenga ırmağı etrafında oturuyorlardı” (Kafesoğlu, 1997: 125).

“Karabalsagun yazıtı Çince yüzünde Uygurların dokuz aileden meydana gelmiş oldukları zikredilmiştir. Ancak bu dokuz ailenin adı tek tek sayılmamıştır. Çin kaynaklarının yardımı ile Uygurları meydana getiren dokuz aileyi şöyle sayabiliriz: 1) Yüe-lo-ko (Yağlakar), 2) Hu-to-ko (Uturkar), 3) To-lo-wu/hou (Kürebir), 4) Mo-Ko-si-k’i (Bakasıkır), 5) A-vu-ti (Ebirgeç), 6) Ko-sa (Kasar), 7) Hu-Wu-Su, 8) Yüe-wu-ku (Yağmurkar), 9) Hi-Ye-Vu (Aymur-Eymür). Bunların liderliği ise Yağlakar ailesinin elinde bulunuyordu.

Hun imparatorluğundan sonra Doğu Türkistan, MS 93-121 yılları arasında Çin istilasına uğradı. Bu yıldan MS 220’ye kadar kuşan hâkimiyeti kuruldu. Bu devletin çökmesinden 360 yılına kadar Doğu Türkistan’da bulunan Yarkent, Lop, Hoten, Kâşgar, Kuça ve Turfan gibi şehir devletleri müstakil oldular. Bu tarihten itibaren Doğu Türkistan bölgesine sırasıyla Şiyenbi, Toba, Cücen, Kök Türk, Türgiş, Uygur, Karluk, Karahanlı ve Karahıtay hanedanları hâkim oldular.

742 senesinde Basmıl, Uygur ve Karluklardan müteşekkil boylar Kök Türklere hücum ederek Kök Türk kağanını öldürürler ve yerine Basmılların lideri olan Shie-tieh-shih kendini kağan olarak ilan etmiştir. Ötüken’de kurulan bu yeni

kağanlıkta Uygurlar “sol yabguluk” Karluklar’da “sağ yabguluk” mevkine gelmişlerdir.

Kök Türk Devleti’nin tamamen tarih sahnesinden silinmesine sebep olan en son darbe 744 yılında yine Kök Türkler gibi “Aşina” soyundan gelen bir hükümdara sahip olan Basmlar tarafından vurulur. O zamana kadar Uygurların hâkimiyetinde olan Basmlar bağımsızlıklarını ilan ederler ve hükümdarları Ötüken’de kağan olarak başa geçer. Fakat Uygurlar bu kağanı tanımaz ve Karlukların yardımı ile Basmlı kağanını öldürürler. Böylece Ötüken bölgesinde yeni bir kağanlık kurulmuş olur.

744 senesinde Ötüken’de kurulan yeni devletin ilk kağanı Çin tarihlerinde Ku-tu-lu Pi-Chia Chüeh Ko-han olarak geçen “Kutlug Bilge Kül Kağan”dır. Tang imparatoru tarafından kendisine “Feng- Wang” adı ve daha sonra da “Huai-jen” unvanı verilmiştir.

Tang sülalesi tarihçileri, Kutlug Bilge Kül Kağan zamanında Uygurların, Altay dağlarından, Baykal gölüne kadar uzanan bir bölgede hüküm sürdüklerinden bahsetmektedirler. Uygurlar bu devirde kendilerine başşehir olarak Yukarı Orhun nehri üzerinde bulunan “Kara Balgasun” şehrini seçmişlerdir.

Kutlug Bilge Kül Kağan 747 senesinde ölünce yerine oğlu Moyunçor Kağan başa geçmiştir. Bu kağan zamanında Uygurlar Batı’da Türgeşlerle mücadele etmişler ve sınırlarını batıda Sir- Derya nehri boylarına kadar genişletmişlerdir. Kuzey’de ise, Kem nehri aşılarak Kırgızları kendilerine bağlamışlardır. Moyunçur zamanında en önemli siyasi münasebetler Çinliler ile olmuştur.

759 senesinde Moyunçur kağan ölünce yerine küçük oğlu “Teng-li Mou-yü” kağan olmuştur. Bu kağanın “Bugu” veya “Bögü” ile “Tengri” gibi isimlerinin olduğu bilinmektedir. 780 senesinde Tun Baga Tarkan, Bögü kağan’ı öldürerek

kendisini kağan ilan etmiştir. Çinliler ile siyasi ilişkilerini düzeltme yolunu seçmiş ve başarılı olmuş. Çinliler tarafından kendisine “Alp Kutlug Bilge Kağan” unvanı verilmiştir.

Kutlug Bilge Kağan’ın başlıca faaliyetlerini şöyle sıralayabiliriz: Tibet ve Karlukların Uygurlara karşı teşkil ettikleri çeteleri ortadan kaldırmış, Karlukları tamamen kendine bağladıktan sonra Turfan bölgesine inmiştir. Kutlug Bilge kağan’ın en büyük icraatı Kırgız seferidir.

Kutlug Bilge kağan 805 senesinde ölünce, yerine “Ay Tengride Kut Bulmuş Alp Külüg Bilge Kagan” geçmiştir. Bu kağanın önemli faaliyetlerini şöyle sıralayabiliriz. Doğu Türkistanın önemli şehirlerinden biri olan Kuça’yı Tibetlilerin elinden kurtarması ve Maniheizm’in Uygurlar arasında yayılması için gösterdiği gayret.

Ay Tengride Kut Bulmuş Alp Külüg Bilge Kağan ölünce yerine bir evvelki kağanın küçük kardeşi 821 senesinde kağan olmuştur. Uygurların ilk devrinden itibaren 21. Kağanı olan bu kişi “Kasar Tegin”dir. Bu kağan Çinlilerle evlilik yoluyla akrabalıklar kurmak istemiştir. Bu akrabalık bağlarının Çinlilere yarar sağlayacağı aşikârdır. 821 senesinden sonra Uygurlarda siyasi yönden genel bir bozukluk görülmektedir. Uygurlardaki bu iç karışıklığı Mani dinine bağlayanlar olduğu gibi, meydana gelen sülale değişmesinin de önemli rol oynadığını ve Çin’in olumsuz etkisinin olduğunu söyleyenler vardır.

Kasar Tekin bütün maiyetiyle birlikte öldürülmüştür. Yerine 832-839 senelerinde manevi oğlu “Hu-te-le” kağanlık yapmıştır. Bu dönemde iç karışıklıklar had safhayı bulmuştur” (Emet, 2008: 17-19). “Kağan ölünce yerine Wu-Tu-Kung ile aynı senede Wu-Chie Kağan başa geçmiştir” (İzgi, 1987: 14).

“840 senesine gelindiğinde, yüz bin kişilik bir Kırgız ordusunun Uygur başkenti Karabalsagun’u kuşatarak, son Uygur kağanı olan Wu-Chie’yi

öldürdüklerini görüyoruz. Bu savaştan kurtulan Uygurlar çeşitli yönlere hareket ederek yeni yurt edinmek için çaba harcamışlardır” (Emet, 2008: 19).

“745-840 Kutlug Bilge Kül Kagan ile başlayan döneme genellikle göçebe Uygur devri diyoruz ve Ötükende ortaya çıkan bu siyasi birliğe de Ötüken Uygur devleti adını veriyoruz. 840- 1206 Hoçu Uygurları devri Türk medeniyeti tarihinde, Türklerin göçebelikten yerleşik hayata geçiş dönemi olarak bilinmektedir” (Tekin,1960: 12).

“Kırgız yenilgisinden sonra oturdukları bölgelerden hareket ederek Asya’nın daha güney bölgelerine, Çin’in Batısına gelip yerleşen Uygurlardan bir grup Sha-Chou şehrine gelmişlerdir. Sha-Chou Uygurlarına Çinliler, Maniheizm dinini benimsemiş olmalarından ve bunların da beyaz elbise giymelerinden dolayı “Beyaz giymiş göğün oğulları” ismini takmışlardır” (Ögel, 2001: 107).

“Sha-Chou Uygurları hakkında kaynaklarda pek fazla bilgi yoktur. Bunların siyasi hâkimiyeti çok kısa sürmüştür. Bu bölgenin önemi Çin ile Orta Asya arasındaki ticaret yolunun üzerinde bulunmasından ileri gelmektedir.

Bugünkü Kansu şehrinin yakınında kurulan Kan-Su Uygur devleti, bilhassa X. Yüzyılın ortalarından itibaren Uygurların kuvvet merkezi haline gelmiştir. Bu Uygurlar da Sha-Chou Uygurları gibi, XI. Yüzyıldan sonra, Tangut ve Kitanların hâkimiyetlerini tanımışlardır. Kan-Su Uygurlarına aynı zamanda “Sarı Uygurlar” da denmektedir. Bu bölgenin asıl özelliği Budizmin en fazla yayılmış olduğu bir yer olması ve Dun-huang mağaralarının bulunmasıdır” (Emet, 2008: 21).

“Turfan Uygurları, Orta Asya Türk tarihinde çok önemli bir yeri olan Gao-Chang şehrindeki Uygurlardır, 840 tarihinden sonra güneyde yeni bir devlet kurmuşlardır. Bu Uygurlar artık Bozkır Türk devletinden farklı idiler, hâkimiyeti

genişletme düşüncesinde olmamış, büyük siyasi çatışmalara girmemiş, başta Çin hükümetleri olmak üzere, komşuları ile dostluk ve ticaret münasebetlerini devam ettirmeyi tercih etmişlerdir” (Kafesoğlu, 2011: 129).

“Batıya gelmiş olan Uygurlar, başlangıçta yalnız Turfan ve Beş-Balık bölgelerinde yerleşmişlerdi. Çin sınırında sayısız felaketlere uğrayan 13 Uygur boyu da batıya geçmiş ve Turfan Uygurlarına karışmışlardı. Bu Uygurlar X. Yüzyıldan itibaren gelişen ve XI-XII yüzyıllarda olgunluğa erişen Türk medeniyetinin kurucusu olmuşlardı. Bilhassa Mani dini Turfan ve Beş-Balık Uygurları arasında epey rağbet görmüş ve birçok eser bırakmışlardır. Turfan Uygur devleti 1206’dan önce Kara-Hıtay devletine bağlandı.

840’ta Uygur Devleti’nin Kırgızlar tarafından yıkılması üzerine Karluk Yabgusu kendisini bozkırlar hâkiminin kanuni halefi ilan ederek Karahanlılar devletini kurdu” (Emet, 2008: 23). Bu dönem de Türkler İslam’la tanışır ve çoğunluğu bu dini kabul eder.

“Dokuzuncu yüzyıl ortalarında, Orhun civarından göç eden Uygurlar, Turfan yöresinde İdikut devletini ve Kaşgar yöresinde de diğer Türk boylarıyla birleşip Karahanlı devletini kurarlar. Bugünkü Doğu Türkistan’daki Türk topluluğunun esasını teşkil eden Uygurlar, işte bu İdikut ve Karahanlı devletini kuran Uygurların torunlarıdır” (Emet, 2008: 41).

“Karahanlılar’dan önce Büyük Türk hakanlığının başında bulunan Uygurlar cihangir bir devlete sahip olamamışlardı. Karahanlı Saltuk beyin herhangi bir tesir altında kalmadan İslam dinini kabulünden sonra Türkler daha şanlı yaşama fırsatını elde etmişlerdir” (Öztuna, 1969: 47).

On beşinci yüzyılın sonları ve on altıncı yüzyılın başlarında kuzeydeki Kıpçak bozkırlarından Türkistan’a göç eden Cuci ulusuna mensup olanlar, Çu nehri

kıyısındaki hayvancılık bölgesine ve Maverâünnehir'deki Tarım bölgesine yerleşirler. Hayvancılık bölgesine yerleşenler “Kazak” adını, tarım bölgesine yerleşenler “Özbek” adını taşırlar.

Tanrı dağları'nda 16. Yüzyılda Kırgızlar'da ayrı bir Türk topluluğu olarak görünürler. Kırgızlar, Çağatay Hanlığının izniyle Issık gölünün güneyinde hayvancılıkla meşgul olurlar. Onların Müslüman olmaları 16. Yüzyılın sonlarına rastlar.

Kazaklar ve Kırgızlar Doğu Türkistan'ın Kuzey-batısını, Oyratlar Doğu Türkistan'ın kuzey-doğusunu işgal ettikleri için, Çağatay oğulları ve onlara bağlı Moğollar, ister istemez güneye kaymışlardır. Güneydeki bu Moğollar tamamen Türkleşip bugünkü Uygurlara karışıp gitmişlerdir. Kaşgar, Yarkent, Hoten nehirlerinin kıyılarında ve Lopnor gölünün çevresinde yaşayan Dolanlar (Moğolca yedi=7 demektir) 18. Yüzyılın başlarında, Kalmukların Altışehire hâkim oldukları devrede, buralara gelip yerleşen ve Türkleşen Kalmuklardır. Dolanlar, Çaş-şirin, Barçuk, Böğür kabilelerinden müteşekkil olup, Şamanizm kalıntıları, diğer Türk boylarına nazaran Dolanlarda daha yaygındır.

Günümüzde Doğu Türkistan'da en büyüğü Uygurlar olmak üzere, çok sayıda Türk toplulukları ve diğer milliyetten halk bir arada yaşamaktadır. Sağlıklı bir bilgi olmamakla beraber 1993 nüfus sayımına göre bölgenin toplam nüfusu 16.052.648 kişidir. Bu nüfusun yüzde 62'si Türk kökenlidir. Doğu Türkistan'ın yüzde 47'sini oluşturan Uygurların nüfusu 7.589.468'dir. Nüfusun yüzde 37'si yani 6.036.700 kişi (Çin ordusu hariç) Han milliyetindedir. 1.196.416 Kazak Türkü, Doğu Türkistan nüfusunun yüzde 7,3'ünü oluşturur. Ayrıca bölgede 732.294 Huy (Çinli Müslüman),149.198 Moğol, 154.282 Kırgız Türkü, 36.785 Şibe, 36.108 Tacik, 12.782 Özbek Türkü, 18.856 Mançu, 5.827 Dagur, 4.440 Tatar Türkü ve 8.563 Rus yaşamaktadır.

Yukarıda adı geçenlerden Han Milliyeti dışındaki Türk ve daha sonra da Moğol soylular yüzyıllardır Doğu Türkistan topraklarında bir arada yaşamaktadırlar. Ayrıca Doğu Türkistan nüfusunun 70.929 kişilik bir bölümü Dong Şiang, Tibet, Miao, Yi, Buyi ve Kore milliyetlerindedir. Bu toplulukların büyük bir bölümü Çin Halk Cumhuriyetinin Doğu Türkistan'ı işgalinden hemen önce ya da sonra diğer eyalet ve özerk bölgelerden bölgeye göç etmişlerdir. Özellikle Han milliyetini Çin hükümeti Doğu Türkistan'da çoğunluğu sağlayarak Uygurları asimile etme siyaseti ile göç ettirmiştir. Doğu Türkistan'ın ilk işgal yıllarında Han milliyetinden olanların sayısı 200 bin iken, bugün altı buçuk milyona ulaşmıştır. Bu göç bugün bütün hızıyla devam etmektedir” (Emet, 2008: 42-43).

Bu göçün izlerini Anadolu topraklarında da görebilmekteyiz. Doğu Türkistandan birçok nedenle Anadolu topraklarında gelen Uygur Türkleri bilhassa Kayseri ve İstanbul illerinde yerleşmişlerdir. Bu illerde kendi kültür ve yaşantılarını oluşturdukları dernekler vasıtasıyla devam ettirmektedirler.

1.3. UYGUR EDEBİYATI

Edebiyat, bir milletin varoluşundan ebediyete kadar devam eden önemli kimlik belgelerinden biridir. Bu belge içerisinde dil, din, kültür, sanat ve folklor gibi milleti millet yapan unsurların ifade edilmesinde önemli bir yer tutar. Türklerin ana yurdu sayılan doğu Türkistan bölgesinden bu anlamda çok büyük edebiyatçıların yetiştiğini görebilmekteyiz. Bu edipler vasıtasıyla geçmişimizden haberdar olup geleceğimizi daha iyi hazırlayabilme kabiliyetini kazanmış olmaktadır.

“Göktürk devletinin devamı olan Uygurlar “Mani dini ile sogdlar'ın alfabetini alarak milli bir edebiyat geliştirmiştir” (Ogün, 2006, 27). Uygur alfabesi, “on biri sessiz, üçü sesli olmak üzere on dört harflidir. Uygurlar daha önceleri Köktürk alfabetini, sonra Uygur alfabesi ile Köktürk alfabetini birlikte, daha

sonraları ise yalnız Köktürk alfabesini kullanmışlardır. Daha çok Buda diniyle ilgili eserlerin yazılmasında kullanılan bu alfabeyi Moğollar ve mançurlar kabul etmiş, diğer Türk kavimlerinden Sarı Uygurlar ise 17. Yüzyıla kadar kullanmakta devam etmişlerdir” (Büyük Ansiklopedi, 1980: 1554). “Uygur dili bir Türk-Moğol dilidir. O kendi orijinal alfabe ve yazıya sahip ayrı anlamlardaki sözcükleri birleştirerek yeni birleşik sözcükler üreten bir dildir” (Trebinjac, 2012: 1) olarak ifade etmektedir.

“Uygur Türkçesi tarihte Türk milletinin kültürünün gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Çağdaş Uygur Türkçesi de eski Uygurcanın Karahanlıca, Çağataycanın devamıdır. Uygur Türkçesi Türk dilinin gelişmesinde bir dönüm noktasıdır. Çünkü Uygur Türkçesi yani Uygur devrine ait Türkçe, Çuvaş ve Yakut lehçeleri müstesna olmak üzere bugünkü Türk lehçeleri için bir anadil mahiyetindedir. Bugünkü lehçeler, Türk dilinin gelişme kanunları bakımından, Uygur Türkçesi devrinden ayrılmışlardır. Bugün ayrı ayrı lehçelerin özellikleri gibi görünen teferruat, Uygur Türkçesi devrinde bir dil içinde ve o dilin tam hukuklu unsurları halinde yaşamakta idiler. Bunun tespiti Uygur Türkçesinin, Türk dilinin gelişmesinin tarihi ve bu gelişmenin yol ve kanunlarını tayin için de ne kadar mühim bir yer tuttuğunu göstermeye kâfidir.

Türk dilbiliminin kurucusu Wilhelm Radloff Türk lehçelerini dört gruba ayırmıştır:

I.Doğu Diyalektleri: 1.Asıl Altay diyalektleri(Altay, Teleüt), 2. Baraba diyalakti, 3. Kuzey Altay diyalektleri (Lebed, Şor), 4. Abakan diyalektleri (Sagay, Koybal, Kaç, Yüs ve Kızıl, Küreik (Çolım), Soyon, Karagas, Uygur).

II. Batı Diyalektleri: 1.Kırgız diyalektleri(Kara-Kırgız, Kazak-Kırgız, Kara-Kalpak), 2. İrtiş diyalektleri, 3. Başkurt diyalakti, 4. Volvo ya da Kuzey Rusya diyalektleri(Mişer, Kama, Simbir, Kazan, Belebey, Kasım).

III. Orta Asya Diyalektleri: 1. Tarançi, Kumul, Aksu, Kaşgar; Çağatay diyalektleri(Kuzey Sart, Hokant, Zerefşan, Buhara, Hive).

IV. Güney Diyalektleri: 1. Türkmen, 2. Azerbaycan, 3. Kafkasya diyalektleri, 4. Anadolu diyalektleri, 5. Kırım diyalekti, 6. Osmanlı diyalekti.

Modern Türk dil ve lehçelerinin bugüne kadar yapılmış tasnif denemelerinden yola çıkarak Türk lehçelerini 12 gruba ayırmıştır. Yeni Uygurca ile Özbekçeyi tagliq veya Çağatay grubuna dâhil etmiştir.

Prof. Âmine Gaffar, Uygur ağızlarının Merkez, Hoten ve Lopnor olmak üzere üçe ayrılabilceğinde ısrar etmekle birlikte üç büyük ağız fonetik, söz varlığı ve gramer özellikleri açısından sistemli olarak incelemiştir. Ona göre merkezi diyalekt, Uygur edebi dilinin asıl diyalektidir” (Emet, 2004: 46-52).

“Uygur edebiyatı, yazılı ve sözlü edebiyat olmak üzere iki kola ayrılır. Uygur sözlü edebiyatı, dini inançları, dünya görüşleri ve estetik zevkleri aksettiren halk koşakları, destanları, rivayetleri, hikâyeleri, masal, latifeler(fıkralar), temsiller, atasözleri gibi türlerden meydana gelmektedir. Bu eserler Uygur Türklerinin tarihi terakkisini, sosyal ve iktisadi hayatını, örf ve âdetlerini, gaye ve arzularını aksettirir. Aynı zamanda bu eserler Uygur Türklerinin tarihi ve etnik durumlarının araştırılmasında, büyük önem taşır. Bu sözlü edebiyat, Uygur yazarları ve şairleri için de çok önemli bir kültür malzemesidir. Bu sözlü edebiyatın, hikâyeleri, destanları, masalları yalnız Uygur Türkleri arasında değil, bütün Türk dünyasında bilinen “Garip-Senem”, “Tahir ile Zühre”, “Yusuf ile Züleyha”, “Seyyit Noçi”, “Abdurrahman Hocam” gibi ürünlerdir.

Halk hikâyelerinden “Ağaç At”, “Dut Gölgesinde”, “Uçan Halı”, “Temur Batur” en çok anlatılanlar arasındadır. Halk fıkraları arasında Nasrettin Efendinin

latifeleri en çok bilinenlerdir. Ayrıca Molla Zeyidi, Salih Çakan ve Hüsamet'in latifeleri halk arasında yaygın olarak anlatılmaktadır.

Uygur rivayetlerinin en meşhurlarından biri olan Oğuznâme tarihi destan karakterindedir ve halen sevilerek okunmaktadır. Bu destan, Uygurların İslam dinini kabul etmeden önceki hayatlarını, örf ve adetlerini, etnik durumlarını ve bunlarla ilgili tarihi olayları aksettirmektedir. Eski Uygur tarihinin, dilinin ve edebiyatının araştırılmasında önemli bir eserdir.

Uygurların yazı dili Köktürk devresinde edebi yazı dili olarak şekillenmiştir. Karahanlılar hâkimiyeti devresinde ise Hakaniye şivesine dayalı edebi yazı dili olarak tekâmülleşmiş edebi yazı dili mevcut olup, bu yazı dili 15-19 asırlar arasında Orta Asya(Türkistan)'da müşterek Türkistan Türkçesi edebi dili olarak kullanılan Çağatay Türkçesi'nin temelini teşkil etmişlerdir. 20. Yüzyılın başlarından itibaren Çağatay Türkçesi Çağdaş Uygur Türkçesi edebi yazı dili ve Çağdaş Özbek Türkçesi edebi yazı dili şeklinde ikiye ayrılarak gelişme göstermiştir. Uygur Türkleri tarihten günümüze kadar değişen ve gelişen edebi yazı diliyle pek çok nadir eserler yaratmışlardır. Bu edebi eserler İslamiyet'ten önceki ve İslamiyet'ten sonraki edebiyat olarak iki devreye ayırmak gerekmektedir.

Uygurların İslamiyet'le müşerref olmadan önceki sözlü ve yazılı edebiyatları V-VI. Yüzyıllarda kurulan Uygur hanlığı, VI-VIII. Yüzyıllar arasında saltanatını sürdüren Köktürk Kağanlığı devresinde, VIII. Yüzyılın ikinci yarısından IX. Yüzyılın birinci yarısına kadar devam eden Uygur Federasyonu devleti zamanında, IX. Yüzyılın ikinci yarısından XIV. Yüzyılın sonuna kadar devam eden Doğu Türkistan'daki İdikut Uygur Türk devleti sınırları içerisinde meydana gelerek büyük gelişmeler göstermiştir. V-VI Yüzyıllarda meydana gelen birçok Türkçe edebi eser büyük göçler zamanında kaybolmuştur. Bu devreye ait şiirlerden biri Çin'in Suy sülalesi tarihiyle ilgili belgelerde muhafaza edilmiştir. Bu şiiri yazan Çin kaynaklı belgelere göre Uygur Türk şairi Hugursur Altun'dur. Hugursur Altun milattan sonra

487 yılında doğmuş olup 567 yılında hayata gözlerini yummuştur. Uygur Türkçesinden Çinceye yapılan tercümesi günümüze kadar ulaşabilen bu şiir'in adı "Teli Koşığı" yani "Turalar Şarkısı"dır. Bu şiirin Türkiye Türkçesine tercümesi şöyledir:

Turalar Şarkısı

Çoğay dağlarının eteğin boylap

Turalar deryası dalgalı akar.

Gökyüzü bitişik yaşıl yaylaya

O, geniş sahayı kucaklayıp yatar.

Ne kadar lekəsiz, sonsuz gökyüzü,

Vadiler bucaksız görünmez ucu.

Rüzgârlar eserse otlar eğer baş,

Görünür at, sığır ve koyun, kuzu.

Bu şiir Türk milletinin yaşam biçimini güzel bir şekilde yansıtmıştır.

Eski Türk Edebiyatının Orta Asya'daki önemli numuneleri Orhun Abideleri'dir. Bu Abideler içerisinde Uygurlara ait Bengüdaş Edebiyatları önemli yer tutar.

Şimdiye kadar bulunan Maniheizt Uygur devrine ait şiirler sekiz tane olup bunların üçü ilahi, ikisi övgü, biri ölüm, biri cehennem tasviri ve biri de aşk veya sevgi şiiridir. Bu devirdeki Uygur şairlerinden bizce bilineni Arpın Çor Tigin'dir. Onun da biri övgü, biri de aşk aşk üzerine olan iki şiiri bilinmektedir. Arpın Çor Tigin'in aşk konusundaki şiiri Türk şiirinin ilk ve en eski örneği sayılmaktadır.

Doğu Türkistan'da Budist Uygur kültürü çerçevesinde meydana getirilmiş eserlerin sayısı, Maniheizt edebi eserlerin sayısına nisbeten çok daha fazladır. Reşit

Rahmeti Arat'ın derlediği 25 manzum eserdeki toplam mısra 1400'ü bulmaktadır. Bunlara sonradan muhtelif araştırmacılar tarafından yayınlanan 60 parça da eklenirse bu devirdeki Uygur sözlü ve yazılı edebiyatına ait eserlerin büyük bir sayıya ulaştığı anlaşılır. Bildiğimiz Budist Uygur şairleri ise şunlardır: Ki-ki Şişi, Pıratya-şiri, Çinaşiri, Çisuin Tutung, Singho Selitutung, An-tsang Hanlin, Keyşi, Çuçu Şingsun, Şila.

Uygur kültür çevresinde Budist Uygur kültür çevresinde İdi Kut-Kuçu Uygur devleti zamanında yazılmış veya tercüme edilmiş mühim eserler şunlardır:

Çeştane İlig Beg: Eserde Çeştane İlig Beg'in ülkesinde yaşayan insanlara hastalık ve belalar getiren şeytanlarla yaptığı mücadelesi anlatılmaktadır.

Altun Yaruk: Eserde Buda dini akidelerini beyan eden hikâyeler, rivayetler yer almaktadır.

Maytırsımt: Bu eser üzerinde araştırma yapan bilginler Maytrisimit'in bir tiyatro eserine benzediğini ve sahnelendiğini belirtmektedirler.

İki Tegin'in Hikâyesi: Eserde Baraans şehir devletinin hakanı Mahak'ın büyük oğlu Argu Oğlu Teğın, küçük oğlu Ayığ Oğlu Teğın arasındaki münasebetler anlatılmaktadır. Büyük oğul, temiz gönüllü, akıllı, kahraman bir şahsiyettir, küçük oğul ise şahsiyetsiz, suikastçı, kötü bir insandır" (Kaşgarlı, 2004: 81-90).

Uygur Türk edebiyatına ait birçok eser kazılardan çıkmıştır. "Çoğu Budist ve Maniheizt konuları işleyen bu eserlerden incelenemiş olanlarının büyük kısmı dua ve ilahi öğütlerdir. Bunlardan başka "Çeştani bey hikâyesi", "İki kardeş hikâyesi. "Altın yaruk" gibi edebi eserler de ele geçmiştir" (Alptekin, 1978: 35).Çeştani bey hikâyesinde; Çeştani beyin Türk yurdunu savunmak için cinlerle yaptığı mücadele anlatılmaktadır. İslamiyet öncesi zengin efsanelerin olduğu bölgede sadece iki

efsaneinin bir kısmı Çin ve İran kaynaklarından tespit edilebilmiştir. Bunlar Türeyiş ve Göç efsaneleridir. Türeyiş efsanesi “Eski bir Türk hakanı, insan soyunda görülmemiş derecede güzel olan kızlarını evlendirmeye kıyamadı onlar ancak tanrılara layıktır diye düşündü. Kızlarını herkesten uzak tutmak için yüksek bir kuleye yerleştirdi ve gelip onlara nikâh etmeleri için tanrılarına yalvardı. Gök tanrı, bir bozkurt şekline bürünüp geldi. Kızlarla evlendi. Onlardan doğan nesiller Dokuz Oğuz ve On Uygur boylarını meydana getirdiler”(Alptekin, 1978: 36). Göç Efsanesinde ise “Dokuz Oğuz ve On Uygurlar çoğalıp kudretlendiler. Uygur devletini kurdular. Tuğla ve selenge ırmaklarının bereketi içinde mutlu yaşadılar. Bir gün bu iki ırmak arasında bir ağacın üzerine mavi bir ışık düştü ağaç beşe bölündü ve her bölümünde bir güzel bebek uyuyordu. Bunlar gökten indirilmiş kutsal yavrulardı. Uygurlar bunlara birer ad verdiler en küçüklerini kendilerine hakan seçtiler. Buğu han devri refah içerisinde geçti. Bir gün onun soyundan gelen toy bir hakan Çinlilerle dost olmayı diledi. Aralarında süren savaşlara son vermek için bir Çin prensesiyle evlenmeye karar verdi. Karşılık olarak kutlu dağı istediler. O dağ vatanın sembolüydü. Çinliler dağdaki kayaları söküp götürdüler ve sonra Uygurları yüzü gülmedi. Bereket kalmadı ırmaklar çekildi. O zaman Uygur ülkesindeki bütün insan ve hayvan göç, göç diye bağırmaya başladı. Daha batıya göç ederek beş balık bölgesine gelip yerleştiler. Yeniden düzene girip hakanlı millet oldular” (Alptekin, 1978: 36). anlatılmaktadır.

Uygur sözlü edebiyatında halk destanlarının önemi büyüktür. “Koşakçi, Meddah, Dastançi diye adlandırılan halk sanatçılarının büyük çaba ve gayretleriyle günümüze kadar ulaşan bu eserler Uygur Türklerinin içinde buldukları toplumun kültürel özelliklerini, yaşayış tarzını, inançlarını, geleneklerini, dış güçlere karşı mücadelesini ve ideallerini yansıtmaktadır” (İnayet, 2004: 1). Uygur halk destanları üç döneme ayrılmıştır.

1-“Eski Uygur Halk Destanları. Bu dönem için “Oğuzname”, “Dede Korkut”, “Perhat-Şirin” destanları gösterilmiştir.

2- Orta çağda ya da İslamiyet'ten sonra teşekkül eden destanlar. Bu döneme “Leyli-Mecnun”, “Yüsüp-Zileyha”, “Gerip-Senem”, “Kemerşah bilen Şemsi Canan”, “Hörlıka-Hemracan”, “Senuber” gibi destanlar dâhil edilmiştir.

3- Yakın çağlarda teşekkül eden halk destanları. Bu dönemdeki destanlar için “Sadır Pehlivan” kıssası, “Nozugum” destanı, “Gülemhan” kıssası, “Çın Moden” kıssası, “Seyit Noçi” destanı gösterilmiştir (İnayet, 2004, 5). Bu çalışmalarda genel olarak aşk, vefakârlık ve vatanseverlik gibi konuları işlemişlerdir. Geçmişte bilinen birçok destan canlılığını yitirmişken Manas destanı tüm Türk dünyasında güncelliğini korumaktadır. Bunun en büyük nedeni destan kahramanlıktan çok “Manas destanında verilmek istenen önemli mesajların biri, bir milletin, dolayısıyla bir insanın temel hakkı olan özgürlüktür” (İnayet, 2010: 11).olmasıdır.

“Doğu Türkistan’ın güneyindeki Uygurlar, İslamiyeti, Satuk Buğra Han’ın teşebbüsü ile 10. Yüzyılın Başlarında kabul etmişlerdir. Böylece Uygurların kurduğu Karahanlılar devletinde Uygur İslam edebiyatı gelişmeye başlamıştır. Yazılı edebiyatın İslami devirdeki şaheserleri bu yıllarda kaleme alınmıştır.

Divanı Lugati’t- Türk “Kaşgarlı Mahmut” ve Kutadgu Bilig “Yusuf Has Hacip” XI Yüzyılda yazılmış olup, İslam dininin Doğu Türkistan’da yayılmasından sonra yazılan büyük ve çok kıymetli iki klasik eserdir.

XIII. Yüzyılın sonları XIV. Yüzyılın başlarında yaşamış olan Ahmet Yükneki’nin felsefe tarafı ağır basan didaktik destanı Atabetu’l-Hakayık (Hakikatlerin Hediyesi) adlı eseri ise Kutadgu Bilig’ten ilham alarak yazılmış kıymetli bir eserdir.

XIII: ve XIV. Yüzyıllarda İslam dininin Uygurlar arasında giderek güçlenmesi neticesinde Arap ve Fars edebiyatının tesiri Uygur yazılı edebiyatını dil, mazmun, üslûp bakımından büyük değişikliklere uğratmıştır. Böylece Uygur dil ve edebiyatında yeni bir devre başlamıştır.

XIV. yüzyılda yaşayan şair Sekkakî şiiirleriyle, ünlü yazar Nasreddin Rabguzî nesir eserleriyle, XIV. Yüzyılın sonları ve XV. Yüzyılın başlarında yaşamış olan büyük şair Lutfî, şiiirleri ve meşhur destanı “Gul ve Nevruz” gibi eserleriyle bu yeni devrenin temelini atan edebi şahsiyetler olmuşlardır.

XV. yüzyılda yaşamış olan meşhur âlim, mütefekkir ve şair Ali Şir Nevâî “Hamse” ve “Çar Divan” adlı eserleriyle bu devir edebiyatını en yüksek merhaleye ulaştırmıştır. Nevai'nin eserleri, bütün Türk dünyası edebiyatlarının ilerlemesi yolunda büyük hizmetler görmüştür. Nevaî'nin Türk edebiyatına yaptığı en büyük hizmetlerden biri de Arap ve Fars edebiyatının ve dillerinin Türk edebiyatı üzerinde giderek artmakta olan nüfuzuna karşı Türk diliyle eserler yazmanın yeniçağını açmış olmasıdır. XVI. Yüzyılda yaşamış bulunan edebi şahsiyet şaire Aman Nisa Han'dır. “Şu'uru'l-kulub(Kalplerin Sohbeti), “Divan-ı Nefsi” ve “Ahlâk-ı Cemiliye” gibi eserleriyle bu devrin Uygur edebiyatına büyük hizmet etmişlerdir.

Uygur edebiyatı XVII. Ve XVIII. Yüzyıllarda yeni bir yükseliş devri yaşamıştır. Bu devirde, Mehmet Emin Hocam Kulu'nun “Muhabbetname” ve “Mihnetkâm” adlı destanı, şair Molla Elem Şehyarî'nin 1740 yılında kaleme aldığı 750 betitlik “Gül ve Bülbül” destanı, Muhammed Sıddık (Zelilî)'ın şiiirlerinin toplandığı “Divan-ı Zelilî, Ömer Bakî'nin “Ferhat ile Şirin”, “Leyla ve Mecnun” adlarındaki mensur eserleri, şair Gümnam'ın derin manalı ve hissi şiiirleri işte bu devrin edebi miraslarıdır.

XIX. yüzyılda yaşamış olan Abdurrahim Nizârî “Muhabbet Destanları Divanı” adıyla yedi destanı içine alan büyük hacimli bir eser meydana getirmiştir.

Şair Turduş Ahun (Garibî)'un 1841 yılında yazmış olduğu çeşitli mesleklerdeki insanların konuşurulması vasıtasıyla doğruluk ve iyiliği teşvik eden “Divan-ı Garibî” adlı destanı bu devir edebiyatını temsil eden bir başka eserdir.

XIX. yüzyılda Doğu Türkistan'da Mançu-Çin Hükümdarlarının zulmüne karşı peşpeşe milli ayaklanmalar vuku bulmuştur. Bu ayaklanmaları aksettiren çok sayıda eser yazılmıştır. Mesela; Şair Molla Şakir'in "Zafername" adlı destanı, şair Molla Bilâl'in "Nazigum", "Çangmoza Yusuf Han" gibi destan ve gazelleri, Muhammed Âlem'in yazdığı "Tarihi Kaşgar", Kasım Bey'in yazdığı "Gulca Vakıaları Beyanı", Molla Musa Seyrami'nin "Tarihi Eminiye"si ve bu eserin daha genişletilmiş olan "Tarihi Hamidî" adlı eserler bu devrin önemli eserleri arasında yer almaktadır.

Hakaniye (Karahanlılar) devrinden sonraki Uygur edebiyatı Çağatay edebiyatı adı altında devam etmiştir. Çağatay edebiyatı XIV. Yüzyıldan XX. Yüzyıla kadar 7 asır boyunca meydana gelen Uygur yazılı edebiyatının umumi adlandırılmasıdır. Çağatay dili ve edebiyatı demek, Uygur, Özbek ve başka Türk boylarının dili ve edebiyatı demektir. Bu devir edebiyatı katiyen Moğol dili ve edebiyatı olarak adlandırılmaz"(Kaşgarlı, 2004: 90-93).

XIX. yüzyılın sonları ile XX. Yüzyılın başlarında dünya çapında büyük değişiklikler ve yenilikler meydana gelmiştir. Birçok ülkede olduğu gibi Türkistan'da da "Cedidcilik" (Yenileşme), yeniden uyanma ve milli manevi kalkınma hareketleri canlanmaya başlamıştır. Bu yenilikler tabii olarak edebiyat sahasına da aksetmiştir.

Kaşgar merkez olmak üzere Abdülkadir Abdülvaris Azizî'nin teşebbüsü ve onun gerçek önderliğinde meydana gelen yenilik cereyanı yeni Uygur edebiyatının doğmasında önemli rol oynadı.

Çağdaş Uygur Edebiyatındaki gelişmelerin başında edebiyat janrı ve şekil bakımından değişiklikler gelir. Çağdaş Uygur edebiyatı, 50'li yılların sonlarına kadar şiir esas olmak üzere, hikâye, drama ve destanlarla sınırlı kalmıştı. 1978 yılına kadar bir roman neşredilmişti. 70'li yılların sonundan şimdiye kadar on'a yakın roman

yayınlanmıştır. Bu çağdaş Uygur edebiyatındaki büyük bir gelişmedir” (Kaşgarlı, 2004: 113).

Çağdaş Uygur edebiyatı ekonomik, siyasi ve sansürlerden dolayı yavaşlamak durumunda kalmıştır. Bütün sıkıntılara rağmen Uygurlar birçok şair ve yazarı bünyesinde barındırmış ve meydana getirdikleri eserlerle tarihi, kültürel hizmetlerinin devamını sağlayabilmişlerdir. “Çağdaş Uygur edebiyatının önde gelenleri ve duayenleri Abdulhaluk Uygur, Lutpulla Mutellip, Abduriyim Ötkür, Zunun Kadirilerin yakmış oldukları meşaleyi takip eden yeni nesil Uygur şair ve yazarları, Mao’nun ölmesi ve Çin’in yumuşak bir siyaset izlemesiyle rahat bir nefes almışlardır” (Baran, 2007: 206).

“Uygur Türkleri arasında “Nevruz Koşakları” adıyla bilinen bir müstakil şiir türü de mevcuttur. Gerek hece vezniyle mani tipinde, gerekse de aruz vezniyle gazel tarzında yazılan nevrüz şiirlerinin belli bir ezgi ile okunmasına “Beyit” adı verilmektedir” (Özkan, 1995: 174).

Uygur Türkleri, Anadolu sahasında “Divan Edebiyatı” olarak adlandırılan edebiyata “Klasik Edebiyat” demektedir. On İki Makamın sistemleştirilmesi ve geliştirilmesinde klasik edebiyatında katkısı çok olmuştur. Klasik Şairlerin şiirleri makamların konusunu zenginleştirmiştir. On iki makam müziğinin ritmi halk şarkılarına nazaran daha karmaşıktır. Bu nedenle, makamlarda klasik şairlerin şiirleri daha fazla yer almıştır. Klasik şiirler vezin ve ifade ettiği derin fikir yönünden halk şiirlerine nazaran makamlara daha uygundur. Klasik şairlerin şiirleri makam melodilerinin düzenlenmesi ve geliştirilmesinde önemli rol oynamıştır. Makamlarda güfte olarak kullanılan divan şiirleri de halkın sevdiği şiirlerdir. Ali Şir Navayi, Molla Bilal gibi halkın sevdiği şairlerin şiirleri On İki Makam içerisinde bolca yer almaktadır. Ayrıca Uygur on iki makam metninde ve halk nağmelerinin bazı varyantları da Türkmen şairi Mahtum Kulu’nun öğütlerinin de bulunduğu bilinmektedir.

On İki Makam metinlerinde, klasik edebiyata ait çok sayıda şiir bulunmaktadır. Abdulkerim Rahman'ın tespitlerine göre, on iki makamda toplam 2689 mısra şiir güfte olarak kullanılmıştır” (İnayet, 2007: 365).

Zengin ve orijinal bir kültür tarihine sahip olan Uygur Türkleri, kendilerine yapılan asimilasyon ve baskı siyasetlerine rağmen öz mevcudiyetlerini, kültür ve geleneklerini kuvvetli bir mücadele sayesinde muhafaza etmekte ve geliştirmektedir.

1.4. UYGUR FOLKLORU

“İslam öncesi eserlerden olan “Turpan Tekistliri” nde, 11.asra ait olan “Divan-ı Lügat-it Türk” ve “Kutadgu Bilig”de Uygurların folkloru hakkında önemli bilgiler verilmiştir” (Rahman, 1996: 2)

Folklor, Halkın yaşam biçimlerini ve kültürünü inceleyen bir bilim dalıdır. Kişilerin manevi hayatlarının yanı sıra maddi yaşamlarını da konu edinir.

“Köy ekonomisindeki örf ve adetler o milletin ve devletin ekonomisinin etnik esasını oluşturmaktadır. Doğu Türkistan’da yaşayan Uygurların ekonomik özelliklerini incelediğimiz zaman;

Dağlık bölge ekonomisi; avlanmak, doğadan toplamak, ormancılık, Madencilik sektörü. Balıkçılık bölgelerinin ekonomisi; su hayvanları, su bitkileri, su ürünleri yetiştirilmesi. Hayvancılık bölgelerinin ekonomisi; hayvan besleme, deri ve yün, süt ve ürünleri. Çiftçilik bölgelerinin ekonomisi; hububat, yağ, pamuk, sebze, yumurta, et ürünleri” (Rahman, 1996: 16). Farklı etnik adetler göze çarpmaktadır.

Dağlık bölgeler ekonomisinin etnik adetleri; doğadan toplanıp gerek beslenmek gerekse toplanan ürünlerin ticari getirisini amaçlamıştır. Örneğin “Doğu

Türkistan dağlarında yetişen Çoğluk Dangsing, Danggüy, Mihriyiyah, Hing gibi birçok ilaç bitkileri toplanarak halk hekimliğinin ilk ham maddelerini oluşturmuştur. Tang Hanedanlığı'na hazırlatılıp yayınlanan “Yeni Derlenmiş Bitkiler Sözlüğü” adlı kitapta Çin’de Doğu Türkistan’da yetişen ve yurt dışından gelen ilaç bitkilerden 850 çeşidin adı yer almaktadır. Bunların 114 çeşidi Doğu Türkistan’da yetişen bitkilerdir” (Rahman, 1996: 17).

Doğu Türkistan’ın dağlık bölgeleri avcılık için elverişli olduğundan, çok eskiden beri avcılıkta dünyaca ünlü bir bölge olmuştur. “Doğu Türkistan’ın av ürünleri arasında boğa boynuzu, arslan kemiği, ayı ayağı ve ayı yağı, mestiki, kunduz keri, ipar gibi malzemelerin yanında bulgun derisi, kama, tiyin, tilki derisi, kurt derisi gibi ekonomik değere sahip malzemeler de üretilmektedir” (Rahman, 1996: 18).

Ağaç yetiştirilmeye büyük önem verilmesi “Altay Mitolojisinin’de bahsedilen orman tanrısı Olgusu”ndan anlaşılabilir. Dağlık bölgelerde dut ağacı yetiştirilmesi geleneksel bir alışkanlıktır. Ayrıca Hoten bölgesi ipek böcekçiliğinin anayurtlarından biri olarak bilinmektedir.

Dağlık bölgelerde yapılan madencilik (altın, bakır, kömür, demir, yeşim taşı)’de bölge ekonomisine katkı sağlamaktadır. “Dünyanın en eski maden ocaklarının Alpay dağlarının civarında bulunduğu bilinmektedir. Atalarımızın en büyük özelliklerinden biri de demirci olmasıydı. Daha sonra atalarımız “demirci” adıyla anılmıştır” (Rahman, 1996: 18). Demir madenini işleme geleneğini Anadolu’nun her şehir hatta her kasabasında görebiliriz. Ayrıca bu gelenek günümüzde de geçerli bir meslek olarak hayatini devam ettirmektedir.

Doğu Türkistan’da değişik şekillerde su ürünlerini yakalama teknikleri kullanılırdı bunlar “El ile alet ile ilaçla, kuşlarla balık avlama şeklindedir. Su ürünlerinden balığı kurutarak saklama, balıktan un yapma, yosunlardan gıda olarak yararlanılmaktadır” (Rahman, 1996: 19).

Doğu Türkistan’da hayvancılık sektörünün temel amacı insanların et, süt ve giyecek ihtiyacının karşılanmasıdır. Hayvancılığın gelişimi mera ve otlakların zenginliğiyle doğru orantılıdır. Bu anlamda bölge hayvancılık için oldukça geniş yaylalara sahiptir.

At, Türk geleneğinde çok önemli bir yere sahip hayvandır. Bütün Türk boylarında at motifi ile karşılaşmaktadır. Uygurlarda da at kutsal bir hayvan olarak algılanmıştır. Örneğin, “Uygurlar arasındaki ‘‘Hazarasp’’ (bin at) efsanesi söylendiğine göre, eski zamanlarda tarım nehri kenarında bin uçar at varmış. Bu uçar atları yakalamak için onların su içtiği pınara sarhoş edici ilaçlar atılarak, uçar atları yakalamışlar. Atların kanatlarını kesip ehlileştirerek insanlığın hizmetine sunmuşlardır. Bundan böyle o yerin adına ‘‘Hazarasp’’ adını vermişlerdir. Ayrıca halk arasında eskiden beri ‘‘düldül’’ üzerine ilginç hikâyeler anlatılmaktadır’’ (Rahman, 1996: 22). At, sahibine olan sadakatiyle bilimsel çalışmalara konu edilmiş bir hayvan olması nedeniyle de insanlar atı kendi kanatları gibi görmüşlerdir.

Halk arasında nesiller arasında kulaktan kulağa anlatılan ustaların hünerleri hakkında pek çok hikâye vardır. Mesela ‘‘Eski Uygurlar’’ın tarihi kahramanlık destanı ‘‘Oğuzname’’ de Uygurlar arasında marangozluk sanatının oldukça gelişmiş olduğu hakkında birçok söylence vardır’’ (Rahman, 1996: 32).

‘‘Uygurlar arasında kunduracılık çok gelişmiş geleneksel mesleklerden biridir. Tarihi kaynaklara bakıldığında çizme ile ilk önce ‘‘atlılar medeniyeti’’ ni yaratan Orta Asya’da ortaya çıkmıştır. Uygurlar arasında çeşitli el sanatlarının gelişmesini sağlamada metalciliğin rolü’de büyüktür. Tarihi ve arkeolojik Kaynaklara bakıldığında Uygurlar Milattan bin yıl önce metalcilik devrine girmiştir. Onlar ilk önce demirden ok, yay, kılıç, hançer, savyt, dubulga, neyze, gem, üzengi, balta, testere, üşke, rende, iskine, kazan, sayacak gibi çok çeşitli aletleri yapmış, hatta altın eritip altın taç, altın kemer gibi güzel sanat eserleri yapmıştır. Doğu Türkistan

müzesinde muhafaza edilmekte olan Altay'da bulunan savutlar bunun ispatıdır” (Rahman, 1996: 34).

Uygurlarda ticaret, dolaşarak mal takası yapma şeklindedir. İpek Yolu üzerinde bulunmanın getirisi olarak ürünlerinin doğuda Çin, Batıda mısır a kadar ticaret yapabilme imkânı tanımıştır. “Milattan önce seyyar ticaretle ün kazanan “Soğdiler” (Sart) diye adlandırılmışlardır. Sonraları bir kısım Uygur topluluklarına katıldıkları için bu isim zamanla Uygurlar arasında da yerleşmiştir. “Sart” tüccar anlamındadır” (Rahman, 1996: 41).

Şehirlerdeki ticari alışverişin sağlanmasında nakliye işi doğal olarak önem arz etmektedir. “Uygurların geleneksel ulaşım ve taşımacılığında deve, at ve eşek kervanları önemli bir yer tutmuştur. Uygurlarda eski ulaşım biçimi hakkında “Oğuzname”de; Oğuzhan askerleri içinde Barmaklık Yusun Billig denilen çalışkan bir kişi varmış. Oğuzhan’ın savaşta elde ettikleri ganimetleri taşımak için yüksek bir araba yapmış, bu araba yürüdüğünde “kanga” gibi ses çıkardığından ona “kanga diye ad verilmiştir” (Rahman, 1996: 43). Bu isim Anadolu’da “kağni” olarak bilinmektedir.

Ticaretle birlikte ölçü birimlerine de ihtiyaç duyulmuştur. Örneğin “Uygurlar eskiden ağacı yer ölçme birimi olarak kullanmışlardır. Son dönemlerde bu ölçü birimini “mo” (dönüm), “gektar” (hektar) adlı ölçü birimi almıştır. Eski ölçü adlarının pek çoğu günümüzde halk arasında kullanılmaktadır. Örneğin, geriç (karış), gulaç (kulaç), âdem boyi (adam boyu) gibi”. (Rahman, 1996: 44).

Günlük hayattaki tüketim genelde giyim, yiyecek ve yerleşim yerleriyle ilgili konuları içerir. Giyinmenin amacı hem kendini korumak hem de kendini süslemektir. “Kaşgarlı Mahmut’un Divan-ı lügat-it Türk adlı eserinde Uygurların giyimlerinde kullanılan çeşitli renkteki ince kumaşların ve zerbapların adlarına rastlamaktayız. Mesela Ay (koyu sarı renkli bir çeşit ipek kumaş), Agi (ipek kumaş) gibi. Bu bilgiler

10.asırdan önce Uygurlar arasında çeşitli ipek kumaşlardan giyim giyme âdetinin iyice yaygınlaştığını ortaya koymaktadır. Uygur kadın ve kızları desenli atlastan uzun gömlek giymeyi yüzyıllardır gelenek haline getirmişlerdir. Erkekleri ise bekesem (bir çeşit kumaş) den önu açık uzun ceket giymişlerdir” (Rahman, 1996:53).

Giyim kuşam adetlerindeki özellikler: cinsel farklılığa göre, yaşa göre, mesleğe göre, unvana göre, geleneklere göre, mevsime göre, renge göre, günlük yaşama göre farklılıklar gösterebilmektedir. “Doğu Türkistan’da yapılan arkeolojik kazılarda bulunan eserlerde ve “ming öy”(bin ev)’deki duvar resimlerinde görünen giyim şekillerinden Uygurların o devirdeki giyim gelenekleri hakkında detaylı bilgiler elde edebiliriz” (Rahman, 1996: 59).

Hasta tedavisinde geleneksel yöntemler, kimyasal ilaçların icadından önce kullanılmıştır. Birtakım gıda maddeleri belli kurallar çerçevesinde ilaç mahiyetinde kullanılmıştır. “Uygurların ünlü şair ve düşünürü Yusuf Has Hacıp, Kutatgu Bilig adlı eserinde;

Hastalık boğazdan geçer, onu iyi gözet
Aş’ı denkli şekilde ye, fakat az ye
Yemeği ölçülü ye, fazla yeme
Akıl buna kıymetli bir laf söyledi
Fazla yiyenin yemeği hazım olmaz.
Yemek hazım olmazsa, her yerin ağırır
Fazla yemek yiyen hastalığa yakalanır,
Sarı yüz, zayıf, kendini hor kılar” demektedir (Rahman, 1996: 64).

Uygurlarda beslenme, hastalığın tedavisinde önemli bir yer tutmaktadır. Ayrıca “Ünlü seyyah Marko Polo’nun 800 yıl kadar önce ipek yolunu aşarak ulaştığı Kubilay Han’ın sarayında gördüğü ve Venedik’e dönünce uzun uzun anlattığı “altın iğne” yani akupunktur mucizesinin, Uygur Türklerine ait bir buluşu olduğu da iddia edilmektedir” (Vural, 2011: 153).

Beslenme hususunda yine Uygur mutfağı, dünya mutfağı ile boy ölçüşecek öneme sahiptir. Et ve pirinç mutfağın en önemli malzemelerini teşkil etmektedir. Pilav “genel olarak Türk mutfaklarının vazgeçilmez temel yemeklerinden olup, en zengin çeşitleri ile Doğu Türkistan mutfağında görülmektedir. Düğünlerde, ölümlerde, her türlü toplu merasimlerde sebze ile tamamlanmış otuzu aşkın pilav çeşidi, zarafeti ve damaklara hitabıyla yerini asırlardır muhafaza etmiştir” (Göktürk, 2005: 12). Pilav, Anadolu da Uygurlardaki kadar çok çeşitli olmamakla beraber hemen her yemeğin yanında tercihen tüketilen bir yemektir.

İnsanların yaşamlarını daha uygun barınaklarda sürdürme ihtiyaçları, ev, bina yapılarında çeşitliliğe ve gelişime neden olmuştur.“ Uygurlar yerleşik hayata geçmeden önce beyaz evler(üç köşeli çadır evler)’de yaşarlarmış”(Rahman, 1996: 68). Yerleşik hayata geçtikten sonra birinci tip olarak temeli taş olup ağaç direklerle etrafı çamurla sıvanmış evlerde yaşamışlardır. İkinci tip eveler birinci tip evlere göre daha gelişmiştir. “ Bu evler dört köşelidir ve ısıtmak için Supilik Kang (eski ısıtma sistemlerinden biri, günümüzde Doğu Türkistan’daki köylerde kullanılmaktadır.) Evlerin üstü ise sapal tuğlalarla kapatılmıştır.

Uygur Budizm sanatının parlak bir ürünü olan minöyler (bin evler) Uygur mimari sanatının canlı birer örneğidir. Tanrı dağlarının güneyinde (Bay, Kuça, Turpan gibi bölgelerinde) 14 yerde Min öy vardır. Bir kısmı dik tepeler oyularak yapılmıştır. Diğer bölümü ise toprak ve çamurdan yapılmıştır.”(Rahman, 1996: 73).

Uygurlar İslam dinini kabulden sonra mimaride İslami etkiler daha fazla görülmeye başlamıştır. “Doğu Türkistan’da 12 binden fazla mescit ve büyük Türk şahıslar adına inşa edilmiş heybetli yapılar bulunmaktadır. Bu yapıların çoğunda kümbet, kubbe, minare, ağaç duvar, küngüre, üç köşeli yarı yuvarlak yüksek kapılar, duvarlara işlenmiş çeşitli çiçek motifleri görebiliriz. Örnek olarak Atuş nahiyesi Meşket köyündeki Satuk Buğrahan’ın mezarını verebiliriz” (Rahman, 1996: 74).

Uygur mimari sanatı geçmişi tarihin derinliklerine kadar uzanabilmektedir. Bu süreç gelişerek günümüze kadar gelmiştir. Dunhuang’daki bin ev, Bay nahiyesindeki Kızıl bin ev, Kuçar’daki Kımtıra, Sim-sim, Kızıl kaga İslam ncesi Uygur mimarisinin önemli ürünlerindedir. İslam döneminde ise minare, kümbet, büyük kapı, kubbe, kapı başı(eşik başı) duvar oyması, baca, pişayvan ve stnlar sivil mimaride kendini göstermeye başlamıştır” (Rahman, 1996: 77).

Birçok farklı mekna renkli boyayla manzaralar ve iek motifleri resmedilmiştir. Ağaç ve alı oymacılığına daha çok önem verilmiştir. “Tuğlaları dizerek motif ortaya çıkarmak ve tuğlalara iek oyma sanatı Uygur mimarisinin diğer bir özelliğidir” (Rahman, 1996: 77).

Foklor, aile ile ilgili araştırma yaparken, onun tarihi, örf ve adetlerini de inceler. Aile içi ilişkilerin yanı sıra aileler arası ilişkileri de konu edinir. İlkel aile yapılanmalarında çok eşliliğe rastlanmaktadır. Ancak bu durum yavaş yavaş ortadan kalkıp tek eşliliğe geçilmiştir. Bu süreçte erkek kadından daha üstün tutulmuş, erkeğin aile üzerindeki hâkimiyeti mutlak kabul görmüş, kadınların kişilik hakları kısıtlanmış ve boşama sadece erkeğe verilen bir hak olmuştur. Uygurlar da aile mülkünün varisi en kk erkek ocuk olabilmektedir. İslam dininin kabulüyle miras paylaşımı erkeğe bir kadına yarım şeklinde yapılandırılmıştır. Aile görgü kuralları hakkında Yusuf Has Hacıp’in Kutatgu Bilig’de yazmış olduğu beyit oldukça önemlidir.

“ok eski bir atasözü vardır,
 Babanın yeri ve adı oğla kalır
 Bak, insan iyi adı ile alkışlanır,
 Adı kötüye çıkmış kimse ölünce beddua alır.
 Akıl ss-dil, dil ss-sözdür,
 İnsanın ss yüz, yüzün ss gözdür.
 Onun içi dışı gibi, dışı da ii gibidir,

Doğru ve dürüst insan böyle olur.
 Hiçbir, işte acele etme, sabırlı ol kendini tut,
 Sabırlı insanlar arzularına erişirler
 Şarap içme, fesada karışma uzak dur,
 Zina yapma, fisk ve fücür ile kara yüzlü olma.
 Bey bilgili ve akıllı olmalıdır,
 Cömert ve yumuşak huylu olmak da lazımdır.
 Tamahkâr, ne kadar bey olursa olsun, kuldur,
 Tamahkâr her vakit aşağılık bir insan olarak kalır.
 Hıyanet nereye ayak basarsa,
 Faydalı olan her şey oradan uzaklara kaçar.
 Kapıdan girerken, önce sağ ayağın at,
 Sana emir buyrulurken, aklın, fikrin onda olsun.
 Sen başkaları hakkında gammazlık etme, dedikodu yapma,
 Doğru sözü söyle, doğruyu gizleme.
 Orada gürültü ile boğazını temizleme ve tükürme,
 Bu küstahlık olur ve hoş karşılanmaz.
 Bir de bağdaş kurma, yan yatma,
 Yüksek sesle kahkaha atma.
 Bir de tırnak kesme, bacaklarını yayıp oturma
 Bu insanı itibardan düşürür ve ikbale mani olur.
 Senden büyük biri söz söylerken,
 Konuşmayı bırakıp onu dinlemelisin.
 Yemeğini sağ elin ile ye,
 Ey hâkim insan, yemeğe besmele ile başla.
 Müfterilere katılma, onlardan uzak dur,
 Müfterilerin dilinde yanar ateş vardır.
 Hayatını sevinç içinde geçirmek istersen,
 Mümkünse, insanlara haset etmemeğe gayret et.
 Oğlu başıboş dolaşmaya bırakma,
 Başıboş kalırsa, her tarafa gider ve yazık olur.

Oğul-kıza bilgi ve edep öğret,

Bu her iki dünya da onlara faydalı olur” (Rahman, 1996: 94).

Aile içi görgü kurallarının Uygur toplumunda ne kadar önemli olduğu beyitten de anlaşılacağı üzere açık bir şekilde görülebilmektedir.

Kardeşlik ilişkilerinin temeli kandaş olma esasına bağlıdır. Kan bağı olan yakınlar ve eşleri, nikâh ilişkisi nedeniyle ortaya çıkan akrabalıklar bu bağlamda değerlendirilmiştir. “Uygurlar arasında erkek tarafı akrabalarla, hanım tarafı akrabaların adları farklı isimlerle adlandırılmıştır. Bu farklılıklar özel bir adla değil izahlama yoluyla tanımlanmıştır. Örneğin; Büyük amca; çong taga, küçük amca; küçük taga, Büyük hala; çong hamma, küçük hala; küçük hama diye adlandırılmıştır.

Eskiden Uygurların da dolaylı akrabalarının özel adla adlandırılmış olmaları mümkündür. Kaşgarlı Mahmut’un Divan-ı Lügatit Türk adlı eserinde: Yurç; hanımın küçük erkek kardeşi, İni; Kocasının küçük erkek kardeşi, İçi; Hanımın kendinden yaşı küçük olursa, Sinil; Erkeğin kendinden küçük kız kardeşi, Baldiz; Hanımın kız kardeşi, Ege; Hanımın büyük kardeşi olarak adlandırılmıştır” (Rahman, 1996:86-87).

Tören ve bayramlar toplum bilincinin pekiştirilmesinde önemli olmakla beraber halk bilimi açısından da üzerinde durulması gereken konulardandır.

Folklorda hayatın geçiş dönemleri olarak değerlendirilen doğum, evlenme ve ölümle ilgili uygulamalarda kültürel ortaklıklar görülmektedir. Bunlardan doğum, bütün toplumlarda yaşamın başlangıcı olarak kabul edilmekte ve neslin devamını sağlaması yönü ile de törene layık bir görüngü olarak karşımıza çıkmaktadır. Uygurlar da çocuğu olmayan kadınlar Kaşgarlı Mahmut’un mezarının bulunduğu bölgede bir dilek ağacına bez parçası bağlayarak dua da bulunurlardı. Bu gelenek Anadolu dada farklı mezar isimlerinin olduğu yerlerde ve çok farklı amaçlar içinde olabilmektedir. Hamilelik döneminde Uygur kadınlarının yedikleri yemek türüne göre erkek veya kız çocuğu olma ihtimalleri üzerinde hükümler verilebilmekteydi.

Ayrıca tavşan eti yemezlerdi çocuğun dudağı tavşan dudağına benzemesin diye, yine hamile kadın birisine dikkatli baktığında çocuğun ona benzeyeceği gibi birçok halk inancı vardı.

“Doğumdan sonra tüm yakınları babayı tebrik eder ve haberi ilk iletene müjdelik verilirdi. Üç gün sonra ad koyma, kırkıncı gün kırk günlüğünü kutlama(kırık suyi) ve beşik düğünü(böşük toyi) gibi törenler yapılmaktadır” (Rahman, 1996: 98).

“Çocuğa ad koyarken kulağına ezan okunur ve İslam öncesi daha çok Taş, Kömür, Ay, Kök, Dengiz gibi Türkçe isimler konulurdu. İslam sonrası bu isimlerin yerine daha çok Halik (yaratıcı), Semi(işitici), Gopur (affedici), Kadir (güç sahibi) gibi Allahın sıfatlarını ve peygamber isimlerinin verildiği görülmektedir” (Rahman, 1996: 98).

“Sünnet düğünü genelde Uygurlarda “hetne toyi” diye de adlandırılır”Sadece İslam dinine inananlar arasında ve genellikle çocuklar yedi yaşını doldurduğunda yapılır. Bunun sebebi ise çocukların yedi yaşına kadar işledikleri günahların melekler tarafından yazılmadığı inancından kaynaklanmaktadır. ” (Rahman, 1996: 103).

“Kızlar gelin olup bir iki çocuklu olduktan sonra ana-babası, akrabaları ve komşularını çağırarak, “Yüz açku” merasimi yapar” (İltebir, 1996: 212). Bu günde anneye hediyeler verilir, toplum içerisinde daha rahat hareket edebilme imkânı tanınır ve artık makyaj da yapılabilir.

Evlilik, insan hayatının önemli evrelerinden biri olup, hemen hemen bütün toplumlarda dinen kutsanmakla beraber değişik törenlerle de kutlanan bir birlikteliktir. “Şamanizm döneminde Uygur düğünlerinde erkek ve kızlar atlı iki sıra şeklinde düğün meydanına toplanırdı. Meydanın ortasına arça (akçam) ağacından ateş yakılır. Şaman (kam) ağacın çevresine kırmızı serper, evlenenlere başarı ve

mutluluk dilerdi. Ardından evlenen erkek ve kız, atla ateşten atlatılarak düğün töreni bitirilirdi” (Rahman, 1996: 104).

Uygur geleneğinde başka milletlerden eş seçimi oldukça azdı. Kan bağının olmamasına dikkat edilirdi. 15-16 yaşlarda evlilik yapılabilirdi ve eşlerden birinin ölümü sonrası yeni bir evlilik için 100 gün geçmesi gerekirdi.

Evlenmeye karar veren gençler önce bir ara bulucu ile kendi anne babalarını durumdan haberdar ederlerdi. “Kaşgarlı Mahmut’un Divanı Lugat-it Türk’te bahsettiği Savçi (Dünürler arasında arabuluculuk yapan kimse) ve Arkuçi (düğünde kız tarafıyla erkek tarafı arasında dolaşan kişi) den ibaretti. Arabulucuyu her iki kesim de sevip korur. Atalarımızdan kalan “elçiye zeval yoktur” sözü bundan kaynaklanmıştır. İki tarafın evliliğe rıza göstermesi sonucunda “çay ekiliş”(ilk tören, yani kız ile erkeği birbirine bağlama töreni)tarihi kararlaştırılır. Bu tören kız evinde yapılmaktadır. Erkek tarafı hediyeler alıp kız tarafına gidilir aynı gün her iki tarafın büyükleri ve mahalle sakinleri ayrı bir odaya toplanıp kıza alınacak eşyalar ve erkek tarafının kız tarafına vereceği “aş süyünü kararlaştırırlar” (Rahman, 1996: 106).

Düğün gününde damat ve gelin kendi evlerinde eğlenceler düzenler. Bu eğlencelerde şarkılar koşmalar söylenir. Ayrıca kızından ayrılacak olan annesinin üzüntüsü dile getirilir. Düğün sonrası aileler birbirlerini davet ederler ve böylece akrabalık bağları daha da güçlendirilmiş olur.

“Doğu Türkistan’ın Kumul şehrindeki düğünlerde şöyle bir şekil uygulanıyordu. Orta dereceli iki aile arasında söz kesildikten sonra erkek taraf düğünlük için dokuz giyimlik kumaş, dokuz tane koyun, dokuz küre buğday (1 küre 12 kilodur), dokuz şing pirinç (1 şing 2 kilodur), dokuz çing yağ (1 çing yarım kilodur), dokuz masa meyve ve düğün için yeterli miktarda odun, çay ve tuz nesnelere arabalara yüklenerek gönderilirdi” (Alptekin, 1978: 15).

Cenaze törenleri bütün toplumlarda hayatın sona ermesini ifade eder. Uygurlar tarihi süreç içerisinde birçok dine girmiş olmalarından dolayı bu törenler de çeşitlilik görmek mümkündür. İslamiyet öncesi cenazenin yakıldığı bilinmektedir. Daha sonraları toprağa gömüldüğü yapılan eski mezar kazılarında anlaşılmıştır. “Cesedi gömmeden önce büyük törenler düzenlenirmiş. Mezarın yanına ölen kişinin öz geçmişinin anlatan, oyularak yazılan abide taş dikilirmiş. “Kağan” ölürse eşiyle birlikte gömülürmüş” (Rahman, 1996: 110).

Uygurların İslam dinin kabulünden sonra defin törenlerinde de değişiklik olmuştur. Bu değişiklikler eski adetleri tamamen ortadan kaldıramamıştır. Eski mezarlara yeni cenazeleri defnetmekte bir sakınca görülmemiştir. Cenaze dışarıdan gelen yoksa aynı gün içerisinde defnedilmektedir. “Gömme işi tamamlandıktan sonra, mezarın başına bir tahta parçası dikilir. Ölen kişi erkek ise tahtanın ucuna koçun boynuzu bağlanır, kadın ise kumaş parçası bağlanmaktadır. Mezarlıklar genelde yol kenarında yapılmaktadır. Bunun nedeni yolcuların buradan geçerken ölenlerin ruhuna dua etmelerini sağlamak içindir. Şehitler için ayrı bir mezarlık yapılmaktadır. Üç gün süreyle mezar başında dua edilir. Üçüncü günün akşamı, vefat eden kişinin ailesi ve akrabaları toplanıp poşkal(yağda kızartılmış hamur) pide ve yemek hazırlarlar. Cami imamı ve bölgenin ileri gelenleri cenazeyi yıkayanlar bu yemeğe davet edilir. Uygurlar bu yemeğe “üç nezir” demektedir. Yemekler yendikten sonra Kuran okunur. Cenazeyi yıkayanlara ölen kişinin elbiseleri teslim edilir ve tören son bulur” (Rahman, 1996: 115).

Uygurlarda kabir ziyareti sıkça yapılır. Bu esnada ölen kişinin yakınları dualar okur tütsüler yakar, bazı bölgelerde mezar başında ateş yakılır. “Uygurlarda çok eski tarihten beri cenaze törenlerinde cenaze koşmaları (Mersiyename) aracılığıyla Merhum’a olan özlem ve kendilerinin ayrılık hasretlerini ifade eden sözler söyleme âdeti devam etmektedir. Cenaze koşmaları bazı bölgelerde ölen kişinin akrabaları tarafından okunsa da bazı bölgelerde de camaat tarafından okunur. Cenaze törenlerinde koşma okuma geleneği Uygurlarda çok eskilere dayanmaktadır.

Uygur halkının XI. yüzyıldaki ünlü âlimi Kaşgarlı Mahmut, “Divan-ı lügat-it Türk” adlı eserinde bundan yüzlerce yıl önceki cenaze koşmalarından çeşitli örnekler vermiştir” (Rahman, 1996: 117). Günümüzde bu adetler kısmi değişikliklere uğramakla beraber devam etmektedir.

Uygurlarda, geleneksel bayram ve törenler dini ve üretime bağlı olarak iki türlü ortaya çıkmıştır. Üretimle ilgili ortaya çıkan tören Avcılık Törenidir.”Uygurların yaşadığı bazı değişik bölgelerde ilkbaharın başlamasıyla kutlanan “Arslan Oyunu”, “At Oyunu”, “Şahin Oyunu” gibi hayvan ve kuşların kılığına girilip kutlanan oyunlar günümüze kadar gelmiştir. Dolan Meşrepi’nin (Dolan Eğlencesi) kutlanış biçiminde de birçok hayvanı konu alan oyun şekilleri vardır. Dolan dansı içerisinde avcılığı anlatan dans hareketleri ağırlıklı olup Uygurların geçmişte avcılık ve hayvancılık ile iç içe yaşadıklarını bize anlatmaktadır” (Rahman, 1996: 121). Uygur halk dansları “ çalışkanlık, cesaret, iyimserliği sembolize etmekle beraber, eğik baş, gergin göğüs ve estetik bilek hareketleriyle” (Abliz, 2008: 1) kimlik kazanmıştır. Bu tarz halk dansları icralarını Anadolu’nun birçok bölgesinde özellikle Kars bölgesinde görmek mümkündür.

Doğanın uyanması ile kutlanan en büyük bayramlardan biri nevruzdur. “Yeni Tong sülalesi tarihi Uygurlar tezkiresi bölümünde belirtildiğine göre Uygurların atası Kao-ch’e lardır. Kuzey devletleri tarihi Kao-che bölümünde, Kao-che’ların atalarının “Kırmızı Ti” ler olduğu yazılır. Bu kaynaklara göre Uygurların ataları Ti’lerdir. M.Ö VIII. yy’da yaşamış olan Uygurların ataları döneminde mart ayı yılbaşı olduğuna göre M.S VIII. yy’da yaşayan Uygurlarında mart ayının yılbaşı olması muhtemeldir. Büyük bilgin Kaşgarlı Mahmut, Divan-ü Lügat-it Türk adlı eserinde Türk boylarının yeni yıl (nevruz) yerine “yenigün” ifadesini kullandığı görülmektedir. Öte yandan “nevruz” terimi kullanımına ilk Ali Şir Nevai’de rastlıyoruz. Büyük mütefekkir, Ali Şir Nevai, Car Divan adlı eserinde; nevruz adı verilen müzik makamlarından ve nevruzda okunan şiirlerden bahseder. Bunlar; Noruz Hüseyin, Noruz Küşek, Noruz

Bürük, Noruz Bosbilla, Noruz Rast, Noruz Sultan'lardan oluşmaktadır” (Erkin, Ekrem, 1995: 157-159).

Uygur efsanelerinde de nevrüz kutlamalarında bahsedilmektedir. “Yeniden doğuş efsanesi Bukut ve Buku adlı Uygur klanına dayanır. Buku kağan köken ve ilk yaz Bahar bayramı tarihlendirme itibari ile Uygur Türklerinin VII. Yy’ dan beri açıkça kutladıkları bir Uygur bayramıdır. Diğer Türk boylarının buku kağan efsanesini Uygur Türklerinden aldıkları, tarih akımında Türk boylarını etkilediği bilinir” (Kaşgarlı, 1995: 170). Efsanede, gök tanrının ışığı ile döllenmiş ağacın hayatı temsil ettiği anlatılır. “Nevruz bayramının gerek Uygurlar gerekse diğer Türk boyları arasında efsaneden başlayarak daha pek çok manzum- mensur edebi türe konu olduğu ve yüzyıllardan beri yaygın olarak kutlandığı ve dolayısıyla milli bir bayram olduğu açıktır” (Özkan, 1996: 313).

Öteden beri kutlana gelen nevrüz bayramları bir “Sanat ve Edebiyat Bayramı olarak görülmektedir. Heyecan verici musiki eserlerini icra eden sazadeler, nahşalarıyla halkı coştururken, meddahlar destan, kıssa ve hikâyeler anlatarak, koşakçılar daha önceden yazdıkları koşakları söyleyerek nevrüz eğlencelerine renk katmaktadırlar” (Özkan, 1995: 174).

“Uygurlarda nevrüz kutlamaları ile ilgili düzenlemeler ve gelenekler, “Tokuz Kılık” ya da “Tokuz Oğul” ananesi çerçevesinde gelişmektedir” (Hüseyin, 1995: 317). Bu bağlamda nevrüzde sırası ile şunlar yapılır:

1-“Her yerde nevrüz davulu çalınarak bayramın geldiği haberi verilir. Herkes ayine katılmak için evinden yiyecekler getirir ve bu yiyecekler pişirilip dağıtılır. Sonra herkes birbirini tebrik eder.

2- Kabir ziyareti yapıp dua edilir.

3-Tüm yerleşim birimlerinden insanların birbirlerini ziyaret etmesi, büyüklerin ziyareti, yetimlere yardım, kötü düşüncede olan insanlara nasihat vermek gibi hasletler icra olunur.

4- Farklı yerlerden çocuk, genç, yaşlı herkes bildiği oyun veya koşukları ortaya koyarlar. “Bazı kaynaklara göre; Uygurlar arasında nevrüz oyununun sayısı 50’den fazladır. Salıncakta sallanma, İp atlama, Top oyunu, Oyuncu aslan, Komedyen, Ateşten atlama, Köpek döğüşü, Koç döğüşü, Koşu, Saklambaç, Körebe oyunu, Güreş, Cambazlık Tekerleme, Hikâye anlatma gibi oyunlar oynanırdı. Nevruz namelerinin çeşidi de 10’dan fazladır. Bu nağmeler; nevrüz keldi, köklem, ay keldi, noruz gül, karargas, anam anam cuptorgay, hızır noruz, cağan ve canan’dan ibarettir” (Hüseyin,1995: 317). “Ayrıca Tang dönemindeki tarihçi Hui-Lin kendinin Müzika Tefsiri adlı eserinde, Nevruz bayramında oynanan oyunlardan bahsederken; Tulfar üzerinde oynanan Hontu dansı, Salma taşlaş Usuli (Kesek atma dansı), Kesen Usuli (Kuça dansı), Yolvas oyunu (Kaplan oyunu),Kış Bovay Oyunu (Kış dede oyunu) gibi oyunlar oynanırdı. Bunlar halk ağzında “Su-Muz”oyunu olarak adlandırılmaktadır” denmektedir

5- Çeşitli yerlere yapılan gezileri içerir.

6- Bölgenin âlimleri tarafından halka çeşitli bilgilerin verilmesi, hikâyeler ve destanların anlatılmasını içerir.

7- Birlik, beraberlik, iyi davranış, nasihat, fikir alışverişinde bulunulması toplum yaşayışı açısından önemli görülmektedir.

8- İş başlangıcı olarak görülür. İşlerin planlandığı ve programa bağlandığı gün olarak önemlidir.

9- Fakir ve muhtaçlara Maddi ve Manevi yardımların yapıldığı onların korunduğu ve gözetildiği bir gündür.

Karşılıklı şevkat ve sevginin esirgenmediği nevrüz bayramı Uygurlarda birlikteliğin ve geleneklerin devamında çok büyük bir öneme sahiptir.

Tarım ve meyveciliğin (özellikle üzüm) bölgede geniş alanlarda yapıldığı bilinmektedir. Hatta dünyaya bu bölgeden yayıldığı düşünülmektedir. Bu bölgelerde mey Şarap Bayramı adında bir bayramın “Kaşgarlı Mahmut’un Divan-ı Lügat-it Türk ‘deki koşmaların bazılarında” (Rahman, 1996: 122-124). Olduğunu bize kanıtlamaktadır. Bu törenler İslam dininin etkisiyle önemini yitirmiştir.

Gül ve çiçeklerin açtığı dönemlerde Gül Suruh Bayramı (Çiçek Bayramı) adı altında bir tören yapılırdı. Uygurlarda bu tören yılda üç kez yapılırdı. Bunlar Kırmızı gül bayramı, Bahçe bayramı, Kavun bayramıdır. Bunların içerisinde gül bayramı önemli bir yer tutar. Bugünde gençler birbirlerine gül hediye ederler. “Kızıl gül’ü aşkın sembolü diye kutsal sayarlar” (Rahman, 1996: 128). Kırmızı gül destanlara da konu olup bu günün geleneksel temasını içerir.

Her yıl ilk kar yağdığında oynanan oyuna “karlık oyun” adı verilirdi. Bu oyun kar yağdığında bir kişinin başka bir kişinin evine “karlık” adı altında bir şiir bırakarak başlar. Bu şiir zamanında ve kim tarafından bırakıldığı tespit edilirse o kişiye meşrep düzenlemesi cezası verilir. Şayet bulunamazsa aynı cezaya evin sahibi muhatap kılınır. “karlık eğlencelerinde herkes bildiği oyunu sergiler. Şiir ve koşmalar okunur, müzikler icra edilir. Hikâye ve masallar söylenir. Bu oyun günümüzde özellikle öğrenciler arasında devam ede gelmektedir” (Rahman, 1996: 129).

Dini bayramlar ilkel ve çağdaş olmak üzere iki ayrı şekilde düşünülebilir. “İlkel dini bayramların en eski şekli sihirbazlıktı. Daha sonra zaman içinde gelişerek bir din haline gelmiştir. Fakat yinede doğaya tapmak, toteme inanmak ve ecdatlara tapmak çerçevesinden dışarıya çıkamamıştır” (Rahman, 1996: 130).

Çağdaş dinler arasında Buda dini, Hıristiyanlık ve İslam dini bölgede varlıklarını devam ettirmektedirler. Bu dinlerin de kendilerine has bayramları vardır. Örneğin İslam dininin kabulünden sonra bu dinle ilgili birkaç yeni bayram

kutlanmaya başlandı. “Rozi Heyit (Ramazan bayramı) Otuz gün oruç tuttuktan sonra kutlanan üç günlük bir bayramdır (Rahman, 1996: 130). Diğeri ise “Kuban Heyit (Kurban bayramı) dır. Müslümanların en büyük dini bayramıdır” (Rahman, 1996: 130). Bu bayramda; bayram namazı kılındıktan sonra kurban kesilir, yakınlarla bayramlaşılır. Her iki bayramda dostluk ve beraberliğin pekiştirilmesinde önemli bir rol üslendikleri için milli kimliğe bürünmüştür.

Bir başka dini tören olarak bölgede “Ordam Töreni” kutlanmaktadır. “Günümüzde de devam eden bu törende Muharrem ayında çeşitli bölgelerden yüz binlerce kişi Kaşgar Yengi Hisar Nahiyesi ile Yengi Şehir nahiyesi sınırındaki “Ordam” kumluğunda toplanıp ordam’ı ziyaret ederler. Bu İslam diniyle olan büyük bir faaliyettir” (Rahman, 1996: 132). Bu tören Budist Uygurları İslam dinini kabul etmeleri için verilen büyük mücadeleyi ifade ettiği için tarihi bir öneme de sahiptir.

İlkel insanlarda tapınma, doğa olaylarına karşı çaresiz kalışlarının ifadesi “ilah”ın görüntüsü olarak karşımıza çıkmaktadır. Göğe tapınma eski bir inanç olup güneş tanrısı merkezlidir. “Tanrı” kelimesi aslında Şaman inancındaki Altay Halk’larının dilinden gelmektedir ve kâinat, gök, sema anlamlarını karşılamaktadır. Kelimenin içeriği değişip bugünkü anlamına dönüşmüştür” (Rahman, 1996: 133).

“Eski Türk rivayetlerinde bahsedilen üç büyük tanrının biri yer tanrısıdır. Onun adı “iduk yar-sub” (mukaddes yer ve su) denilmiş, İdukut kelimesi de o inançtan gelmiştir. (idukut-kut, veren Allah anlamındadır)” (Rahman, 1996: 135). Dünyada insanların topraktan yaratıldığına dair pek çok inanış vardır. Müslümanlarda da su olmayan yerde toprakla teyemmüm edebilme görüşünün bu inançtan kaynaklandığı düşünülmektedir.

Eski Türklerde dağların yüksekliği ve heybetli duruşu, toplumda bu dağların kutsal olduğu inancını yaygın bir hale getirmiştir. “Eski Yunanlılar’ın Olympos Dağı’nı tanrının mekânı olarak kabul etmesi gibi, eski Türklerde Ötüken, Tanrı, Uluğ

dağlarını (yedi su vilayetindeki) tanrılar dergâhı olarak kabul etmişlerdir. Bu kutsal dağlara olan inançtan dolayı Hun, Göktürk, Uygur Hakanları Ötüken dağına başkent yapmıştır” (Rahman, 1996: 136).Yine “Uygurların, Kut Tağ’ı ve hatta Çingiz Han’ın Burhan Kaldun gibi “Gök veya Tanrı dağları” Türklerin kutlu dağları arasında değerli bir yer tutarlar” (Ögel, 1995: 33)

Kutsal dağlara inançın yanı sıra su ve ateşe inanç da eski Türklerde vardı. “Uygurların tarihi destanı Oğuzname de Oğuz Kağan’ın su tanrısının kızıyla evlenip, doğan oğluna da Deniz adını verdiği söylenir” (Rahman, 1996: 137).

Ateşe tapmak bütün toplumlarda olduğu gibi eski Türklerde de yaygın bir inanıştır Bu inanış Uygurlar tarafından korunarak günümüze kadar gelebilmiştir. “Uygurlarda gelin götürülürken ateş yakılıp gelin ateşin üzerinden atlatılırdı. Uygur halk eğlencelerinin çoğunda ateş yakıp ateşin çevresinde dans etme geleneği de yaygın bir biçimde kullanılmaktadır” (Rahman, 1996: 138). Uygurlarda Dünyanın oluşumu “Eski Yunanda olduğu gibi dört element olan; toprak, su, rüzgâr ve ateş” (Hays, 2008: 14) inanışı bilim çevrelerince benzer olarak kabul edilmiştir.

Uygurlarda Kurt, At, Sığır gibi hayvanlara inanmanın yanı sıra ağaçlara da inanılırdı. “Arkeolojik kazılara bakıldığında Uygurlarda Totem inancının oldukça fazla olduğunu görüyoruz. Vei-Name Hunlar Tezkeresinde bir hunlu kızla kurdun eşleşmesinden Tanrıkut doğmuştur denmektedir. Cu name Türkler tezkeresi’nde Türklerin bayrağının altında altın renkli kurt başı vardır. Bu bayrak Uygurların kurttan doğduğunu sembolize etmektedir. Çince yazılı kaynaklarda Uygurların atalarına ait rivayetlerde kurdun insanı dünyaya getirdiği “Asena” adlı dişi kurdun adını Uygur boylarından birinin kendine soyadı yaptığı söylenmiştir. Oğuz han destanında; mavi tüylü, mavi yeleli bir erkek kurdun orduya yol gösterdiği, aynı zamanda Oğuz Hakan’ın kurt bizim sembolümüz olsun dediği söylenir.” (Rahman, 1996: 138).

At; bütün toplumlarda olduğu gibi Eski Uygurlarda da avcılıkta, hayvancılıkta ve savaşta kullanılan önemli bir hayvandır. “Uygurların bazı boyları ata kutsal bir değer vererek atı savaş tanrısı olarak kabul etmişlerdir” (Rahman, 1996: 139). Yine Eski Uygurlarda sığır, deve, aslan ve ejderha gibi hayvanlar totem olarak görülebilmektedir.

Animizm inancı “doğadaki nesnelere insan ruhuna benzer ruhların olduğunu kabul eden görüşün adıdır. Animizm, totemizmin etkisiyle belirli bir inanç sistemine sahip olan Şamanizm’i ortaya çıkarmıştır. Şamanizm kötü ruhların kovulup, iyi ruhların kabul edilmesi ile kurulu bir fikir sistemidir” (Rahman, 1996: 143). Şaman’ın olağan üstü güçlerinin olduğuna inanılır, onun hastalıkları tedavi ettiği ve kötü ruhları kovduğu gibi inançların günümüz Uygur toplumu içerisindeki izleri hala görülebilmektedir.

İnancın önemli şekilleri ve tarzları arasında sihirli adetler önemli bir yer tutar. Sihrin yapılma amacı tamamen kötü ruhları kovmak, doğadan gerçekleşmesini istediğiniz bir olayı taşlar vasıtasıyla istemek, nazar değmesin diye dikilen korkuluk, değişik otlardan tütsü yaparak cinleri kovmak, muska yapmak gibi değişik yöntemler uygulanabilmektedir.

Perihunlukda sihirbazlığın bir çeşididir. “İlkel dönemlerde kabilenin tüm işlerini (ilkel sanat ve din) organize eden ve yöneten özel kişiler (aksakallar) mevcuttur. Bunlara Perihun veya bahşi denmektedir. Bahşi kelimesi Altay Şamanlarının dilinde üstad, sanatkâr anlamını bildirir. Şu andaki Moğolcada da aynı anlama gelmektedir. Gerçekten de onlar, döneminin yalnız ünlü müzikçileri değil aynı zamanda insanları kötü ruhlardan koruyan, kötü ruhların çarpmasıyla ortaya çıkan hastalıkları efsun okuma yoluyla iyileştiren sihirli tabiplerdi. “Perihun” kelimesi Uygur efsanelerinde sanatın piri kabul edilen “pircanğci” kelimesinden ortaya çıkmıştır” (Rahman, 1996: 147). Falcılık da farklı bir sihir çeşidi olarak ortaya çıkmaktadır. Rüya tabiri, tasvir ve gök cisimlerine bakarak yorum yapma gibi değişik

türleri olabilmektedir. “Miladi IX Yüzyıla ait Uygur Runik yazılı (Orhun yazısı) “İrik pütük” adlı fal kitabı atalarımızın sosyal yaşantısını, dünya görüşünü, örf ve adetlerini araştırmada oldukça önemli bir kitaptır. İrik Pütük de bahsedilen iyilik ve kötülüklerle ilgili bilgilerin çoğu günümüze kadar Uygur halkı arasında aynen korunmuştur. Örneğin; bir insan rüyasında padişah görürse mutlu olur. Siyah kuş görürse şansı açılır. Boğa görürse beladan kurtulur” (Rahman, 1996: 149). Gibi inançlar günümüz Uygur toplumu arasında güncelliğini korumaktadır.

Güzellik kavramı, estetik düşüncenin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Bünyesinde sosyal ve maddi kültürleri barındırır. Toplumların milli edebiyatlarını ifade edebildikleri betimleme araçları vardır. Uygurlarda kırmızı gül “sevgilinin, özgür aşkın ve gönül rahatlığının, bülbül ise sadık aşığın, irade ve cesaretin sembolü olmuştur” (Rahman, 1996: 151). Uygur geleneğinde beyaz “saflik ve yüceliğin, iyilik ve bahtın sembolik tiplemesi olarak kullanılmıştır. Tanrı dağına yücelterek Ak Tağ diyerek adlandırmışlardır. Halk arasındaki Ak gönül; iyi kalpli, Ak yol bolsun; güle güle git gibi sözler içten dilek ifadesi olmuştur” (Rahman, 1996: 152). Yine Uygur güzellik geleneğinde yıldızlar, güneş, ay gibi maddi olgular baht açıklığının sembolü olmuştur.

Maddi kültürlerden “Kırlangıç; Uygurlarda dostluğun ve şefkatin sembolüdür. Pınar; göze benzetilerek tasvir edilir. Gül veya kalp resimlerinin işlendiği mendiller âşıkların iç dünyalarını sessiz bir şekilde yansıtan geleneksel betimleme araçlarıdır” (Rahman, 1996: 152). Konu edilen maddi kültürler Uygur toplumu tarafından ne anlama geldikleri bilinmekte ve günümüzde de devam etmektedir.

Uygur kadınlarında süslenme adetleri de oldukça zengindir. Bunlardan Osma; kadınların bahçelerinde yetiştirdikleri ve yapraklarının suyu sıkılarak kaşlara sürülen bir bitkidir. Sürme; dağlardaki madenlerden çıkarılan yine kadınların makyaj olarak kullandıkları bir maddedir. Saç bakım malzemeleri olarak badem çekirdeği, şeftali

çekirdeğinden çıkarılan yağla saçlarını güçlendirmek amaçlı kullanmışlardır. Bunun yanında zeytinyağı ve iğde ağacı zıncı da saç bakımında kullanılmıştır.

“Pudra ve allık kelimelerine Kaşgarlı Mahmut’un Divan-ı Lügat-it Türk adlı eserinde rastlanır. Kaşgarlı Mahmut allık kelimesini “kadınların yüzlerine sürdükleri açık kırmızı boya” şeklinde açıklar” (Rahman, 1996: 156). Bu durum çok eskiden Uygurlarda kadınların allık kullandığının bir göstergesidir.

Kına, kadınlar tarafından tırnak ve avuç içine sürülen kahve renkli doğadan elde edilen bir maddedir. Uygurlarda da kadınlar arasında yaygın olarak güzellik malzemesi olarak kullanılmaktadır. “Kınayı öven Hena gülidak yârim, anargülidak yârim (Kına çiçeği gibi yârim, gül gibi yârim) gibi türküler sıkça söylenir” (Rahman, 1996: 156).

İp çekerek yüzdeki fazla kılların alınması, güzel kokulu bitkilerden faydalanılması, gibi güzel ve bakımlı olma geleneği hem sağlık hem de estetik kullanım açısından Uygurlarda önemli bir yer tutmaktadır.

“Uygur, Kazak, Kırgız, Özbek, Tatar gibi Türk boylarının sosyal hayatı ve sözlü edebiyatında 9, 7, 40 gibi sayılar uğurlu sayı olarak kabul edilmişlerdi” (Rahman, 1996: 157). Bu sayılar soyut düşüncenin somut bir şekilde ifade edilebilmesi yönünde verdiği katkı dolayısıyla dini, edebi folklor gibi konular içerisinde de kendini bulabilmiştir. Günümüzde bu anlamda Türk dünyası ile ayrı düşünilemeyen Anadolu’da bu sayılarla ilgili “toyganyerge tokuz tazim (doğduğum yere dokuz secde), tokuz kızın tolgiki bir künde tutuptu (dokuz kızın doğum sancısı aynı gün tutarmış), tokkuzi tel (her şeyi tamam dört dörtlük)” (Rahman, 1996: 157). Gibi folklorik bütün malzemenin ortak olduğu şüphesizdir.

Halk eğlenceleri; toplumun genelini katılımı ile gerçekleştirilen içerisinde birçok oyun ve beceri sergilenen folklorik değerlerdendir. Uygurlarda asırlardır devam eden bu eğlence türleri arasında;

Güreş (çeliş), “Kaşgarlı Mahmut’un Divan-ı lüğt-it Türk adlı eserinde kız ile güreşme kısırakla yarışma şeklinde bir atasözü ile karşılaşmaktayız” (Rahman, 1996: 163). En eski Türk boylarının bir oyunu olduğunun kanıtıdır.

Cambazlık; zihinsel ve bedensel gücün ortaya konulduğu geleneksel oyunlardandır. “Divan-ı Lügat-it Türk’te *yipladi* kelimesi cambazlık yaptı, ip üstünde yürüdü şeklinde açıklanmıştır” (Rahman, 1996: 164).

Dönme Salıncak, Valley Oyunu, Koyla Top Oyunu, Ordikam Oyunu, Tepküç Oyunu, Ceviz Oyunu, Giyek Oyunu, Oğlak Tartış Oyunu gibi oyunlar da oynanmaktadır. Ayrıca Uygurlarda Meddahlık “Pazar yeri cadde ve sokaklarda kişileri etrafına toplayıp kıssa ve cenk nağmeleri söyleme işi olarak açıklanmaktadır ve Anadolu folklorunda da benzer yapıda kullanılmıştır” (Mehmet, 2006: 87). Bu tür folklorik malzemelere günümüz Uygur toplumu arasında ve diğer Türk toplumları arasında da rastlamak mümkündür. Özellikle nevrüz kutlamalarında bu folklorik değerlerin devamı kültürün aktarımı açısından önem arz etmektedir.

1.5. UYGURLARDA KÜLTÜR VE SANAT

Uygur kültürü, tarihi bilincin ve sosyo kültürel yapının konuşlandırılmasında bilinmesi gereken önemli bir görüngüdür. “Uygur Kültürü güçlü bir şekilde Synkretistik karakter taşır. Doğu-batı ve güney uygarlığı akımları burada olduğu kadar hiçbir yerde karışmamıştır. Uygurlar Çin den maddi uygarlık ve hukuk uygulamasını, yönetim ile ilgili unsurları, Hindistan’dan ve dolayısıyla Gandihara dan Budizmi: vahalarındaki eski Sogd ve Tohorlardan Hellenistik sanatı; İran’dan

Maniheizmi almışlar. Akdeniz havzasından Süryani rahipleri ve yine Sogdlar aracılığıyla Nesturi-Hıristiyanlık ve Hellenistlik edebiyat tesiri altında kalmışlardır” (Türkdoğan, 2011: 207). Ayrıca önemli bilginlerin birçoğu Türkistan’dan yetişmiştir. İbn’i Sina, Farabî ve Buharî gibi. Gerek bilim gerek edebiyat gerek devlet yönetimi ve gerekse sanat anlamında üstün yetenek sergileyen Uygur kültürü muhakkak ki Türk dünyasında önemli bir yer tutacaktır. Yine Çin, Hint ve İran gibi üç büyük medeniyetle ticari, siyasi, kültürel alışverişin olması bu bölgeyi daha da önemli kılmaktadır.

“Yüzyılın başlarına kadar Türkistan hakkında bildiklerimizin başlıcasını İsa’dan sonra 629 da Hindistan’a tavafa giden Çinli Budist Hüan-Tsang’ın yaptığı çok dikkate değer seyahat tasvirleri teşkil eder” (Akkaya, 1943: 76). Sonraları tesadüfen ele geçen bu yazmalar bu ülke üzerindeki dikkatleri artırmış “Fillandiyalı ve Rus araştırmacıların Hotan bölgesinde (1900-1901) yaptıkları kazılarda birçok buluntu elde edilmiştir. Bu durum Alman, Fransız ve Japon araştırmacılarını da tetiklemiş ve “idi-kut” (Turfan) bölgesinde yapılan kazılarda büyük surlar, manastırlar, mabetler ve kütüphaneler ortaya çıkmıştır. Buluntuların içeriği hakkında tanınmış bilgin Wilhelm Thomsen Türkistanın mazisi hakkındaki yazısında; bulunan muazzam bina bakiyelerinin ekserisi herhalde Budizm’in hatıralarını taşıyordu. Fakat Maniheizm ile Hıristiyanlıktan da çok dikkate şayan izler kalmıştır. Bu binalarla aynı maksada yaramak üzere işlenmiş bulunan mağaralarda resim, heykel ve el yazıları gibi güzel sanat eserlerinin dikkate değer belirtileri bulunuyordu ”(Akkaya, 1943:77)

“Güzel sanatların merkezini Kandahar teşkil ediyordu. Kandahar mektebi Hint yoluyla elen sanatından, garp yoluyla İran’dan oldukça etkilenmiş olmakla beraber Türkistan’da bir düzine hususiyetler, üsluplar benzetilerek gelişmiş ve güzel sanatlar kendine has damga taşıyan bir şekil almıştır. Hatta Türkistan’da şekillenen mahalli sanat bütün doğu Asya’nın dini sanatının oluşmasına vasıta olmuştur. Kültür mahsulleri arasında ele geçen el yazılarıyla-tahtaları kazmak suretiyle yapılan blok basmalar daha önemlidir. Ahşap levhalara, hurma yapraklarına, deri, ipek ve kâğıda geçirilmiş bulunan yazılar türlü harfler ve türlü dillerde yazılmış bulunuyorlar.

Arasında başlıca Sanskrit, Pehlevî, Part, Sogd, Mogol, Çin, Tibet ve esasî teşkil eden Türk ve nihayet Yunan dillerinin bulunduğu türlü diller ve yazılar görülmektedir. Konuların geneli dinî olmakla beraber edebî, iktisadî, tıbbî ve İdarî metinler, vakfiye, vasiyetname, imtiyaz verilmesi gibi vesikalarla hususi mektuplar da bulunmaktadır” (Akkaya, 1943: 77).

“Uygur günlük resimleri çoktur. Bunların çoğu kümbet veya linhua (lotus) şeklinde olduğunu görmekteyiz. Toguzguz (Uygur) hakanının altın hayme’si şehrin surları üstünde dururdu. Beş fersahtan görülen altın çadır, 900 kişi alabilecek kadar büyüktü. Diğer bir Uygur resminde, Tarkan rütbeli bir kimse Buda’ya herhalde bir hükümdar otağı olan çadır hediye etmektedir. Bu çadır, çiçeklerle dokunulmuş bir kırmızı kumaşla örtülüdür. Otağın tepesindeki dünlük, lotus çiçeği şeklindedir. Bu çadırın en bariz özelliği, boyunun yüksekliğidir. Çadırın boyunun, sahibinin mevkisiyle orantılı olduğu metinlerden de anlaşılır” (Esin, 2006: 157).

Uygur kültürünün parlak devri 7. ve 8. Yüzyıllara tesadüf eder. Avrupa da yenilik hareketlerinin başladığı, ön Asya da bilhassa Bağdat ta ilim ve sanatın ilgi gördüğü, İslam büyüklerinin yükselme açtıkları devirde Uygurlar İslam medeniyetiyle birlikte kendi kültürlerini zenginleştirmişlerdir. “İşte bunun içindir ki kazılar neticesinde varlığını anladığımız Uygur güzel sanatları ilk önce dış odaklarca mahvedildiği. Sonra da İslamiyet in men etmesi dolayısıyla tamamen yıkıma uğradığı halde yalnız minyatür sanatının tutunduğu çağlarda İslam dünyasının en tanınmış simaları bu havalide yetişmiştir” (Akkaya, 1943: 77).

Topkapı sarayında bulunan “Fatih Albümü’nde yer alan minyatürler içinde mey çalan bir kız ve çengi, içki sunan bir sâkî’ye, sokak oyuncusu, bir çeşit halk oyunu oynamaya kalkan al kaftanlı ve lacivert kaftanlı iki beyzâde veya hükümdar çizimleri X-XI. Yy la ait olarak tarihlendirilmektedir. Minyatürde ney çalan kızın kılığı Türkistan karakteri taşımaktadır. Bu çalgıcının dört köşesinde altın tepeli ve çiçek süslü iğneler vardır. Bu tarz Uygurlarda da vardır” (Uslu, 2007: 120).

Anadoluda da zengin kırsalda bu tarz giyim ve takı takınma benzerlikleri rahatlıkla görülebilmektedir.

Dünyanın en önemli kültür merkezlerinin kavşağı durumunda olan Doğu Türkistan ticari bir alan olmanın yanı sıra kültür alışverişinin de yapıldığı bir bölgedir. Bu coğrafi konum itibari ile Anadolu'yu andırmaktadır. “Gerek umumî, gerekse coğrafi şartlardan çok iyi istifade etmesini bilen Uygur Türklerinin teşkilat ve idare kabiliyetlerinin temin ettiği huzur ve emniyet sayesinde inkişaf eden iktisadi hayat dolayısıyla husule gelen refah, geniş ve yüksek kültüre kaynak olmuştur. Beyler, siyasi, idari vazifeleri yanında toprağı işleterek, tacirler de giriştikleri cihanşümül teşebbüsleri başarak halkın yaşayış seviyesini yükseltiyorlar. Bilginler edebi, hukuki dini sahalardaki feyizli çalışmalarlarıyla fikri ihtiyacı temine çalışıyorlar, sanatkârlar canlı heykelleri, zengin muhteşem tabloları zarif minyatürleriyle bedii iştiyakı karşılamaya savaşıyorlardı” (Akkaya, 1943: 78). Bu köklü medeniyetin gelecek nesillere yol göstermesi bakımından önemi kaçınılmazdır.

“Türk Kültüründe gördüğümüz bilge kişiler, destanlarda, kitabelerde varlıklarını ve özelliklerini bazı farklı ayrılıklarla yaşatırlar. Oğuz Kağan destanındaki İrkıl Hoca, Uygurca Oğuz destanında Uluğ Türk, kitabelerdeki Bilge Tonyukuk, Oğuznamenin ünlü Dede Korkut'u, Kutadgu Bilig'deki Ögdülmüş, hepsi birbirleriyle müşterek izler taşırlar. Bilgileri ile topluma doğru yolu gösterirler, toplumun müşküllerini hallederler, daha büyüğü kağanlara vezirlik yaparlar, onların akıl hocası olurlar” (Öztürk, 1973: 217). Uygur destan anlatıcısı “ destanın konusu, dili, anlatımdaki heyecanı, icraya canlılık katan çeşitli taklitleri müzik aletlerinin aracılığıyla ve melodilerle yansıtmıştır” (Mehmet, 2006: 139) tespitinden hareketle Uygur destan anlatıcısını enstrümanlı düşünmek mümkün görünmemektedir. Bu durum 12 mugam icrasındaki ikinci bölümü olan “destan” kısmında olduğu gibidir. Bu bölüm bir saz eşliğinde söylenir.

Eski çağlarda Türk devlet teşkilatının Çinliler üzerinde etkili olduğu bilinmektedir. Hint, İran ve daha doğu bölgelerine olan etkilerinin araştırılması gerekmektedir. “Yalnız İslam âleminde Orta Asya Türklerinin devlet adamı, âlim, mütefekkir olarak oynadıkları rol tartışmasıdır” (Akkaya, 1943: 78).

“Uygurlarda hudut teşkilatı gayet düzenli idi. Hudut, karakollarla daima kontrol altında bulundurulurdu. Huduttan geçiş pasaportla olurdu” (Akkaya, 1943: 79).

İktisadi anlamda Uygur Türkleri oldukça başarılı olmuşlardır. “Çiftçilikte geniş ölçüde sulama tesisatı dolayısıyla ekincilik ve bağcılık hayli inkişaf etmişti. Kazılarda zahire ve şarap alış verişine, kredi muamelesine ait birçok vesikalar ele geçmiştir. Maden bilhassa altın, gümüş çıkarılır ve işlenirdi. Kâğıtçılık, dokumacılık, halıcılık oldukça gelişmiştir. Uygurlar ilkin tahtayı oyarak sonraları değişiklik yaparak bugünkü tarzda kitap basarlardı. Bunun evveliyatının Çin de mevcut olduğu söylenirse de, diğer kültür sahalarında olduğu gibi, tabii işi de Uygurları maharetli ellerinde tekâmül etmiş ve Moğollar vasıtasıyla Mısır’a hatta Avrupa’ya gelmiş olduğu kuvvetle tahmin edilir” (Akkaya, 1943: 79).

“Türklerin iyi silah yapmayı başkalarına öğrettiğinin bilindiği gibi, Halife Mehdi devrinde (M.775-788 yıllarında) Semerkand emirine esir düşen Uygurların Müslümanlara kâğıt yaptığının bilinmesi” (Olguner, 1987: 19) önemli bir maddi kültür olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Uygurlar, Göktürklerden sonra kendi alfabelerini kullanan benzer harflerle kurulmuş olan Uygur matbaası Türk kültür tarihinin en önemli hadiselerinden birini teşkil eder” (Saray, 1997: 44). Matbaası ve alfabesi olan Uygurların doğal olarak okuma ve yazmada ileri bir seviyede olmalarını kaçınılmaz kılmaktadır.

“Doğu Türkistan bölgelerinde yapılan kazılarda 17 muhtelif dilde olmak üzere 24 farklı yazının ele geçtiği bilinmektedir. Bunların en önemlisi Uygur yazısıdır. Asıl menşenin Fenike harf yazısı olmasına, Suriye-İran aracılığıyla gelmiş bulunmasına rağmen, Uygurlarda geçirdiği gelişim dolayısıyla en güzel yazı denebilecek olan, Uygur yazısı Moğollarla Mançular tarafından aktarılmıştır. Bilhassa Orhon abideleri dolayısıyla tanınmış olan, Run yazısı da denilen yazı Uygurlarda uzun müddet kullanılmıştır” (Akkaya, 1943: 79).

Uygurlarda gerek eski çağlarda gerekse sonraki dönemlerde yapılan kazılarda ele geçen Karluk ve Karahanlılar çevresine mal edilen Kutatgu-Bilig ile aynı çevrenin mahsulü olan Kaşgarlı Mahmut’un Divan-ü Lûgat-it Türk en önemli eserler arasındadır. “Her ikisi de 1170 yıllarında yazılmıştır. Bunlardan Divan-ı Lûgat-it Türk büyükçe bir gramer kitabı olmakla beraber Atalar sözleriyle halk türkülerini de ihtiva etmektedir. Eser manzumdur. Tarım sahası Türklerinin teşkilatı ve içtimai halleri hakkında çok iyi fikir verir. Ahlak bakımından evlada cesaret, namus ve sadakat telkin eden Yusuf Has Hacip bir taraftan ilmi, fitrî kabiliyetlere, dünyevi hazinelerin hepsine, hatta hükümdarlığa üstün tutuyor; diğer taraftan akılsız, idrâksiz ilme kıymet vermiyor ve ancak ikisi birleştiği takdirde kıymet alır diyor. Bir basamak daha ileriye giderek ilimle idrâki ancak tecrübe ile birleştiren birinin mükemmel bir insan olacağını söylüyor. Türkçenin önemli bir lehçesi olan Uygur dili bizim lehçemize çok yakındır. Ele geçen tasvirler Uygurlarda mûsikînin de rol oynadığını göstermektedir” (Akkaya, 1943: 86).

“Kutatgo-Bilig’in yazıldığı devir ve çevrenin sosyal yapısı, gerek bireylerin sosyal yapısı, gerek bireylerin gerekse sınıf ve toplulukların bilgi ve fikir düzeylerinin yanı sıra birde bu alanlarda Türklerin kendileri tarafından geliştirilmiş hususiyetler ve komşu millet ve kültür çevreleriyle olan ilişkileri de konu edilmiştir. Eserin esasını oluşturan “olgun insan” kavramı ve tanımının yanı sıra daha birçok erdem de açıklanır. Bunlar arasında her türlü bilgi edinmek, okumak, yazmak, güzel yazmak, bütün alfabeleri ve bütün dilleri bilmek, şiir yazmak, belagat, hesap ve geometri öğrenmek, astronomi bilmek, tıp bilmek, düş yorumlamak gibi, Türk

çevresine has avcılık, kuşçuluk, ok atmak, çögen ve satranç oyunları gibi becerilere ait bahisler de vardır” (Arat, 2008: 26)

“Uygurlarda her önemli kültür tabakası için bir din kabul etmek gerekir. Şaman akidesinden sonra, sırasıyla Buda, Hıristiyan, Mani ve İslam dini Uygurlara girmiştir. Bunlardan Hıristiyanlığın sınırlı, mani dininin kibar tabakaya özel olmasına karşılık Buda ve İslam dini hâkim ve genelin kabul ettiği dinler olmuşlardır” (Akkaya, 1943: 86). “Eski Türklerin dini reislerine “Toyon” derlerdi. Sihirbazlara da “kam” derlerdi. Toyonlar dini reisler oldukları gibi aynı zamanda siyasi reislerdi. Toyonizm bir taraftan muntazam siyasi teşkilata bağlı olduğu gibi, diğer cihetten lâhuttaki ilahlar teşkilatına bağlı idi. Toyonluk irsi idi. Türklerin Budizm den önce dinlerinin Toyonluk olduğu, gerek avcılığa olan düşkünlükleri dolayısıyla et yemeleri ve savaşçı bir toplum oluşu nedenleri ile açıklamak mümkündür” (Gökalp, 1974: 109). Uygurların yüksek bir kültüre sahip oluşlarına siyasi, coğrafi, tarihi ve iktisadi sebeplerin yanında buda ve mani dinleri de etken olmuşlardır. Buda dini Hindistan’dan Doğu Türkistan’a gelmiştir. Türkler İslamiyet’in yayılışında olduğu gibi Budizm’in oluşum evrelerinde önemli rol oynamışlardır.

“Buda dininin Doğu Türkistan’da gördüğü rağbet aynı zamanda dinin icaplarından sayılan tasvirî sanatın da yükselmesine neden olmuştu. Bu yüzden Uygur Türkleri dini- tasviri sanatında uzak doğuya intikalinde aracı olmuşlardır. Budizm, hayır sahipleriyle sanat erbabını bir takım hikâyelerle kendi hizmetine zorlayan bir kudret halini almıştır” (Akkaya, 1943: 81).

“Duvar tasvirleri fresko denilen tarzda yapılırdı. Tablonun zemini şöyle hazırlanırdı. Saman ve ot elyafı ile deve tersinden ibaret harç yağurulduktan sonra duvar bununla sıvanarak düzeltilir, üzerine ince bir kireç tabakası geçirilir ve bunun üzerine tablonun taslağı, kopyesi nakledildikten sonra renkleri işlenirdi. Doğu Türkistan’da tasviri sanatlar Buda dininin himayesinde gelişmiştir. Bu da Doğu Türkistan’a dışarıdan gelen diğer önemli bir dini teşkil eden maniheizmdir. Dinin

kurucusu olan Mani'nin kendisi esasen ünlü bir ressamdı. Mani'nin akait kitapları en güzel kâğıda en iyi mürekkeple kaligrafik olarak yazılır, fevkalâde güzel minyatürlerle bezenirdi. Yedinci yüzyılın ortalarında Doğu Türkistan'a hâkim olan Uygurların hakani dolayısıyla kibar tabaka Mani dinine girmişlerdi. Böylece esasen Buda dini dolayısıyla çok rağbet gören tasviri sanat üstün bir seviyeye ulaşmıştı. Resim, Heykel yanında minyatür hayli yükselmişti. Hatta sonraları Moğollar Doğu Türkistan'ı istila ettikleri zaman buradan aldıkları yüksek minyatür sanatını bir taraftan Çine diğer taraftan İran'a götürmüşlerdi. Vaktiyle İran'da mevcut olmasına rağmen orada bu gelenek kaybolmuşken sonraları İran, Hint veya İslam minyatürü adı altında tanınan resim sanatına da Doğu Türkistan kaynak olmuştur” (Akkaya, 1943: 83). Bu sanatın Anadolu'da da izlerini görmek mümkündür. Selçuklu ve Osmanlı resim sanatında minyatür önemli bir yer tutmakla beraber belge yerine de kullanılmaktadır.

“Plastik sanat için Doğu Türkistan'da ne mermer ne arduvaz taşı vardı. Bunun için çamura kıl, nebat elyafı, saman karıştırılarak iyice yoğuruluyor ve husule gelen madde şekillendiriliyordu. Statülerin içerisine yerine göre taş, ağaç veya sazla tutturuluyordu. Üzerine hafif bir alçı tabakası sıvandıktan sonra boyanıyor ve yaldızlanıyordu. Sorçuk'ta bulunan ihtiyarlamakta olan bir dervişle gençliğin tazeliğini ifade eden ideal Buda heykelleri Uygur plastiğinin güzel numunelerini teşkil eder. Ağaç tan'da heykel yapıldığı vardır (Akkaya, 1943: 85).

1.5.1. UYGURLARDA MÜZİK

Uygurlar uzak geçmişe ve parlak medeniyete sahip bir millettir. Tarih sahnesinde birçok bölünme yaşamış olursa da evlilik konusunda oldukça tutucu davranmışlardır. Bir başka deyişle evlilik kurumunu kendi içlerinde devam ettirmişlerdir. Bu durum kendi kültürlerinin yeni kuşaklara bozulmadan ve doğru bir aktarıma vesile olmuştur. “ On İki Mugam olarak bilinen kavram binlerce yıl

diaspora altında yaşayan ve hala bugünde yaşıyor olmasına rağmen bu miras yoğun bir şekilde devam ettiriliyor. Onların sınır ayrılıklarını korumak için çalışmalar yapılıyor ve dünya bunun farkında değil. Uygurlar her yerde yaşıyor ve mugam geleneklerini ellerinde tutuyorlar. Uygur klasik repertuarı on iki mugamlarındaki karışıklık ortadadır. Bu makamlar Moğol, Hint, Arap, Türk, Çin, İran ve diğer birçok halkların katkılarını da içlerinde barındırmaktadır” (Czekanowska, 2002: 995).

Hunlar, Göktürkler ve Uygurların tarih sahnesinde buldukları süre içerisinde hep bir bütünlük içerisinde hayatlarını sürdürmüşlerdir. Kültürel ve geleneksel açıdan bir bütünlüğü sergileyen Hunlar, Göktürkler, Uygurlar, Karahanlılar, Orhun-Selenga’da başlayan ve Avrupa içlerine kadar uzanan büyük Türk milletinin ayrılmayan birer parçalarıdır. Bu anlamda Çinli araştırmacıların tespitleri oldukça önemlidir. “Jui Yao-sung Çinde müzik eğitimi almış, Ch’ang Liu ise Macaristanda eğitim görmüştü. Bu iki müzisyen, Gansu da yaşayan Sarı Uygurların yaşadığı bölgelerde müzik araştırması yaparken, onların klasik müziklerindeki ses tonları ile Macaristan klasik müziklerindeki ses tonlarının benzerliğini keşfedince bu müziklerin ilkel yapılarını karşılaştırdıktan başka, konuyu tarih, etnoloji ve dilbilim açısından da incelemişlerdir. Onlara göre sarı uygurların ataları, vaktiyle bölgede hunlarla birlikte yaşayan halkın temsilcileri Turalardı. Dilleri birbirine yakındı ve Türkçenin Altay dil grubuna mensuptu. Hunların bir bölümü miladi birinci yüzyılda Avrupa ya göç etmiş; şimdiki sarı uygurların ataları ise IV. Yy da Ho-hsi (Gansu’da) koridoruna yerleşmişlerdi. Sarı uygurlar Tura halk müziğini muhafaza ettikleri gibi, batıya göç eden Hunlan boyları da Hun müziğini Macaristan a kadar taşımış ve günümüze kadar yaşatmışlardır. Böylece Macaristan dan doğuda Karadeniz, Hazar denizi ve Orta Asya dahil olmak üzere şimdiki sarı Uygurların yaşadıkları bölge boyunca uzanan geniş bölgeye “beş tonlu müzik sistemi” bölgesi adı verilmiştir. İşte doğu ve batıdaki bu halk şarkıları arasındaki benzerlik de onların aynı kaynaktan çıkmış olmasından ileri gelmektedir” (Almas, 2010: 54).

“Hoten vilayetine bağlı Çerçen kazası Mülçe ırmağı mecrasında bulunan Mingyarkaya resminde dans eden figürlere rastlanmıştır. Arkeologların ilk tetkiklerine göre bu kaya resimleri zamanımızdan 6000-8000 yıl öncesine ait olduğu söylenmektedir.

Yüzyılımızın başında Altaylar, Bozırık ve Başadar vadilerinde araştırmalar yapan “Rodento ve Grioznov” adlı Sovyet bilim adamları çok eski kilim parçaları ve eski bir müzik aleti olan “ÇENG” bulmuşlardır. Budento bu bölgede yaşayan insanların tarihini M.Ö. 1700 yıllarına kadar götürmektedir” (Köse, 2000: 19).

“Batı Hun ve Doğu Hun İmparatorluğu devirlerinde Hunlar arasında ilginç beyitler ve koçakların olduğunu 18 çeşit vurmali çalgı “Dap” (ritim saz) “Gicek” (Yaylı saz) nağmelerinin mevcut olduklarını dile getirmiş şarkı ve halk oyunlarında çok usta olduklarını ifade etmiştir.

Savaşçı ruha sahip olan Türkler yaptıkları savaşlarda müziğin gücünü ve tesirin anlamışlar, bu yüzden müzikten faydalanmışlardır. “ Prof. “Siacı-Bu” tarafından yazılan “Çin Müzik Tarihi” kitabında verdiği bilgiler çok önemlidir.

“ Hunlar Kuzey Hun sülalesi zamanında sınır boylarında her zaman olay çıkartıyordu. Sınır boylarında askerler müzikler çalıyordu. Sınırın öbür tarafında bekleyen Çin askerleri söylenen bu müzikten etkilenmiş ve o kadar etkisi altında kalmışlardır ki, kendi törenlerinde bu müzikleri söyledikleri bilinmekteydi.” demiştir. Askeri müzik konusunda marşlara sahip olan Hunlar, Çinli ilim adamı Wei Çing yazmış olduğu “Hun Name”de “Batı Hun askerleri savaşırken ritim çalgıları kullanırlardı” (Köse, 2000: 19) demiştir.

“Uygur Türkleri zamanımızdan 3000 yıl önce şaman dinine mensup idiler. Bu çağlarda şaman Pirhan ve Baksı dedikleri büyücüler şarkı söyleyerek dans ederek hasta tedavisi, fala bakma, askeri savaşa hazırlama işlerinin yürütürlerdi.”

Uygurlar Tanrı dağları, Karakurum, Altındağ vadilerinde yaşarlarken müzik aletleri ve icra ettikleri müzikleri çevreye yaymaya başlamıştır. Müzikle ilgili tarihi bilgileri Çin kaynaklarından elde etmekteyiz. Bunlardan Çinsu (Çin Name) Musiki Tezkeresi eserinde;

Meşhur Çinli seyyah Çung Çien M.Ö. 138 yılında “Batı”yı yani Türkistan topraklarını ziyaret etmiştir. On yıllık maceradan sonra Çin’e dönüşünde Ney, Burga (üflelemeli), Gicek (yaylı) gibi müzik aletlerini Çin’in o zamanki başkenti Çangen’e götürmüş, oradan bütün Çin’e yayılmıştır.” (Köse, 2000, 20) demektedir.

Uygur Türkleri bütün hayatları boyunca müzik aletlerini ve müzik çalgılarını yanlarında taşımış, gittikleri her yere müziklerini taşımışlardır. Buna istinaden Wong Yendi’nin “Uygur Hakanlığına Ziyaret Hatırası” adlı tarihi eserinde, şöyle kayıt vardır.

“Uygurlar müzikte usta millettir. Hakanın sarayında güzel küy(müzik)ler devamlı çalınır, sadece bu değil sefere çıkanlar yolunun uzun veya kısa olmasına bakmadan çalgılarını her an yanında taşırlar. Bunlar arasında en çok görüleni Berbab (Çin’e geçen alet) ile 25 telli Gungka’dır.” demişlerdir.

“Çin-Name’nin 25. Cildinin Müzik Tarihi bölümündeki kayıtlara göre Mukdil müziği adındaki takımlaşmış müzik türü M.Ö. ikinci yüzyılında Tanrı dağlarının Kuzey ve Güneyinde yayılmıştır. Batı Han Sülalesi döneminde yaşamış meşhur Çinli seyyah “Cang Çien” M.Ö. 119 yılında Türkistan’a ikinci sefere geldiğinde, bu Mukdil müziğini Çin’e götürmüştür. Ve Han sülalesinin ünlü müzisyeni “Li Yannian” bu müzikten istifade ederek 28 parça saray müziği yaratmıştır.” (Köse, 2000: 22)

“Altay dağlarında yapılan kazılarda “ikitelli bir çalgı ile Tümrük’ün (darbuka-dümbelek) bulunduğu haber verilmiştir. Altaylardaki çıkarılmış olan eserlerin M.Ö.

250-500 yılları arasındaki zamana ait olduğu kabul edilmiştir. Sahiplerine gelince onların Hunlar veya akrabaları pek muhtemeldir.”denmiştir. M.S. 48 yılında Hunlar, Güney Hun ve Kuzey Hun diye ikiye ayrıldılar. Güney Hunlar yavaş yavaş Çin seddinin güneyine göç etti ve yerleşti. Kuzey Hunlar M.S. 91 yılı Asya yoluyla Avrupa’ya göç ettiler.

Bu Uygur kabileleri Volga deryası boylarına Karadenizin kuzey doğusuna yerleşmişlerdi. Atilla Han’ın vefatı sonrası Batıya ilerleyerek, Avrupa ya kadar gelmişlerdi. Şimdiki Macarlar Batıya göç eden Hunların evlatlarıdır” (Köse, 2000: 28). “Güney Hunlar Çinliler ile yaptıkları savaşları kaybederek kaybolup gitmişlerdir. Çin tarihi kaynaklarındaki bilgiler Uygurlar ve diğer bütün Türk boylarının Hunların evladı olduğunu ve onların her şeyden önce kardeş olduklarını görmekteyiz. Hunlar, Uygurlar ve bütün Türkler din, dil, gelenek, kültür bakımından bir bütünlüğe sahip kardeş kavimlerdir “Tarihi Hatıralar “Hun Kıssası” sonraki Hanname ve Güney Hunlar Hakkında” gibi kitaplarda; Hunlar Gökyüzü, yer ilahlarına inandığı için Bud’ları ilah olarak görür ve taparlardı” denmiştir. Dinsel müziğin gelişiminde “Kam’ların rolü büyük olmuştur. Bu Kam’lar Tanrıya dua ederlerdi.

Sima Çien”nin “Tarihi Hatıralar” adlı kitabında ve eski tarihçi “Yangsuanling” “Çin Name” adındaki kitaplarında birkaç parça Hun şarkılarının tekstleri açıklanmıştır”(Köse, 2000: 29).

“Priskos Rhetor V. Yy hunlarından bahsederken, türküleri ve kahramanlık destanları olduğunu kaydeder. Turfandaki örenlerden çıkarılan el yazmaları kalıntıları arasında Uygur türküleri bulunmuştur. Mesela bunlardan bir tanesinin vezin ve kafiyesi şöyledir: 2+2+2+2+, 2+2+2+2+, A+B+C+B, A+B+C+B. Bu türküde, yurdundan uzağa düşmüş olan bir Uygur, mevsimlerin geçişini ve değişmelerini anarken ana yurttan kalanların nasıl olduklarını ve kendisi için ağlamaklı olup olmadıklarını sorar.

Uygur türküsünün orjinali;

Aklar bulıt örlep kökirep
 Alkula mu kar yağurur?
 Ak bir saçlığ karı anam
 Açıyu yaşların akıdur?

Karalar bulıt örlep kökirep
 Kar mu yağmur ol yağurur?
 Karı yaşlığ ol anam
 Kayguta mı yaşın akıdur?

Güney Türkçesine çevrilmiş;

Ak bulutlar gürleyerek kükreyerek
 Hep mi kar yağdırır?
 Ak saçlı ihtiyar anam
 Acıyarak mı yaşların akıtır?

Kara bulutlar gürleyerek kükreyerek
 Kar veya yağmur mu yağdırır?
 İhtiyar yaşlı anam

Hasret yüzünden mi yaşların akıdır?” (Rasony, 1974: 5). Bu Uygur Türküsü Anadolu coğrafyasında kullanılan türkü formundaki eserlere gerek vezin, gerek kafiye ve gerek tema açısından büyük ölçüde benzerlik göstermektedir.

“Çin Medeniyet Sözlüğü”nün “Hu Müziği” kısmında kuzeydeki savaşçı ve göçmen millet olan Hunların müzikleri Orta Çin’e kadar yayıldığı ifade edilmektedir.

“Çin tarihinin Batı Çin Sülalesi (265-316) ve Doğu Çin Sülalesi (317-420) döneminde, Uygur müzik ve dansları, Kaşgar Kösen (Kuçar), Koca (Turfan)dan Karakurum vasıtasıyla Çin’e geçmeye başlamış Miladi 382 yılında Lüguang adındaki Çinli general 70 bin kişilik ordusu ile Köse’e kadar gelmiş ve Uygur müziği, dans ve çalgılarını Çin’e yaymıştır” (Köse, 2000: 30).

Bu dönemlerde Uygur müziği en doruk döneme çıkmaya başlamış, Çin saraylarında gösteriler yapmışlardır. Ayrıca, bu dönemde Uygur “Mukam”ları da ortaya çıkmaya başlamıştır. “Uygur mugamları, diğer orta asya halkları tarafından geliştirilen melodilerden farklıdır. O birçok sıçramaları ile bir oktavdan daha çok melodi gelişimi ve çok karma ritim yapısına sahiptir. Melodi beşli, altılı, yedili, dizi arasında hareket eder ve sistem içerisinde modülasyonlar vardır. Uygur mugamlarının diğer bir özelliği bölüm ve alt öğeler şeffaf bir biçimde inşa edilmiştir. Uygur müziğinin teorisi Arap-İran gelenekleriyle açıkça ilişkilidir. Bu on iki mugam kavramı, Abdulkadir Meragi ve Safiüddin’i takip ediyor olabilir. Melodiler sıklıkla tekrar edilen beşli veya dördümlü çevresindedir. Bu tonal yapı sıklıkla üst üstedir. Kırk veya elli transpozese yapılabilir. Bölümleri bağlamak için melodinin çevrimi biraz esnek veya çok olabilir. Bu çevrimler kromatik sahaları içeren vokal partiler ve mikro tonlardır. Ritim’e (usul) şiir’in uzunluğu(aruz) tarafından güçlü bir şekilde etki etmektedir. Ritmik formüller hem kısa hem de değişikliklerle karakterize edilmiştir. Ritimler sıklıkla 2 ve 3eşit uzunlukta olmayan uzunlukta oluşturulur ve farklı kombinasyonlarla sonuçlandırılır. Örneğin; 3+2=5, 3+2+2=5, 3+2+2+2=9. Ritmin içindeki saha kadar vokal bölüm enstrümantal bölümden çok daha değişkendir.

Klasik 12 mugam repertuarı; belirlenmiş modlarla ilişkilendirilen 12 mugam’ın içinde organize edilir. Her bir mod kendi sahip oldukları kültürleri içerisinde düşünülür. Fakat bu durum ne korunan modların adını nede mugamla olan ilişkilerinin gerçekliğini gösterir. Oniki mugam repertuarı çok zaman alacağı için asla uygulanmadı. İlke olarak bir mugamın üzerinde yoğunlaşılır ve sık sık seçilmiş bölüm üzerinde çalışılır. Böylece en uzun performans iki saat’ten daha azdır. Çağdaş oniki mugamın Kaşgar versiyonu en iyi korunmuştur.

Mugam kültürü ile ilgili, bilimin ve uygulama arasında bazı farklılıklar vardır. Alibakieva'ya (1988) göre; Rak, Neva, Acem ve Irak makamları çok önemlidir ve eski insanlara adanmıştır. Oysa Çebbayat, Müşavirek, Pencgah ve Bayat güzeldir, iyimserdir ve genç insanlara adanmıştır. Düşünür Trebinjac'a göre Rak makamı neşelidir oysa Khahimow'a göre yansıtıcıdır. Trbinjac'ın ayrıca farklı tesbitleri de vardır. Sadece kendini mugama adanmış insanların yaşı hakkında değil aynı zamanda cinsiyetleri ve statüleri hakkında da bilgi verir. Örneğin; Rak makamını kadın şarkı söyleyenler için olduğunu tarif eder, Çebbayat için genç evli kadınlar, Pencgah için şarkı söyleyen erkek, Müşavirek için genç evli erkek olarak tanımlar. Bu yaş ve cinsiyet arasındaki ilişki ve ruh hali detaylı çalışılmalıdır.

Değişik bölgelerdeki mugamların adları ve sıralaması şöyledir;

Kaşgar mugamı	Kumul mugamı	Dolan mugamı	
		Yarkent	Aksu
1-Rak	Dur	–	–
2-Chap-bayat	Udugdur	Rak	Bash mukam
3-Mushavirek	Mustazat	Bom bayavan	Bom bayavan
4-Chahargah	Khupti	Zil bayavan	Mugal
5-Pandjgah	Chap-bayat	Sim bayavan	Sim bayavan
6-Ozkhal	Mushavirak	Ozkhal	Samuk
7-Adjam	Uskhal	Mushavirak	Djola
8-Oshshaq	Irak	Duhamiyat	Chol bayavan
9-Bayat	Dolan mushavirak	Khudak	Duhamiyat
10-Nawa	Rak	–	Bayavan
11-Segâh	Chargah	–	–
12-Irak	Dugah	–	–

(Czekanowska,2002:996-997).

“ Klasik mugam başlangıçta yavaş bir tempo ile başlar ve sonra kısa bir enstrümantel prelüt ile tamamlanır. Devamında solo ses ana melodiye başlar ve ona telli bir çalgı aleti eşlik eder. Bu bölüm Chong nöghmō (büyük müzik) olarak adlandırılır.

İkinci bölüm destan; şiir söylenmeye adanmıştır ve sıkça dans eşliğinde olur. Temelde bu bölüm vokal parti ile enstrümanların zıtlaşmalarını içerir. Bu bölümün en karakteristik özelliği şiir’e ritim ilave edilmiş olmasıdır. Vokal parçalar bir dap (tek başlı çerçeve davul) eşliğinde icra olunur. (Czekanowska, 2002: 998). Bu bölümü mörghul takip eder. Mörghul; sadece çeşitli enstrümanların (nay, revap, dutar, tömbür, chang) icra ettikleri zengin melodik süslemeler içeren geçiş müziğidir.

“Üçüncü ve son bölüm mösröp; tempo hareketlidir, canlıdır ve gürültülüdür. Dans için uygulanır ve orkestra davulu tarafından yönetilir. Ritmik yoğunluğu olan bölümdür. 7/4 lük ritim oldukça baskındır. Bu ritmik yapıdan tekrar yavaş bir tempoya geçilir. Bu uygulama genellikle lute(ud) eşliğinde yapılır ve mugam sona erer” (Czekanowska, 2002: 999).

“Uygur müzik repertuarının farkı dikkate değer ve büyüleyicidir. Bölgelere göre farklılıklar vardır. Örneğin müzik sistemleri ilk dönemlerde baskın olarak beşliden yediliye hatta dokuzluya kadar kullanılabilir. Ancak Uygur müzikleri merkez bölgelerde genellikle iki büyük form içerir bunlar Mugam ve Popüler müziklerdir. Popüler müzik mugam ile ilişkili değildir. Özetle ölüm haricinde herkes her zaman müzik dinleyebilir. Popüler şarkılar ve mugam arasında ki seçimde tamamen serbesttirler. Her iki tip müzikte şarkı ve dans yakından ilişkilidir. Müziğin bir diğer önemli yönü Müslüman kesimde erkek, kadın, genç, yaşlı hoşlanır ve birlikte dinlerler” (Trebinjac, 2002: 989).

Mugamların sıralanmasında bölgelere göre farklılıklar vardır. “Farklılıklardan biri makamların sayıları ile ilgilidir ki buda metnin içeriğine ve geleneksel

uygulamaya bağlıdır. Temel sorun çöng nağmenin ve meşrep bölümlerinin dinleyicilerin beklentilerine cevap verip veremeyeceği üzerinedir.

Son eğilimler göstermektedir ki çöng nağme azalmaktadır. Buna karşılık destan ve meşrep çok popülerdir. Festivallerde ve önemli günlerde sergilenen performanslar yoğun destancıların katılımı ile ve geleneksel karakterde olmaktadır. Ayrıca dap eşliğinde bireysel mugam performansları da bu geleneğin köklerinden gelmektedir” (Czekanowska, 2002: 1000).

“Bugün klasik mugam sırası kaşgar versiyonu ile tanıtılır. Diğer bölgelerdeki çeşitli sıralamalar bölük pörçüktür ve çok kısadır. Bazı bölümleri birleştirilmiş ve dolayısıyla üründe farklılıklar ortaya çıkmıştır. Kumul mugamları ve ili nehir vadisindeki kuzey mugamlarının tarihi dökümanları iyi değildir. Dolan mugamları beş bölüme sahiptir ve çok kısadır. Şarkı ve dans baskındır, enstrumantel eşlik ikinci plandadır. Dolan dansı sıklıkla avlanmayı sembolize eder ve hızlı bir dans ile son bulur. Bireysel dansçıların her biri dönerek dans eder bu bazı sufi kardeşliklerin dans ritüelleri gibidir” (Czekanowska, 2002: 1001). Dolanların yaşadıkları bölge itibari (Taklamakan Çölü) ile kültürlerinin daha bakir olduğunu söylemek mümkündür. “Uygurların etnik bir alt grubudur. Gayri resmi olarak sayıları tahminen 20.000 civarındadır. Onların orjinleri belli değildir ve tartışılan bir konu olarak kalmıştır. Birçok dolan isimlerinin “mongolion” kelimesinden geldiğini düşünmektedir. Ancak dolanlar Uygur terimlerini kullanmışlardır. Onlar kendi terminolojilerine (teknik terimler), mitolojilerine, müziklerine ve müzik enstrümanlarına sahiptir. Dolanların söylediklerine göre 12 mugam vardır. Bu mugamların bazılarının bugün kabul edilmesine rağmen bazıları unutulmuştur. Bu yüzden Makit bölgesinde bu mugamların sadece yedi, sekiz veya dokuzu çalınır. Birkaç tanesi kuzeyde çalınır. Dolan mugam isimlerinin bazıları Uygur mugam isimleri ile aynıdır. Fakat bu iki repertuar ortak hiçbir özelliğe sahip değildir. Dolan mugamları gerçekte farklı bir marka gibidir. Uygurlar dolan mugamlarını farklı bir kategoriye “Nakhsha usul musikisi (müzik, dans ve şarkı)” almışlardır. Dolanların bir kısmı kendi müziklerini milatlık musiki veya etnik müzik olarak çağırırlar” (Trebinjac, 2002: 990).

“ Bir dolan suiti altı dakikadan daha az değildir ve başlangıcından sonuna kadar dans edilir. Her bir suit (takım) beş bölüme sahiptir. Bunlar; mugam, chikitma, sönöm, söngös ve sirilma’ dır. Her bir süit(Dogamat ve Khodök) hariç çoğunlukla kendi modal organizasyonuna sahiptir. Bu süitlerin hepsi aynı ritmik yapıya sahiptir. Beş bölümün tamamı şu ritmik yapılarla tamamlanır; ölçüsüz mugam, 6/4, 2/4, 4/4 ve sonunda 2/4 olabilir tempo artırılırsa 5/8 lik olur ” (Trebinjac, 2002: 991). “ Dolan mugamlarında bölümler iç içe geçmiş durumdadır” (Ahmedi, 1992: 62).

Dolanlarda hemen hemen her vesile ile (düğün, dini tören, uzaktan gelenler için, ev yapanlar, av merasimi vs.) katılımın oldukça fazla olduğu eğlence düzenlenirdi. Bu müzikli danslı eğlence törenlerine “Meşrep” adı verilirdi. “Bir dolan meşrebi ilk mugamla başlar “Baş” mugam ölçüsüzdür ve düzinelerce köylünün oyuna katılmasıyla başlar ve giderek kalabalıklaşır. Sonraki dört bölüm esnasında bir av sahnesi farklı dans hareketleri ile ifade edilir. “Chikitma”da, erkekler ve kadınlar oval bir şekilde dört aşamalı, ikişer ikişer kollarını sallayarak dans ederler. Bu şekilde yapılan dans avcılarının avlarını arıyor olma hallerini tasvir eder. Sonraki bölüm “Sanam”de eşlerin hayvanların varlığını tesbit edebilmeleri için meşale ile yollarını aydınlatmalarını ve erkeklerinde silahlarını hazırlamalarını tasvir eden danstır. Bir sonraki bölüm “Söngös” de ocak merkezli büyük bir daire içinde tüm dansçılar arka arkaya toplanır. Son olarak “Sirilma” içinde başarılı ve zevkli av dansı mümkün olduğu kadar hızlı ve uzun süreklilikle ifade edilir ve daha sonra dans bırakılır” (Trebinjac, 2002: 991). Bu eğlence türünün Anadolu da ki izdüşümü olarak bir takım farklılıklara rağmen özellikle güneydoğu Anadolu bölgesinde varlığını devam ettiren oturak meclisleri ile benzerlik gösterdiğini söyleyebiliriz.

“Dolanlar mugamların ateşli silahtan daha etkili ve domuzlardan kendilerini koruduklarını düşünmektedirler. Festival esnasında müzik, şarkı, dans, alternatif eğlenceler ve bazı zamanlar parodiler bile olabilmektedir” (Trebinjac, 2002: 992). Bu oyunlar vesilesiyle evlilikler, arkadaşlıklar deklare edilebilir ve tartışmalar çözümlenebilir. Oyuna katılanlar sadece aktör değil seyircide olabilir seyircilerin

katılması töreni yöneten Bög, kuralları denetleyen hakemler ve onlarında denetçisi hakem kadar önemlidir.

“Iconography (resmetme) Uygurlardan çok daha önce Yarkent, Aksu, Khotan nehir kolları boyunca gelişen müzik kültürü birçok arkeolojik kazılardan tespit edilmiştir. 3. Yy da başlayan Khotan vaha kültürü gelişmiş Uygur geleneklerine dayanmaktaydı. Eski kültür olarak kabul edilen Uygurların nasıl yayıldıkları açık olmamasına rağmen Oryantal çalışmaların Uygur kültürünün iran ve hindistandan yayılan İslami kültürle olan etkileşimi göstermesi bakımından büyüleyicidir. Resmetme aslında eski kutsal yerlerden gelir. Bu yerlerin en eskisi Khotan vadisidir. Kiremit renkli figürler büyük oranda enstrmanları gösterir. Özellikle flüt, panflüt ve birçok borunun tasviri vardır. Ming-oy manastırındaki mağaraların duvarlarındaki resimlerde zengin enstruman çeşitlerinin dokümanlarını görmekteyiz. Bazıları çok gelişmiştir. Kopuzlar oldukça şaşırtıcıdır. Biz p’ipa, barbat, ghijök, oud, dutar, ve rewap bulduk. Ayrıca flütler, davullar ve danslar tasvir edilmişti” (Czekanowska, 2002: 1004).

Uygur kültüründe mugam ve müziğin sayısız efsanelere atıfta bulunarak icra olduğu bilinmektedir. Bu efsaneler halk arasında bilinir ve kulaktan kulağa aktarılır. Bunlardan biri de “su şarkısı hikayesi”dir. Bu hikaye kısaca şöyledir “Khezr, tanrının arkadaşıdır..... Şarkı söyleyeme öğretisini yaşam kaynağının vazgeçilmezi su’dan öğrendi. Su sesini duyduğunda şarkı söylüyor ve dalgalardan oluşan modülasyonlardan büyüleniyordu. Akıntının hızıyla devam eden müzik eşliğinde adımları sonsuza kadar devam etti ve şarkı söylemeyi öğrendi. Sonra hayvanlar su içmek için su kenarlarında durduklarında katır sürücülerine öğrendiklerini açıkladı ve böylece Khezr kademeli olarak su sayesinde şarkı söylemeyi öğrendi” (Czekanowska, 2002, 1004). Buna benzer birçok efsane vardır ki bunlardan labirent efsanesi “mugamlardaki gizemi, hazineyi ortaya çıkaran hikaye” (Czekanowska, 2002: 1004) halk arasında çok popülerdir. İlave olarak oniki mugamın burçlarla ilişkilendirilmesi, Dap (ritim) çalınırken atılan adımın ebediyete götürmesi gibi efsaneler hala güncelliğini korumaktadır.

“Mugam hakkında yazılı en eski veriler Çin kaynaklarıdır. En eski kaynaklar Sudjup isimli teorisyenin Uygur şarkıcı ve pipa çalanla ilgili olanıdır. Mugam Sui hanedanından gelen tarihi geleneklerle ilgili olabilir. Çin kaynakları yüksek beceri sahibi oldukları düşünülen Kucha’dan müzisyenler olduğunu bize söyler. Onlar flüt icrasında üst seviyededirler. Çin saraylarında çok değerli Uygur müzisyenlerinin olduğuna şüphe yoktur. Çünkü imparator Wen’in hüküm sürdüğü dönemde (581-604) özel yerlerde Kucha’nın müziği icra olunurdu. Mantur, Çin yazarları içinde müzisyen olarak adı geçen önemli biridir.

Tang hanedanlığının tarihi kaynakları da çok önemlidir (617-907). Onlar Çin saraylarındaki Uygur dans ve müziklerinin aktif olduğunu doğrular. Hanedanlık birçok gösteride, büyük performans olarak adlandırılan; maymun, aslan tasviri yapılan dans ve pandomim için ücret verirdi. Bazı kaynaklarda dans ederken parmaklarla çalınan üstün bir kabiliyet sergileyen yeteneklerle ilgilidir. Bazıları da müzik türleri ile ilgilidir. Bazı bilimcilere göre Çöng nağme 18.yy dan daha önce ortaya çıkmış olabilir. Tang hanedanlığı zamanındada bu paralelde görüş olduğu bilinmektedir. Grafikal olarak müzik notaları Uygur halkı tarafından kullanılırdı” (Czekanowska, 2002: 1005).

“Müzik enstrümanları sıklıkla son yazarlar tarafından tarif edilmiştir. Marco Polo ve bazı yazarlar avlanmayı gösteren danslardan bahseder ki bu da dolan mugamları hakkında fikir verir. Bununla beraber Uygur mugamları çok eski kaynaklardan takip edilemez. Bilim adamları son kaynaklarla aynı fikirde değillerdir. Çünkü onların çoğu ikinci kaynak gibi gözükmektedir. Alibekieva (1988) Rusça ve Ermenicede uzman bir bilim adamı olup 10-12. Yy Uygur mugamlarının oluşumunu araştırmıştır. Bu çalışma olmasaydı 15.Yy dan önce var olan mugamları Trebinjac doğrulayamazdı. Arap-İran tarihinde mugam çok boldur ancak o Asya merkezli müzik olarak uygulanır. Bu yüzden Uygur geleneğinin tanımlanması zordur. Türklerdeki mugam versiyonu Uygurlardakine yakın gibi gözükmektedir. Lokal kaynaklar (Ehmet 1983), 16.yy ın bir kısmında mugamın var olduğunu doğrular.

Yarkent ve Aksu bölgesinden olan ünlü müzik adamı Yusuf Kidirkhan Yarkendi dolan repertuarındaki mugamların yaratıcısıdır ” (Czekanowska, 2002: 1006).

“19. ve 20. Yy da Uygur müziği ve mugamının tarihi, dönemin yarihçileri tarafından çok iyi belgelendirildi. Özellikle Rus tarihçiler dap’taki usta bir biçimde “adım atmalar”ın fonksiyonları ve ritim faktörü üzerinde yoğunlaştılar.

Uygur müzik bilimine çok büyük katkı yapan yazarlar arasında; “ Alibakieva (1988), Ehmet (1980), Khashimow (1978, Molla (1980), Al-Shukur (1980)” (Czekanowska, 2002: 1006) sayabiliriz. Bu yazarlar müzik ile ilgili birçok konuyu anlatmışlardır. Hatta onların anlattıklarına göre birçok müzisyen soy isimlerini enstrumanlardan almışlardır. Örneğin; “ Abdullah Molla Dombak (19.yy), Rosi Tambir(1900-1957)” (Czekanowska, 2002: 1006) gibi. Bugün yeni mugam oluşturmaya çalışan birçok yazar çıkmıştır. Örneğin; “mugam rukhshara Zikri Alpitavev tarafından oluşturulmuştur. Müzisyen görüşleri arasında, çalınan mugamların tarihi isimlerinden emin olmalarını bir zamanlar baskı altında olma ihtimaline bağlamaktadırlar. Bu yüzden yeni isimler ileri sürmektedirler. Ancak yeni oluşturulan mugam türü tarihi kaynaklardan farklıdır ve yaratılan bu versiyonlar geleneğin devamı için hayati önem göstermektedir” (Czekanowska, 2002: 1006).

“ Bugün icra olunan mugam tarihi mugam dan farklıdır. Bu durum elli yıl önce yapılmış kayıtlarla çağdaş kayıtların karşılaştırılmaları ile görülebilir. Halk geleneklerinden mugamın kopyesi 1950 Urumçi de etnograf Van Tunshi tarafından kaydedildi. Rosi Tambir tarafından icra edildi ve Turdi Ak Hun al-Nagma (1881-1956) tarafından satar çalındı. Dolan mugamı bölge bilginlerinden Mezmet Nyaz Memet’in yardımları ile Rus dilbilimci Eduard Tenishev tarafından 1956 da kaydedildi.

Kaşgar mugamı “Uygur Klasik Musikisinde On İki Makam” olarak 1961 de Bişkek de yayınlandı. Çin ve Uygurlarda iki ses kaydı vardır ancak şiir metni yoktur.

Uygur dilinde basılan bu iki ses kaydı 1970 de Rus şirketi “ melodi” tarafından kayda alındı ve 1987 de Almata da yayımlandı.

1988 de Tamara Alibakieva rak makamı ve chap-bayat makamı ses kayıtlarını yayımladı. Müzikal kopyeleri Uygur ve Rus yorumları ile yayınlandı. 1990 da Sabine Trebinjac ve Jean During Çin den gelen Uygur müziklerini incelediler. Bu çalışmaları özellikle yorumlar ve basit analizlerle ilgilidir. 1994 de on iki mugamın tümü 24 kasetle Urumçi de serbest bırakıldı. Müzik notaları ve metinler 1994 te 12 cilt halinde basıldı. Çin devleti Wouter Swets Uygur topluluğunun bir kısım kayıtlarını serbest bıraktı diğerleri ise Globestly tarafından 2001 de yayınlandı” (Czekanowska, 2002: 1007).

“Mugam bugün Uygurlar tarafından uygulanan toplum ve bireylerin amaçlarındandır. O Uygur kimliğinin desteklenmesi anlamındadır ve bağımsızlık için politik bir çabadır. Mugam içerisindeki çağdaş değişiklikler kültür politikaları içerisinde yapılan gerekli değişikliklerle izah edilebilir. Ancak Kültür kurumlarının sorunları olduğu gibi bu kurumların geleceğinden de endişe duyulmaktadır. Örneğin; ünlü bir topluluk olan Nawa (mugam nawa olarak bilinir) Almata da Uygur tiyatrosunda varlığını fazla sürdürmedi. Taşkent, Uygur radyo topluluğunu içinde barındıramadı” (Czekanowska, 2002: 1007). Uygur müziği özellikle Sovyetler tarafından himaye görmüştür. Ancak müzik topluluklarının konser için yurtdışına çıkmaları ve kayıtların serbest bırakılması hala sorun olarak karşımıza çıkabilmektedir.

“401 yılında ünlü Uygur Türk’ü âlimi “Kumuraçıva” Doğu Türkistan’ın Kuşen şehrinden Çin’in tarihi başkenti Çange’ne giderek dil, edebiyat, müzik ve heykeltıraşlık konusunda dersler vermiş ve bu sahalarda 800 kadar öğrenci yetiştirmiştir.

Uygur Türkleri müziği ve eğlenceyi her zaman hayatlarının bir parçası olarak kabul etmişlerdir. “Mesela, Şuan Ziyen adlı seyyah, VII, yüzyılda Hoten şehrine yapmış olduğu seyahat hakkında şunları kayıt eder. Hoten halkının iktisadi durumu

çok iyidir. Hatta refah içinde yaşamaktadırlar, Onların müzik, şarkı ve folklorla çok meraklı olduklarını bizzat müşahade ettim. Kuçar halkı müzik aletlerinde maharetlidirler. Bilhassa “Suney” (Zurna) çalmada ustadırlar. 629 yılında Buda rahibi olan “Hüen Çan” Çin’in Kansu eyaletinden Hindistan’a gitmek için yola çıkmış, Doğu Türkistan’dan geçerken oradaki şehirler hakkında bilgi vermiştir. Ve Koçakların Ney üflemekte ve saz çalmakta komşularından daha maharetli olduklarını da ifade etmiştir” (Köse, 2000: 35).

Çin elçisi “Wang Yen-te’nin kayıtlarında 981 yılında Uygurlar arasına gelen elçi “Onların müziklerinde pek çok K’ung-hou “Kopuz” kullanırlar” (İzgi, 2000: 57) sözleriyle Türk kopuzunu görmüş, Uygurların bunu çaldıklarını ve musikiyi çok sevdiklerini ifade etmiştir. Gezmeyi çok sevdiklerini ne zaman uzun bir yola çıksalar musiki aletlerini almayı asla ihmal etmediklerini söylemiştir.

“ Uygur Türklerinin çalgıları ve müziği ile ilgili en eski kapsamlı bilgiler Çin tarih kaynaklarında yer almaktadır. Bu tarihi kaynaklardan “Suiname”de, Uygurların 5-6. Yüzyıllarda Kuçar, Kaşgar ve İdikut gibi merkezlerinde 15-20 çalgıdan oluşan 20 kişilik orkestralarının bulunduğu belirtilmektedir.

Uygur Türklerinin müziği ve çalgılarıyla ilgili olarak bilgi sahibi olduğumuz ikinci kaynak, eski Uygur şehirlerinin harabelerinde ve tapınaklarında bulunan ve “Kızıl Binev Taşkemerleri” adı verilen 8. ve 9. Yüzyıldan kalan Budist ve Maniheist duvar resimleri ile minyatürlerdir. Bu tapınak ve yapılarda, Uygur Türklerinin eski dönemlerde kullandıkları ve birçoğu günümüze kadar gelen baliman, ğunka, barbit, rebab, üçtar, berbab gibi yirmiden fazla çalgının resmi bulunmaktadır.

Uygur çalgıları hakkında bilgi sahibi olduğumuz kaynaklardan biride 20.yüzyılın başlarına doğru Turfan, Yenisey, Koça ve Hotan gibi Uygur şehirlerindeki araştırma ve kazılar sonucu ortaya çıkarılan yazıtlardır. Çoğu Budist ve Maniheist dua ve öğüt kitabı niteliğini taşıyan bu yazıtlardan Uygur Türklerinin

8.ve 9. Yüzyılda “surnay”, “burga” , “davul”, “kovuz (ağız çengi, ağız tamburası)”, “def”, “kopuz”, “pipa” ve bazı yaylı çalgıları kullandıklarını öğreniyoruz.

13. yüzyılda dünyanın büyük bir kısmını dolaşan Markopolo, seyahatnamesinde Kaşgar, Yarkent, Hoten ve Kumul gibi Uygur Türklerinin yaşadığı bölgeler hakkında bilgi verirken Kumul’da yaşayan Uygurları şöyle anlatır: “Kumullar çok neşeli insanlar doğrusu. Gülüp oynamasını çok seviyorlar. Öyle derin düşünceye dalan kişiler değil, başlıca uğraşları müzik. Zaten varsa yoksa müzik. Çalsınlar, dans etsinler, eğlensinler.” Bu bilgilerden de anlaşıldığı üzere müzik ve dans, Uygur Türklerinin günlük yaşamında vazgeçilmez unsurlardandır ve 13. Yüzyılda Uygur müziği oldukça ileri bir düzeydedir.

13. yüzyılda Doğu Türkistan, Cengizhan’ ın hâkimiyeti altına girmişti. Bu dönemde Uygur sanatçılar ve müzisyenler çeşitli bölgelere göç etmek zorunda kalmışlardır. Bir kısmı Moğol ordusu tarafından yok edilirken, bir kısmı Cengiz Han’a karşı olan Hindistan’daki “Dehli Sultanlığı”na sığınmıştır ve bunlar genellikle sarayda sanatçı olarak görev almışlardır. Günümüzde Hint müziği ile Uygur müziğinin birbirine yakın olmasında ve birçok Uygur makamının Hintliler tarafından da kullanılmasında Cengiz Han döneminde Hindistan’a göç eden sanatçıların büyük etkisi vardır.

Uygur Türk müziği ve çalgıları hakkında önemli bilgiler içeren eserlerden biri de, 19. Yüzyılda Doğu Türkistan’ın Hoten şehrinde yaşamış ola tarihçi, şair ve müzisyen Molla İsmetü’l-lah bini Molla Nimetü’l-lah Mucizi’nin kaleme aldığı “Tevarih-i Musikiyyun (Müzikçiler Tarihi)” isimli eserdir.

Uygur Türklerinde müzik ve çalgı aletleri günlük yaşamın vazgeçilmez unsurlarından biridir ve ayrı bir öneme sahiptir. Onlara göre müzik, ilk insan Hz. Âdem ile birlikte yaratılmış ve insanlar öldükten sonra da müzikle olan bağları

devam edecektir. Çünkü müzik, ruhu harekete geçiren ve mest eden tek unsurdur ve ruh, müzik sayesinde tenle birleşmiştir. Ayrıca müzik aletlerinin bazılarını insanoğluna çalmayı ilk öğretende meleklerdir.

Çalgı aletleri özelliklerine göre, çeşitli bitki veya ağaçlardan yapılmaktadır. Uygur Türkleri arasında, müzik ve çalgı aletlerinin yaratılışının yanı sıra onların hangi ağaç veya bitkiden yapıldığıyla ilgili anlatımlar da yer almaktadır. Halk arasında, müzik aletlerinin yapıldığı ağaç veya nesne ile müzik aleti arasında geçmişe dayalı olağanüstü bir ilişkinin olduğuna inanılmaktadır.

Uygur Türklerinin tabiatla ilgili tasavvurlarını ve inançlarını müzik aletlerine naksettiklerini görmekteyiz. Örneğin, ravabta koçboynuzu motifinin yer alması, kuşlarda güvercin motifinin yer alması, satarın insan motifinde düşünülmesi ve üzerine çeşitli motiflerin işlenmesi üzerinde durulması gereken önemli konulardan biridir” (Arslan, Öger, 2011: 7).

“Uygur uygarlığının baş çalgısı yüzyıllar boyu kopuz kaldı. Bu bakımdan en eski Uygur metinlerinde kopuz adı geçtiği gibi, Orta Asya kazılarında meydana çıkan duvar resimlerindeki bir sazın mükerrer resimleri kopuza ait olacağı da şekinden bellidir: bu çalgı, gövdeye geçme uzunca ayrı sapı olmayan yekpare kütüğe oyulu iri bir Pi-pa idi.

Uygur Türklerinin kopuz çaldıklarını iki kaynaktan öğrenmekteyiz: Kan-su vilayetindeki Tun- huay’dan 15 kilometre uzaklıkta Ts’ien fo tung, yani Bin buda tapınakları vardır ki bunlar tahminen 500 kadar mağaradan ibarettir. Bu mağaraları milattan sonra V-XI. Yüzyıllarda Budistler tapınak olarak kullanmışlar ve uzun zaman kimsenin dikkatini çekmeden tapınaklarda yüzlerce yıl toplanan eşya orada kalmıştır. 1907 de Aurel Stein’in içlerinden çok değerli eşya çıkarması üzerine, Fransız bilginlerinden Paul Pelliot da buraya uğradı, değerli eserler bularak Fransa ya getirdi. Edinilenler arasında bir de Budist efsanesi vardır. Bu efsanedeki Uygur

metinlerin içerisinde çalgı adı olarak “kopuz” geçmektedir. Uygurlar hakkında edinilebilen en önemli bilgiyi Çin elçisi Wang Yen-tö'nün kayıtlarında buluyoruz. 981 yılında Uygurlar arasına gelen bu Çin elçisinin müşahedelerinden olarak biliyoruz ki: kungkau da denilen Türk kopuzunu elçi görmüş ve Uygurların bunu çaldıklarını ve musıkiyi çok sevdiklerini işaretlemiştir. Büyük Çinolog müteveffa Maurice Courant kendi Çin musıkisi monografyasında Çin'e Doğu Türkistan musiki makamlarını götürüp tanıtan bir Türk “p'i-p'a”çalgıcısının Suchi-po adıyla Çin sarayında uyandırdığı takdir ve tartışmaları kaynağından tafsilatıyla nakletmiştir” (Gazimihal, 2001: 26).

“Wef Hu Han “Batı Seyahat Hatır namesi” adlı eserinde: Karahoca halkı “Pipayı” 25 telli “Kung hoyu” çok ustalıkla çalmaktadırlar. Seyahatlerinde, kır gezilerine gittiklerinde, saz aletleri devamlı yanlarındadır. Aslan Han'ın huzurunda bulunduğum sırada ve yemek zamanında da müzik çalınmaktadır” (Köse, 2000: 43).

“XIII. yüzyılda Doğu Türkistan'ın birçok tarafını gezen “Marko Polo” Kumul'daki Uygur Türkleri hakkında şunları yazmıştır. Kumul halkı çok güler yüzlü ve şakacıdırlar. Kendilerinin eğlendirmek için devamlı müzik, şarkı ve oyunla meşguller” (Ak, 2002: 38).

Göktürklerin yıkılışının ardından Uygurlar tabii olarak Göktürlere ait bütün düzenlerini ve alışkanlıklarını devam ettirmişlerdir. Gerek Göktürk Hakanlığı döneminde olsun, gerek Uygur Hakanlığı döneminde olsun, Hakan, ordusunda çalgı müziğini her zaman esas tutmuştur.

“TungŞe-hu Kağan, saraydan farksız olan geniş ve ihtişamlı otağında verdiği bir şölenle Hüen Çang da vardı. Otağ altın çiçekler ile bezenmişti. Çinli rahip Çin medeniyetinin yüksekliğinden gurur duyuyordu, Bununla beraber otağın ihtişamı Kağanın saray memurlarının ve muhafız askerlerinin güzel elbiseleri içindeki davranışları onda hayranlık uyandırmıştı. Rahip bir demir koltuğa oturtuldu. Kağan,

elçiler ve diğer misafirler kızarmış et yerler nefis şaraplar içerlerken, rahibe pirinç, pasta, kaymak, bal gömeci, kurabiye ve meyve sunulmuştu, Bir taraftan yenilip içilirken diğer taraftan da müzik dinleniliyordu. Otağın bir yanında musiki takımı yer almıştı. Bu takımı dinleyen rahip “dinlediğimiz musiki barbarların musikisidir. Bununla beraber bu havalar kulağa hoş geliyor, kalbe neşe ve ferahlık veriyor” demiştir” (Köse, 2000: 38).

“Karahanlılar dönemine gelindiğinde ise İslamiyetin kabulüyle Uygur müziği ve makamları bazı içerik yenilenmesiyle daha da zenginlenmiştir. Karahanlıların tesir dairesinin genişlemesiyle Uygur müziği ve makamı diğer Türk boyları arasından çıkıp, Arap, Fars ve Hintliler arasına kadar yayılmıştır” (Köse, 2000: 38). “Azerbaycanlı yazar ve makam araştırmacısı “Mırza İbrahimova” yaptığı araştırmalara dayanarak bu konuyu şöyle dile getirmiştir. Uygur makamı yalnız Uygur müziğinin değil belki Asya’daki diğer millet ve halkların makamlarının anasıdır. 16. Yüzyıldaki Yarkent ve Seidiye devlet döneminde Uygur Müziği çok büyük değişikliklerle ortaya çıkmıştır. Türk tarihinde belki de ilk olarak Hanım müzikçisi bu dönemde çıkmıştır” (Köse, 2000: 39).

“Mukamşinas, Şair Mile Amannisahan, 13 yaşında çaldığı sazıyla dönemin padişahı Sultan Abdülreşit Hanı büyülemiş ve padişah bu hanımı kendine eş etmiştir. Bu hanım memleketin bütün sanatçılarını saraya toplayarak Kadirhan Yarkentli ile Uygur 12 makamını toplamış ve kalıplaştırmıştır. Bir musiki serisi haline getirmiştir.” (Köse, 2000: 40). “Amannisahan saraya girdikten sora en az kendisi kadar musiki sevdalısı olan sadrazam Kıdırhan Yarkendi ile birlikte memleketteki bütün meşhur sanatçıları saraya toplayarak Uygur 12 mugamını derlemişlerdir. Musiki üzerine yapılan bu çalışmalar Yarkent’i Asya’nın başkenti durumuna getirmiştir. Bu konu tarihçi Molla İsmetullah bin Molla Nimetullah Mucizi’nin 1850’de Hotan ‘da yazmış olduğu Tevarih’i Musikuyyun (Müzikçiler Tarihi) adlı eserinde şöyle ifadesini bulmuştur: Musikinin onüçüncü ustası Kıdırhan Yarkendi’dir ki bu aziz gibi bu fende yetenek gösteren az görülür. Geçmiş zaman

içerisinde, onun gibi güzel sesli insan dünyaya gelmemiştir. Irak'tan, İran'dan, Tebriz'den, Harezm, Semerkant, Andican, İstanbul, Keşmir, Balih Şiraz gibi uzak memleketlerden gelen musiki öğrencileri vardır. Rebabı ve Şeittarı bu zat icat etmiştir”(Tanrıdağlı, 1997: 19).

“Azerbaycan, Özbek, Tacik, Türkmen ve başka Türk milletlerinde mugam müzikleri Uygurlarda olduğu gibi büyük hacimli ve kalıplaşmış değildir. Bu bölgelerdeki müziklerin kaynağı Uygur 12 mugamlarından alınmıştır. D.W. Bilyaviox, Orta asyadaki klasik mugam ya da destan müziklerinin Kaşgar müzik üslubundan yararlanıldığını ve o üslupta ortaya çıktığını öne sürmüştür” (Emin, 1980: 11).

“Uygurlar döneminde müzik, Göktürkler dönemine göre her bakımdan daha gelişmiş, din, devlet törenlerinin ve günlük yaşayışın vazgeçilmez öğelerinden biriydi. Uygurların resmi çalgıları “kövrük” dedikleri altınlı davul ve altınlı boru idi. Bu davul boru ve altın başlı bayraklar kağanlık simgeleri idi. Tuğ takımı devletin resmi askeri müzik topluluğuydu. Başlangıçta şaman dinine inanırken sonra mani dinini kabul etmeleri ve daha sonra da buda dinini benimsemeleri, değişik din kültürlerinin birbirleriyle etkileşimlerinden dolayı zengin bir dini müzikleri vardır. Uygurlar diğer Türk topluluklarına göre yerleşik yaşamı tercih ettikleri için; daha uygar, kültür sanat ve müzikte daha ileriydiler.

Uygurların yüzyıllar boyunca baş çalgısı kopuzdu. Orta Asya'nın en özgün buluşu olarak bilinen “ demet kamışlı ağız orgu” na Uygurlar “ sızıgu” derlerdi. Uygurlar döneminde Türk Müziği beş perdeli (Pentatonik) ezgiler yönünden zenginleşti ve gelişimini sürdürerek 7-8 perdeli modal müzik aşamasında ileri bir düzeye ulaştı. Uygurlar döneminde, Türk Müziği bireysel, toplumsal, kültürel ve ekonomik gelişme ve farklılaşmayla bağıntılı olarak ilk kez somut bir biçimde” saray müziği- halk müziği- kent müziği-köy müziği” biçiminde ayrılaşmaya ve türleşmeye başladı” (Köse, 2000: 40).

“ Uygurlar döneminde müzik yaratmada doğaçlama yöntemi, etkinliğini korumakla birlikte, bağdama (besteleme) yöntemi de hızla ağırlık kazanmaya başladı. Yalnız ustanın ağzından-elinden işitip görerek değil, aynı zamanda yazıp okuyarak da müzik yapma yöntemi öğrenilip uygulanıyordu. Uygurlar döneminde “ozan- çalgıcılık” kendine özgü belirli bir meslek niteliği kazanmıştı. Uygurlar güneyde Çin ve Doğu Türkistan kültür, sanat ve müzikleri ile sıkı ilişkiler içindeydiler. Uygurlar özellikle ticaret dolayısıyla İran ve Hint halklarıyla da sıkı ilişkilerde bulunuyorlardı. Bu vesileyle Türk Müziğiyle Hint ve İran müziklerinin birbirlerinden etkilenmiş olmaları doğaldır. Uygurlar döneminde Türk Müziği çeşitli iç ve dış dinamikler ve etkileşimler sonucunda çok yönlü ve kapsamlı bir gelişme göstermişti. Uygur devleti dağılınca bu miras yeni egemenlik kuran Moğollar la Batı ve İslam dünyasına geçip yayılma sürecine girdi. Türk Müziği bir “ada müziği” değil, bir “kıta müziği”ydi. Dışa açık oluşu nedeniyle hem dış çevre müziklerinden etkilenmiş hem de dış çevre müziklerini etkilemişti” (Uçan, 2000: 31).

“Mugam, Uygur müziğinde kullanılan melodilerdir. Yani serbest veya kompozite olarak kullanılan melodik formüllerden kurulur ve müzikal ezgilerdir” (Trebinjac, 2012: 2). Uygur on iki mugamının bir başka ifade edilişi ise “ Uygur milletinin sembolü olmuş prestijli süit kümesidir” (Harris, 2012: 2) şeklindedir.

“Kutsal Doğu Türkistan topraklarının ruhu da diyebileceğimiz On iki makam, Uygur Türklerinin duygularını, haksızlık ve zulüm karşısındaki gazap ve nefretlerini, geleceğe olan inanç ve umutlarını yansıtmaktadır. Başta Ali Şir Nevai olmak üzere Lütü, Fuzuli gibi şairlerin şiirleriyle, “ Garip ile Senem”, “Yusuf –Ahmet” gibi halk destanlarıyla, halk şarkılarıyla ve halk destanlarıyla organik bir bütünlük oluşturan On iki makam, klasik edebiyat ve halk edebiyatıyla da yakından ilgilidir.

Uygur Türkçesinde “mukam” olarak telaffuz edilen “makam” sözcüğü Arapça kökenli olup “yer” , “mevki” anlamlarının yanı sıra müzikte sistemleştirilmiş bir bütün müzik eserini ifade eder. Türk müziğinde en az bir dördlüyle bir beşlinin

birleşmesinden doğan bir dizisi ve bu dizideki seslerin kullanım düzenini belirleyen bir seyri olan anlatım sistemlerinden her biri olarak açıklanmıştır. Uygur Türkleri arasındaki “makam” ise belirli düzen ve kurallar içerisinde sistemleştirilmiş büyük hacimli mûsikî eserleri 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 birbirlerinden farklılık arz eder.

Uygur Makamlarına neden ”on iki Makam” dendiği hususunda değişik tartışmalar yaşanmıştır. Mesela, Uygur bilim adamı Abdüşşükür Muhammed Emin,” On iki Makam” terimindeki “on iki” sayısının astronomideki “On iki burç”a dayandığı fikrini kabul etmezken, folklorist Abdulkerim Rahman söz konusu görüşü desteklemektedir.

Uygur On İki Makamın adları şöyledir;

Rak Makamı: “Bu makam adı “ Rehavi” dir. Rak bu sözcüğün değiştirilmiş biçimidir. “Rehavi “teriminin kökü ise “kurtulma “ anlamına gelen “reha” veya “rehayi” sözcükleri olmalıdır. Rak makamı 23 nağmeden oluşmaktadır. Bu makamın şafak söküp güneş yükselene kadar olan zaman diliminde icra edildiği bilinmektedir” (İnayet, 2007: 365). Makam “derin bir yaşam algısını ortaya çıkarma temasını işler. Sözler, genellikle Uygur halk öyküsü, şiir’i ve destanlarından alınmıştır. Müziğin tamamında yoğun bir his kavranması vardır. Melodi yumuşak, tatlı ve ağırdır. Ezgi karmaşıktır ancak yapısı tamdır. 12 makam içerisinde önemli bir yere sahiptir” (Uygur 12 makam dergisi: 1998, 6).

Çebbayat Makamı: Bu”makamın eski adı “Hüseynidir”. “Hüseyni” terimi ise Anadolu sahasında da bilinen bir terimdir. Farsça kökenli “Çebbayat/ çebbbiyat” teriminin hangi terkiplerden oluştuğu Uygur Türkçesiyle ilgili sözcüklerde gösterilmemiştir. Çebbayat makamının şafak sökerken icra edildiği biliniyor. Bu

makamda 23 nağme ve 251 mısralı güfte bulunmaktadır ” (İnayet, 2007: 365). Bu makamda tema “sonsuz ve sadık bir aşktır. Bu makam, müzik, dans ve şiir kombinasyonu içerisinde icra olunur. Sözler, genellikle Uygur halk öyküsü, şiir’i ve destanlarından alınmıştır. Bu makamın son meşrep bölümüne gelindiğinde zevk dorukta ve tam olmaktadır. Bu makamın performansı Çin ve yurtdışında sıcak bir ilgi gördü ve akademisyenlerce takdir aldı” (Uygur 12 makam dergisi, 1998: 5).

Müşavirek Makamı: Bu makamın asıl adı “ Rast makamı”dır. Bu makam Anadolu sahasında da aynı terimle bilinir. “Müşavirek “ terimi Uygur Türkçesiyle ilgili sözlüklerde Arapça ve Farsça terkipten oluşan bir terim olarak gösterilmektedir. Bu makamın tam öğle vaktinde icra edildiği kaydedilmiştir. Müşavirek makamında toplam 31 nağme ve 363 mısralı güfte bulunmaktadır. ”(İnayet, 2007: 365). Bu makamda tema “dertli bir aşk olduğu kadar, hoş bir ilahidir. Bu makamın her bölümü diğer makamlara göre daha zengindir. Varyant melodilerle ezgilerin gelişimi sağlanmış ve bu durum makamın temelini oluşturmuştur. Ritimler çok zengindir ve değiştirilebilir. Bu makamda olağanüstü romantik şarkılar söylenir ve dinleyenler üzerinde büyük bir etki bırakır. Bu temel makamda Sincan bölgesinde birçok müzisyen önemli senfoniler üretmişlerdir” (Uygur 12 makam dergisi, 1998, 15).

Çehargah Makamı: “Çargah şeklinde de telaffuz edilen bu makamın asıl adı “Hicaz” dır. Bu makamın gece yarısında icra edildiği bilinmektedir. Çehargah makamı 18 nağmeden oluşmuştur ” (İnayet, 2007, 365). Bu makamın ana konusu “ gerçek aşk ve yaşam performansının idrak edilmesiyle ilgilidir. Bu makam Uygur 12 makam içerisinde benzersizdir ve özellikle Sincan ilinin güney bölgelerinde geleneksel müzik enstrümanlarıyla icra edilir” (Uygur 12 makam dergisi,1998:7).

Pencigah Makamı: “Bu Makamın eski adı “Büzürg” dür. Büzürg sözcüğü “büyük”, “ulu” anlamındadır. Farsça kökenli “Pencigah” sözcüğü “beş” anlamındaki “penc” ile “vakit” anlamındaki “gâh” tan oluşmaktadır. Pencigah makamının öğle yemeğinden sonra icra edildiği bilinmektedir. Bu makamda 25 nağme ve 240 mısralı

güfte bulunmaktadır ” (İnayet, 2007: 365). Bu makam “ haksız, zor yaşam karşısındaki duyguları ve tatlı bir aşk acısını anlatır. Ritimler değişken olabilir. Bu makam özellikle çöng nağme ve destan bölümlerinde kesintisiz ve uzun bir süre devam eder. Bazı zaman pes seslerde bazı zaman tizlerde seyreder, karmaşıktır, akıcıdır ve bitiş hislidir. Bu sebeplerden dolayı Uygur halkı arasında güçlü bir etkiye sahiptir” (Uygur 12 makam dergisi, 1998: 10).

Özhal Makamı: “Uzhal”,”Öz hal” şeklinde de telaffuz edilen bu makamın eski adının “ Köcek Makamı” olduğu ifade edilse de, kaynaklarda “köcek” sözcüğünün kökeni ile ilgili bir açıklama bulunmamaktadır. Mehmet zunun ve Abdulkerim Rahman, “Köcek” sözcüğünün “Mütevazı”, “alçak gönüllü” anlamına geldiğini ifade etmişlerdir. Bu makamın muştuluk vaktinde okunduğu bilinir. Özhal makamı 29 nağmeden oluşmuştur ” (İnayet, 2007: 365). Bu makam “cennet kokusu ve sıcak bir aşkı anlatır. Sözler, genellikle Uygur halk öyküsü, şiir’i ve destanlarından alınmıştır. Melodi güçlü ve süslüdür. Ritim değişebilir” (Uygur 12 makam dergisi, 1998: 9).

Acem Makamı: “Bu makamın adı Anadolu sahasında “ Acemaşiran” olarak bilinmektedir. Acem makamı 17 nağmeden oluşmaktadır ” (İnayet, 2007: 365). Makam “uzun bir aşkı ve bu aşkın önemini anlatır. Sözler Uygur öykülerinden alınmıştır. Makam iyi bir tonda inşa edilmiş olup ritimler tamamen değişebilir. Bu makam Uygur halkı arasında çok yaygındır. Etnik müzisyenler bu makamı yeniden aranje ettiler” (Uygur 12 makam dergisi, 1998: 12).

Uşşak Makamı: “Bu makam Anadolu sahasında da “uşşak makamı” olarak bilinir. Bu makamın akşam güneş batmak üzereyken icra edildiği ifade edilmiştir. Uşşak makamı 23 nağmeden oluşmaktadır ” (İnayet, 2007: 365). Bu makamda ana tema “tanrı aşkıdır. Sözler, genellikle Uygur halk öyküsü, şiir’i ve destanlarından alınmıştır. Melodi tatlıdır ve kalp atışlarını düzenler. Bu makam Uygur halkı arasında geniş kitlelerce bilinir ve oldukça yaygındır. Bazı müzisyenler bu makamı yeniden aranje etmiştir ” (Uygur 12 makam dergisi, 1998: 11).

Bayat Makamı: “Bu makam Anadolu sahasında da “Bayati” olarak bilinmektedir. Bu terim oğuzların bir boyu olan “Bayat” tan gelmedir. Mehmet Zenun ve Abdulkerim Rahman, Bayat Makamının tan yeri ağarırken icra edildiğini kaydetmektedir. Bayat makamı 19 nağmeden oluşmuştur” (İnayet, 2007: 365). Bu makamın ana teması “kadın ve erkeğin birlikte mutluluklarının devamını içerir. Sözler, genellikle Uygur halk öyküsü, şiir’i ve destanlarından alınmıştır. Melodi sıcak ve çok parlaktır. Yumuşak, tatlı, değişebilir ritimleri ile çok dokunaklı ve hislidir. Bu makamın ayrıca müzikleri birleştiren bir ek görevi vardır” (Uygur 12 makam dergisi, 1998: 14).

Neva Makamı: “Bu makam Anadolu sahasında da aynı terimle ifade edilmektedir. Sabah vaktinde icra edildiği bilinen Neva makamında toplam 20 nağme 209 mısralı güfte bulunmaktadır ” (İnayet, 2007: 365). Bu makamın ana teması “zarif ve hoş şarkı söyleyen kuşları çağırıştırır. Sözler, genellikle Uygur halk öyküsü, şiir’i ve destanlarından alınmıştır. Ton tamamen coşku ile doludur. Ezgi sade, tatlı ve esnek bir uzunluğa sahiptir. Ritimler çok çeşitlidir” (Uygur 12 makam dergisi, 1998: 16).

Segâh Makamı: “Bu makam Anadolu sahasında da ”segâh makamı” olarak bilinmektedir. Ancak Uygur segâh makamı ile Anadolu sahasındaki segâh makamı içeriğinin aynı olup olmadığı tartışılır. Bu makamın ikindiden sonra icra edildiği kaydedilmiştir. Segâh makamında 12 nağme ve 72 mısralı güfte bulunmaktadır” (İnayet, 2007: 365). Bu makamın ana teması “yaşamı algılamak, kadere göğüs germek ve güzel bir aşk aramaktır. Sözler, genellikle Uygur halk öyküsü, şiir’i ve destanlarından alınmıştır. Melodi akıcı, yumuşak ve derindir. Eskiden var olan bazı bölümlerinin kaybolmasından dolayı bu makam tam değildir. Makam son jenerasyonun keşfini beklemektedir” (Uygur 12 makam dergisi, 1998: 8).

Irak Makamı: “ Bu makamın güneş yükselirken icra edildiği bilinir. Bu makamda toplam 8 nağme 102 mısralı güfte bulunmaktadır” (İnayet, 2007: 365). Bu makamın ana teması “tatlı bir ilahi ve sıkıntılı bir sevgidir. Sözler, genellikle Uygur halk öyküsü, şiir’i ve destanlarından alınmıştır. Melodi sıcak ve sevindiricidir. Ezginin bazı kısımlarında tiz bölgelere derinlemesine bir gidiş yapılır ve ton uzun sürelidir. Ritimler diğer mugamlarla karşılaştırıldığında çok çeşitlendirilmiştir. Irak makamı diğer makamlardan daha kısa bir yapıya sahiptir. Bu yönleriyle genç müzisyenlerce bu makam üzerinde daha çok çalışılmayı ve geliştirilmeyi beklemektedir” (Uygur 12 makam dergisi, 1998: 17).

Uygur halk inanışlarına göre bazı makamlar insanüstü güçleri temsil eder ve makamların bu güçler tarafından meydana getirildikleri düşünülür. “İlk beş makam güneşe, aya, yıldızlara, yere, suya bağışlanarak meydana getirilmiştir” (Alptekin, 1983: 6). İfadesinde olduğu gibi.

“Uygur On iki makamının her biri “Çong Neğme” (Büyük Nağme), “Dastan” (Destan), “Meşrep” olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır.

Çong Neğme kısmında 9-10 tane şarkı vardır. Bu şarkılar genellikle lirik şarkılardır”(İnayet, 2007: 365). “Çöng nağme makamın başlangıcıdır. Etkili bir hikâye ve nasihat içerir. Çöng nağmesiz bir mugam Uygurlarda yoktur. Meşhur şairlerin gazelleri 10 mısradan 14 mısraya kadar ikili gazel şeklinde okunur. Bu bölümde ritim kullanılmaz sadece bir enstrüman soliste eşlik eder. Bu enstrümanlar; gicek, satar, tambur ve kalun dur. Çöng nağmedeki müziğe “Teze” (Müzik dizilimi) denmektedir. Her mugamın teze’si mevcuttur. Teze den sonra gelen kısım “Selika”dır. Bu bölüm kısada olsa her mugamda yer almıştır. Büyük ve küçük olarak ikiye ayrılır. İkisi arasında büyük fark vardır. Büyük selika da 7 heceli halk koçakları kullanılmaktadır. Ritim olarak da daha çok 5/8 lik ritimler kullanılmaktadır. Küçük selikalar ise daha çok gazel esasında ve mecburi olarak 4/4 lük ritim kullanılarak oluşturulur. Büyük selikalarda daha çok dans havası vardır. Selikadan sonraki bölüm “Tekit”dir. Çöng nağmenin son müziğidir. Irak mugamı hariç her mugamda vardır.

Tekit, çöng nağmeden Destan'a geçişte bir halkadır. Tekit in mısra sayısı kısadır ancak segâh makamında bir gazel uzunluğunda (14 heceli) icra edilmektedir. Çöng nağmede bu bölümlerin haricinde, “1-Nüşa (Varyant); Çebbayat, Bayat, Acem, Segâh, Irak makamları dışındaki makamlarda icra olunur. 2-Cula (Canlandırma); Acem, Segâh, Irak makamlarının dışındaki makamlarla icra olunur. 3-Senem (Güzel, Sevimli); Çargâh, Acem, Neva, Segâh, Irak makamlarının dışındaki makamlarla kullanılır. 4-Peşru (Dört mısralı klasik halk koçakları); Rak, Müşavirek, Pencigah, Özhal, Bayat, Uşşak makamlarında kullanılmaktadır” gibi bölümlerde yer alabilir” (Emin, 1980: 109-113).

“Mergul mugam müziklerinde bir nağmeden ikinci nağme şekline geçerken yapılan müziktir. Sözsüzdür. Mergul bitmeden önce Çöng nağmenin son mısrası tekrar edilir ve destan bölümüne geçilir. Mugamlar çöng nağmenin başlangıcı “Teze” ile başlanır ve “Tekit” ile sonlandırılır. Diğer bölümlerdeki sıralanış belli kurallar dâhilinde değişebilir ” (Emin, 1980: 114).

Destan kısmında 3 ile 6 arasında değişen sayılarda şarkı vardır Bu şarkılar “Ferhat ile Şirin”, “Garip ile Senem” gibi halk destanlarından alınan parçalardır. Her şarkıdan sonra bir “Mergul” gelir” (İnayet, 2007: 365). “Destan bölümü; beyan etme, şikâyet etme, nasihat tarzındaki şiirli hikâyeleri konu edinir. Segâh ve Irak makamları hariç diğer mugamların hepsinde destan bölümü vardır. Destan bölümleri genelde 1.Destan+ Mergul, 2.Destan+ Mergul şeklinde devam eder. Destanların bazıları uzun bazıları kısa olabilir. Vezin olarak daha çok 11-12 heceli dörtlü murabba şeklinde yazılmıştır. Bu bölüm çöng nağmeden daha zengin müzik yapısına sahiptir” (Emin, 1980: 114). Uygur çöng nağmeleri konuları itibari ile anadoluda anlatılan ceng hikâyeleri “ İslamiyetin yayılmasına katkıları olan kişilerin hayatlarını ve mücadelelerini anlatan; Kan Kalesi Cengi, Hayber Kalesi Cengi, Battal Gazi Öyküsü, Danişment Gazi Öyküsü vb.” ile benzerlik göstermektedir.

“Meşrep kısmında 3 ile 6 arasında değişen sayılarda şarkı bulunmaktadır. Bu kısımda bulunan şarkılar genellikle dans havası olan oynak şarkılardır. Önce yavaş

başlar, gittikçe coşku artar ve sonunda zirveye ulaşır ”(İnayet,2007: 365). “Segâh mugamı hariç her mugamda meşrep bulunur. Genel olarak bir makamda 3 veya 4 meşrep müziği bölümleri vardır. Pencüguh ve Neva makamlarında bu sayı 6 ya kadar çıkmaktadır. Çargâh ve Özhal makamlarında sayı 7 ye, Müşavirek makamında sayı 12 ye çıkabilmektedir. Meşrep daha çok halk şarkıları, koşakları şeklindeki kısa heceli şiirlerden veya onların birbirlerine bağlanmasından oluşmuştur. Daha çok dans ve sema ya yönelik icra olunur”(Emin,1980: 117). “Uygur müziğinin şiirleri değişen tarihin seçici etkileşimlerini, o ortamın beklentilerine, milletin kabullenme ihtiyaçlarına göre değişti, değiştirildi, atıldı ve kendine özgü medeniyetinin tarihi katmanlarını oluşturdu. Bu günkü kaşgar “Bazram” meşreplerinin muhabbet koşmalarının, sözlerinin yüzyıllardan beri aynı şekilde kendini yenileyerek bugüne ulaştıklarını görmekteyiz. Uygurlarda karakterleri ve maksatlarına göre uygun şekilde çeşitli “bazram” meşrepleri devam etmektedir. Bazram “Kaşgarlı Mahmud’un Divanu Lügat’inde bir müzik türüdür. Eğlenceli toplantılarda söylenen koşuk tarzının Uygurca adıdır” (Uslu, 2011: 82).

- 1-Bayram meşrebi
- 2-Düğün meşrebi
- 3-Ağırlama meşrebi
- 4-Katar meşrebi
- 5-Davet meşrebi
- 6-Özür dileme meşrebi
- 7-Bula (Cezalandırma) meşrebi
- 8-Dertleşme meşrebi
- 9-Barışma meşrebi
- 10-Kar yağdı meşrebi

Bu meşrepler maksat ve vazifelerinin dışında o bölge adlarıyla adlandırılmaktadır. Örneğin;

- Kumul meşrebi
- Korla meşrebi
- Kaşgar meşrebi

Kuçar meşrebi

Dolan meşrebi

Türkiye’de meşrepler, Sıra gecesi ve Yaren gibi sözcüklerle ifade edilmektedir. Çankırı yöresinin Yaren meclisleri, Urfa yöresinin sıra geceleri gibi. Yaren hakkında Türkiye’de şöyle görüşler vardır; insanı yetiştirme, hayata hazırlama, sosyal düzeni ve güveni sağlama, halk müziği, halk mutfağı, halk tiyatrosu, halk edebiyatı, ulusal kültür değerlerini yaşatma ve yeni kuşaklara aktarma görevlerini yüzyıllardır yerine getirmiş sosyal bir kurumdur. Uygurlarda da meşrep kelimesi bu anlama gelmektedir” (Mahmut, 2012: 2).

“On iki mugamın toplam nağme sayısı, 242 dir ve 2470 mısradan oluşur. Bunların detayı şöyledir;

Rak Makamı, 23 nağme, 205 mısra şiirden oluşmaktadır bölümlere göre dağılımı;

Çöng nağme bölümünde 13 nağme, 113 mısra

Destan bölümünde 4 destan,8 nağme, 58 mısra

Meşrep bölümünde 2 meşrep, 2 nağme, 34 mısra şiir vardır.

Çebbeyat Makamı, 23 nağme, 251 mısra şiirden oluşmaktadır bölümlere göre dağılımı;

Çöng nağme bölümünde 12 nağme, 137 mısra

Destan bölümünde 4 destan, 8 nağme, 76 mısra

Meşrep bölümünde 3 nağme, 38 mısra şiir vardır.

Müşavirek Makamı, 31 nağme, 363 mısra şiirden oluşmaktadır bölümlere göre dağılımı;

Çöng nağme bölümünde 17 nağme, 216 mısra

Destan bölümünde 4 destan, 8 nağme, 84 mısra

Meşrep bölümünde 6 nağme, 63 mısra şiir vardır.

Çargâh Makamı, 18 nağme, 212 mısra şiirden oluşmaktadır bölümlere göre dağılımı;

Çöng nağme bölümünde 9 nağme, 108 mısra

Destan bölümünde 3 destan, 6 nağme, 48 mısra

Meşrep bölümünde 3 meşrep, 3 nağme, 56 mısra şiir vardır.

Pencigah Makamı, 25 nağme, 240 mısra şiirden oluşmaktadır bölümlere göre dağılımı;

Çöng nağme bölümünde 14 nağme, 174 mısra

Destan bölümünde 3 destan, 6 nağme, 24 mısra

Meşrep bölümünde 5 meşrep, 5 nağme, 42 mısra şiir vardır.

Özhal Makamı, 29 nağme, 248 mısra şiirden oluşmaktadır bölümlere göre dağılımı;

Çöng nağme bölümünde 6 nağme, 154 mısra

Destan bölümünde 3 destan, 6 nağme, 44 mısra

Meşrep bölümünde 7 meşrep, 7 nağme, 50 mısra şiir vardır.

Acem Makamı, 17 nağme, 143 mısra şiirden oluşmaktadır bölümlere göre dağılımı;

Çöng nağme bölümünde 6 nağme, 65 mısra

Destan bölümünde 4 destan, 8 nağme, 56 mısra

Meşrep bölümünde 3 meşrep, 3 nağme, 22 mısra şiir vardır.

Uşşak Makamı, 23 nağme, 286 mısra şiirden oluşmaktadır bölümlere göre dağılımı;

Çöng nağme bölümünde 14 nağme, 90 mısra

Destan bölümünde 3 destan, 6 nağme, 50 mısra

Meşrep bölümünde 3 meşrep, 3 nağme, 46 mısra şiir vardır.

Bayat Makamı, 19 nağme, 119 mısra şiirden oluşmaktadır bölümlere göre dağılımı;

Çöng nağme bölümünde 10 nağme, 93 mısra

Destan bölümünde 3 destan, 6 nağme, 61 mısra

Meşrep bölümünde 3 meşrep, 3 nağme, 44 mısra şiir vardır.

Neva Makamı, 20 nağme, 209 mısra şiirden oluşmaktadır bölümlere göre dağılımı;

Çöng nağme bölümünde 10 nağme, 100 mısra

Destan bölümünde 3 destan, 6 nağme, 56 mısra

Meşrep bölümünde 2 meşrep, 2 nağme, 44 mısra şiir vardır.

Segâh Makamı, 6 nağme 72 mısra ve sadece Çöng nağmeden ibarettir.

Irak Makamı, 8 nağme, 102 mısra şiirden oluşmaktadır bölümlere göre dağılımı;

Çöng nağme bölümünde 5 nağme, 76 mısra

Destan bölümü yoktur

Meşrep bölümünde 3 meşrep, 3 nağme, 26 mısra şiir vardır” (Emin, 1980: 121-122).

On İki Mugamdaki ritim dağılımı şöyledir;

“Başlangıç bölümündeki Çöngnağme nin ritmi serbest ve değişken bir özelliğe sahiptir. Teze bölümünde bütün mugamlarda 3/4 lük ritim kalıbı kullanılır. Nusha müzikleri; Çebbayat, Rak, Müşavirek, Çargâh mugamlarında 5/4 lük ritimler, Pencüghah mugamında 2/4, 3/4 lük ritimler, Özhal mugamında 4/4 lük ritimler, Neva mugamında 5/4, 4/4 lük ritim kalıpları kullanılır. Küçük selika bölümleri tüm mugamlarda 4/4 lük icra olunur. Büyük selika bölümleri tüm mugamlarda 5/8 lik icra olunur. Cula müzikleri tüm mugamlarda 4/4 lük icra olunur. Senem müzikleri tüm makamlarda 2/4 lük icra olunur. Peşru müzikleri Rak, Müşavirek, Pencüghah, Özhal, Bayat mugamlarında 2/4 lük, Uşşak mugamında 5/4 lük icra olunur. Tekit (Güçlendirme) müzikleri tüm mugamlarda 3/8 lik, Yayılımsaki müzikleri 7/8 lik, Müstehzat müzikleri 4/4 lük ritim ile icra olunur” (Emin, 1980: 128).

“Bütün mugamların birinci destanları aynı ritimde değildir. Rak makamı 2/4 ve 3/4, Pencüghah mugamı 3/4 lük, Özhal mugamı 7/8 lik, diğer mugamlar 2/4 lük icra olunur. Bu mugamların birinci destanlarındaki ritimlerin icra şeklidir. İkinci destanda Özhal mugamı 2/4 lük, Acem mugamı 5/8 lik, Uşşak mugamı 3/4 lük diğer mugamlarda 7/8 lik ritim kalıpları kullanılarak icra olunur. Üçüncü destanda Rak ve Müşavirek mugamlarında 3/4 lük, Çebbayat ve Özhal mugamlarında 3/8 lik, Çargâh, Pencigah, Uşşak, Bayat, Neva mugamlarında 6/8 lik ve Acem mugamında 7/8 lik ritim kalıpları kullanılır. Dördüncü destanda Rak, Çebbayat, Müşavirek, Acem

mugamlarından oluşup hepsi 7/8 lik ritim kalıbı ile icra olunur. 7/8 lik ritim kalıbı 3/8 +4/8 karışımından oluşur” (Emin, 1980: 129).

“Meşrep bölümlerinde mergul (saz bölümü) olmaz. Bu bir kuraldır. Birinci meşrep bölümü tamamen 7/8 lik ritim kalıbı ile icra olunur. Sadece Acem mugamı 2/4 lük ritim kalıbı ile icra edilir. İkinci meşrep bölümünde Pencüghah ve Acem mugamları 7/8 lik ritim kalıbıyla, diğer mugamlar ise 2/4 lük ritim kalıbı ile icra olunur. Üçüncü meşrep bölümünde Pencüghah mugamı 4/4 lük, Irak mugamı 7/8 lik, diğer mugamlar ise 2/4 lük ritim kalıplarıyla icra olunur. Dördüncü meşrep bölümünde Müşavirek, Pencüghah ve Özhal mugamları sadece 2/4 lük ritim kalıbıyla icra olunur. Beşinci meşrep bölümünde Müşavirek ve Pencüghah mugamları 2/4 lük, Özhal mugamı sadece 4/4 lük ritim kalıbı kullanılarak icra olunur. Ayrıca Özhal mugamının altıncı, yedinci meşrepleri vardır ve 2/4 lük ritim kalıbıyla icra olunur” (Emin, 1980: 129).

“On iki mugamda sekiz ritim kalıbı vardır bunun yanı sıra; yavaş, orta yavaş, çabuk ve orta çabuk darplarla daha zengin bir kullanım alanına sahiptir. Sekiz temel ritimde altmış iki değişik dap vuruşu vardır.

2/4 lük 14 değişik dap vuruşu vardır.

3/4 lük 11 değişik dap vuruşu vardır.

4/4 lük 16 değişik dap vuruşu vardır.

5/4 lük 2 değişik dap vuruşu vardır.

3/8 lik 5 değişik dap vuruşu vardır.

5/8 lik 1 değişik dap vuruşu vardır.

6/8 lik 8 değişik dap vuruşu vardır.

7/8 lik 5 değişik dap vuruşu vardır” (Emin, 1980: 130).

“Uygur On İki Makamının kökeni hakkında bugüne kadar çeşitli görüşler ileri sürülmüştür ve bu konu hala tartışılmaktadır. Makam sözcüğü ve makamla ilgili oluşan terminolojinin genellikle Arapça olması On İki Makamın Arap kültüründen geldiğinin düşündürür. Ancak Konuyla ilgili uzmanlar Arap makamlarıyla Uygur

makamları arasında büyük fark olduğunu, dolayısıyla Uygur makamlarının kökenlerinin Arap kültürüne dayandırılmayacağını ifade etmektedirler. Bazı araştırmacılar, Uygur makamlarının Uygur Türklerinin yarattığı orijinal eserler olduğunu kuvvetle vurgularlar. Bu görüşü savunan araştırmacılara göre, Uygur makamlarının kökeni M.S. 5-6 yüzyıllara hatta daha eskilere kadar gider. Çin tarih kaynakları bu konuda önemli deliller sunar. Çin kaynaklarında, Batı Han döneminde batı bölgesine elçi olarak gönderilen Zhang Qian (Cang Çian) , Çin e dönüşünde Hu (Uygur)ların iki makamını ve çalgı yöntemini götürdüğü, Kuçar, Kaşgar ve İdikut gibi bölgelerin orkestraları olup, bunların Çin e gidip konser verdikleri, bu orkestraların 15 çeşit çalgı aletinin olduğu, 6. yy da Kuçarlı müzik ustası Sucup un on iki melodiyi Çine götürdüğü hakkında kayıtlar bulunmaktadır.

Son yıllarda Uygur On İki makamının kökeniyle ilgili başka bir görüş ortaya atılmıştır ki, buna göre; On İki Makamı yaratan etnik grup Dolanlardır. Bunlar Çin tarih kaynaklarında eski Uygur kabilelerinden biri olarak gösterilmektedir.

Uygur On İki makamının kökeniyle ilgili Abdurrahim Ötkür'ün tespitleri çok ilgi çekicidir. O Farabi'nin Arap medeniyeti ve müziğine yaptığı katkılardan bahsettikten sonra, İbn-i Sina 'nın mevcut ezgi ve melodileri on iki temel şekilde toplamaya teşebbüs ettiğini,13.yy da bu temel ezgilerin her birinin birer makam olarak adlandırıldığını ifade etmiştir.

Saidiye Hanlığının Hükümdarı Sultan Abdurreşit Han (1563-1570)'ın teşebbüsü, Amannisa Han'ın (1533-1567) ve ünlü müzik ustası Kadir Han'ın önderliğinde halk arasındaki makamçılar organize edilmiş ve On İki Makam müziği ve metinleri derlenip sistemleştirilmeye başlanmıştır. Sistemli bir hale getirilen makamlar çeşitli bölgelere yayılmış ve geliştirilmiştir. 19.yy da yaşamış Halim Selim, Setivaldi Muhammet Molla gibi makam ustaları Uygur on iki makamın geliştirilmesinde büyük katkıları olmuştur. Uygur on iki makamının günümüze

intikalini sağlayan ünlü makam ustası ise Turdi Ahun Aka'dır. Bugün Uygur on iki makamı olarak bilinen eser onun icra ettiği makamlardır" (İnayet, 2007: 365).

Tarihi süreç içerisinde Uygur Klasik Halk Musikisine hizmet etmiş bestekâr ve icracıların en önemlileri şöyle sıralanabilir;

"Sücüp Akari: 13.yy da Musikide "5 tel 7 ses" kanununu toplam 35 ses elde ederek musiki icrasında uygulamıştır ve bunu Çin'e kadar yaymıştır" (Ahmedi, 1992: 80).

"Beg Mantur:13.yy da yaşamış Sücüp ve beraberindekilerin soyundandır. Uygur klasik müzik kompozitörlerindedir. Çin'e gitmiş birçok şiir'e beste yapmıştır. En önemli eserlerinin arasında "12 mevsim nağmesi" adında bir müzik serisi bestesi oldukça önemlidir" (Ahmedi, 1992: 88).

"Kıdırhan: 16.yy da yaşamış Sultan Abdurreşit'in veziri olup, zamanının âlim, hekim, şair ve musikişinasıdır. Aynı zamanda Revap sazını ıslah etmiş ve şuanki haline getirmiştir. Amannisahan'ın teklifiyle halk içindeki ünlü makam ustalarını saraya toplamış ve mugamların tertip edilmesine yardım etmiştir" (Ahmedi, 1992: 92-96).

"Amannisahan: 16.yy da yaşamış, ihtilafı olsa da kıdırhanın kızı olduğu söylenmektedir. Dönemin sultanı Abdurreşit hanla evlenir. Zamanının önemli şairlerindedir. "İşret Engiz" isminde yeni bir mugam icat etmiştir. Babasıyla beraber makam tertip etme hizmetini 10 yılda tamamlamışlardır"(Ahmedi,1992:108).

"Muhammet Molla: 19.yy Uygur mugam icracısı olup ustası Helim- Selim tarafından küçük yaşta yetiştirilmiştir. 30 yaşında Golca şehrine göç etmiş ve orada ki halk'a mugamları meşk ettirmiş ve birçok ünlü "Hasan Tambur, Rozi Tambur" gibi talebeler yetiştirmiştir" (Ahmedi, 1992: 119).

“Turdi Ahun: 20.yy da yaşamış, beş nesil mugamla iştilal etmiş bir aileden gelmektedir. Bütün Uygur mugamlarını ve birçok halk şarkısını kayda almış ve gelecek nesillere sağlam bir şekilde aktarılmasında önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca zamanının ve şu ana kadar gelen en büyük mugam icracısı olarak kabul edilmektedir” (Ahmedi, 1992: 126).

“Rozi Tambur: 20.yy bestekârlarından olup, Turdi Ahun Aka ile birlikte Uygur 12 mugamının kayda alınma çalışmalarına katkıda bulunmuştur. Mugam eğitimi ile uğraşmış ve Çin’de yapılan festivallerde Doğu Türkistanı temsil etmiştir” (Ahmedi, 1992: 145).

Yasin Muhgul, Azerbaycan mugamları ile Uygur on iki makamları arasındaki benzerlik ve farklılıklar anlatmaktadır. “Uygur makamı gedim Uygur medeniyetinin fundemantal mübarizeler, tarihi hadiseler geleceğe ümidi hak olunup. O Uygur halkının tarihi tecrübesinin şahadeti Uygurların sosyal hayatının ansiklopediyasıdır.

“Uygur musikisinde makamın bir nece janrı mevcuttur. Lakin en çok tanınan ve esas növü “on iki Makam” dır. Uygurların Oniki Makamı; Mahnı, Raks ve Musikiden ibaret olan kulossal ve mükemmel vokal, musikili ve raks meyilli bir temaşadır.

On iki makamdan başka diğler yerli mugamlarda var. Mesela; Dolan makam, Turpan makam ve Kumul makam. Mukayese itibarı ile bu makamlar o kadarda yayılmayıp vakt itibarı ile daha devamıyetli ve janr itibarı ile on iki makam gibi mürekkep değildir. Bunlara bakmayarak onlarında özlerine mahsus hususıyetleri var. Uygur makamı Azerbaycan makamı ile mukayese etdikde bir neçe bu kimi okşarlıklar tapılabilir. Uygur makamlarının adlarına, mesela “Segâh”, “Çargâh”, “Ozhal”, “Bayat” ve “Irak” hepsine Azerbaycan makamlarında rast gelinir. Hem Uygur hem de Azerbaycan Mugamlarında musiki aletleri ve vokaller birlikte ifa olunur. Hem Uygur hem de Azerbaycan mugamlarında halk destanlarından istifade

olunur. Örneğin, Azerbaycan mugamlarındaki “Koroğlu” nun transkripyası Uygur destanı”Emir Gor Olgı” ile sesleşir” (Muhgul, 2011: 130). Azeri maugamları ve destanları ile Uygur mugamlarının birbirleriyle uygunluk gösterdikleri bu ifadelerden net bir şekilde anlaşılmaktadır.

“ Müziğin piri olarak bilinen “Su Civa” Çin başkenti Çangen’e giderek Çin imparatorunun huzurunda pipi adı verilen bir enstrümanla Segâh-pençgâh makamında eserler icra etmiştir. Tarih-i Reşidi adlı ünlü tarih kitabında Karahanlı hükümdarı “Abdülreşit Bugra Han” hakkında şu bilgiler yer almaktadır. Abdilreşit Han âlim, şair ve maharetli bir müzik üstadıdır. O, Dutar, Setar, Çortar, Kanun, Tambur, Rubab, Ud, Gicek gibi enstrümanları çok güzel çalardı demiştir. Sultan Abdilreşit Han zamanında Uygur Türklerine ait 16 makam toplanmıştır, Bu makamlar Farabi, Mevlana Cumi, Mevlana Ali, Ali Şir Nevai, Yarkent Seidiye Devleti hükümdarı Yusuf Kadir Han Pehlivan Muhammed Üçtüngur, Amannisa Hanım Sultan gibi müzik üstadları tarafından tanzim edilmiştir. Sonraki dönemlerde bu makamlara ek olarak “Dolan Mukamı”, “Kumul Mukamı”, “İli Mukamı” gibi ilhamını Türklük değerlerinden alan yeni makamlar icad edildi Karahanlılar dönemindeki Uygur müziği Orhun Uygurlarının müzik medeniyetinin mirasını koruyarak taze kalmasını sağlamıştır. Uygurların ezelden gelen müzik anlayışı içerisinde işte bu dönemde “mukam” Arapça olarak isimlendirildi. 1533 yılında Abdülreşit Han tahta geçtiğinde edebiyat sanatı ve 12 mukam o dönemde son pırıltıları içerisindeydi” (Köse, 2000: 54).

“Halkın müzik konusundaki duyarlılığı hissiyatı hiçbir zaman değişmedi. Müziğini en büyük değerlerden biri olarak kabul eden Uygur Türkleri onu yaşatmayı her zaman bilmişlerdir. M.S. dönemde oturmaya başlayan ve 20. Yüzyıla kadar olan sürede gerek tarihçisi, gerek müzik âlimleri, milli değerleri korumuş, yaşatmış ve nesillere aktarabilmiştir. Halk arasında ise “Meşrep” denen eğlencelerde gerek Mukam müziği, gerek diğer şarkılar, gerekse koşaklar ve edebiyat yaşatılmış, bu tarz günümüze kadar uzanmıştır. Uygur Türkleri musikilerini günlük hayatta kullanmayı

çok usta bir şekilde başarmışlardır. Güzelliği ayırt etmek, güzelliğe yönelmek, güzellikten zevk almak insanoğlunun sosyal faaliyetleri ve toplumsal hayatında çok eski zamanlarda ortaya çıkmıştır. Bütün toplumların uzun bir geçmişe dayanan günlük yaşam biçimleri ve buna bağlı olarak ortaya çıkan gelişen manevi özellikler, bu toplumun ilkel dini inançları ile birleşerek belirli bir derecede kalıplaşan betimleme araçları ortaya çıkmıştır. Bunlar ya bir bülbülün sesi ya kırmızı gül ya da yağmur sesi veya kanaryanın konuşması, müzik yansımada önemli etkileri olmuştur. Şaman dinine mensup olduklarında hastaları tedavi etmek, kötü ruhları kovmak için şarkılar söylenirdi. Müziğin etkileyici büyüüne o kadar çok kapılmışlardı ki, kendilerini anlatan, tarihini anlatan, kültürlerini, medeniyetlerini yansıtan “Mukam” müziklerini “Meşrep” dedikleri toplantılarda icra etmişlerdi. Bunların dışında her Uygur Türkü’nün evinde “Dutar” denilen iki telli çalgı bulunur ve bu çalgı evin fertlerinden biri tarafından çalınır. Gerek düğünlerinde, gerek bayramlarında müziğin yeri ve önemi bir başkadır. Belki de müzikte buldukları hürriyet, mutluluk iradesi idi. Çünkü hep savaşlar ve işgalle geçen ülkelerinde efkâr ve dertlerini müziğe yansıtarak deşarj oluyorlardı veya hâlâ oluyorlar. Milli edebiyatlarında kullandıkları betimleme araçları çok fazla çeşitlidir. Betimlemelerle yola çıkan Uygur Türkleri bu betimlemeleri müziğine yansıtmıştır” (Köse, 2000: 11).

“Kırmızı gül Uygur geleneksel anlayışında daima sevginin özgür aşkın ve gönül rahatlığının, bülbül ise, sadık aşğın irade ve cesaretin sembolü olmuştur. Eski rivayetlere göre Tanrı insanı yaratırken ona güzel nağmeli ve hoş kokulu bir ortamda can vermiş, işte bu uzun nağme bülbülün sesi imiş. Uygur Türklerinde kırmızı gülün cennetten çıktığına inanıldığı için, söyledikleri birçok şarkılarında kırmızı gülden bahsedilir, onun yanında bülbül sesi eksik olmaz ve aşk şarkılarının konularında bu geleneğe göre yer verilir” (Alptekin, 1978: 12)

“Uygur halkı arasında muradına eremeyen âşıklara Kakkuk ile Zeynep’e benzetme âdeti vardır. Rivayet edildiğine göre;

“Çok eski zamanlarda Kakkuk ile Zeynep birbirlerine âşıkmiş, Günlerden bir gün Kakkuk Tanrıyı kızdırmış, bu yüzden Tanrı onu çok uzaklara göndermiş. Zeynep onun aşkıyla ismini zikrederek “Kakkuk” diye ötermiş. Kakkuk’da Zeynep diye ötermiş. Bu benzetme olayı da müzik hayatına yansımış aşk şarkılarında önemli derecede yer almıştır” (Alptekin, 1978: 13)

“Bir milletin töreni, bayramı ve düğünleri, siyasi, ekonomik durumu, üretimi, yaşamı, dini inancı, sanatı, sosyal ilişkileri ve milli psikolojisini ifade etmektedir. Avcılık törenleri Uygurlar için büyük bir önem arz etmektedir. Avcılıkta esas mantık, avcılıktan sonra bütün avın bölüşülmesidir. Avcılık töreni manevi bayramların bir şeklidir. Kaşgarlı şu dörtlükle bunu çok iyi açıklıyor,

“Yitiglering işletu
Yigeç yemiş irgatu
Kulan Kayıt avlatu
Bayram kılıp avlanalım.

(Yiğitler çalıştırılıp, meyve ağaçlarını sallatıp, kulan ve geyik avlatıp, bayram yaparak eğlenin).”

Nevruz Bayramının ne zamandan beri kutlandığı hakkında kesin bir kaynak yoktur. Tabiatın karların erimesi, suların akması, ağaçların yapraklarının yeşermesi, çiçeklerin rengârenk açması, kuşların ötüşüyle bir dirilişin anlamını taşıyan “Nevruz” Uygur Türkleri için manevi bir değere sahip bayramdır. Bu bayramda çalınan müzikler o kadar etkileyici ve tesirli olmuştur ki, milli değerlerinden olan “Mukam” müziğine de yansımıştır. Bu konuda büyük düşünür Şair, “Ali Şir Nevai” “Çahar Divan” adlı meşhur eserinde; Uygur Mukamları arasında Nevruz Makamından bahsetmektedir. Nevruz Makamının “Nevruz Buzrak, Nevruz Hüseyin Sultani gibi varyantları olduğunu ifade etmiştir” (Alptekin, 1978: 14). Bu makamlar Anadolu da Acem makamı, acem âşiran makamı ve Elazığ hoyratlarında karcıgar makamları şeklinde karşımıza çıkmakta ve nevruz makamı olarak adlandırılmaktadır.

“Uygur Türklerinde düğün günü damat-gelin kendi evlerinde arkadaşlarıyla birlikte çeşitli eğlenceler düzenlenir. Bunlardan biri “Yar-Yar” veya “Yölen” şarkısı söylenir, “Yar-Yar” şarkısı kızın evinden uğurlanacağı zaman koro halinde söylenir. Düğün günü erkekler kız evine vardıklarında söylenen diğer şarkı “Çün-Çün Salvat”dır. Bu şarkıda genellikle düğünü daha da neşelendirmek için espri özelliğine sahiptir. Daha çok “Gulca” şehri Uygurları arasında daha yaygındır ” (Köse, 2000: 15).

“Uygur Türkleri İslamiyeti kabulünden önce Şaman dinine mensup idiler. Tedavide Şaman, Kam, Baksı adı verilen, özellikle bayanlardan oluşan bu kişiler tarafından tedavi hekimliği yapılıyordu. Osmanlı zamanında Edirne’de, Kayseri’de, Sivas’ta kurulan Şifahaneler bu kültürün tarihi izlerini taşımaktadır. Çünkü insanoğlunun psikolojik yapısı müzikle tedavi edilebiliyordu. Elllerinde çaldıkları sazları ile dans ederek trans haline geçen “Kam”lar Ata ruhu ile irtibata geçip değişken olmayan, gerçek bilgilere, sezgi ile ulaşıp bu bilgiler ile hem hasta tedavisi hem gelecekte haber alma, mesele çözme, askere güç verme gibi işlerle uğraşırlardı. Daha sonra İslam dininin tesiri ile “Baksı” adı alan bu tedavicilerin hala, Altaylar, Urumçi, Kaşgar yörelerinde yaşadıkları bilinmektedir. Baksı seansı yer bağlantısı ile oturarak başlar, ritim ve melodi eşliğinde kollar spiral bir şekilde harekete geçer enerjinin kollara yüklendiği düşünülür. Ritim ve melodi değişir, hareket ve enerji omuzlara ulaşır, üçüncü hareket ise bazı çeşitli yönlerde doğru döndürmek tarzında olur. Daha sonra sezgiye içten geldiği gibi dans etme şekli başlar. Seansın en önemli bölümü budur. Bu bölümde Baksı Ata ruhuna ulaşmaya çalışır. Bütün geçici bilgilerinden, maddi bedeninden sıyrılıp o an için gereken bilgilere varılır” (Köse, 2000: 16).

“Uygur Türkleri hastalıkları da müzik ve dans ile tedavi ediyor ve tedavide kullanılan müzik aletlerini kutsal sayıyorlardı”(Güner, 2007: 102).

“Hun Türkleri, Göktürkler ve Uygurlar savaşlarında davullar çalınıyor ve marşlar söyleniyordu. Asker müziği ile ilgili belgeler birçok ilim adamları tarafından bahsedilmektedir. “Türk Borusu XII. Yüzyıl “Nay-i Türkî” adı ile meşhur olup savaşta çalınırdı” (Sanal, 1964: 1). Nay-i Türkî Genceli Nizamettin’in şiirlerinde de geçmektedir. “Kaşgarlı Mahmud, Büke Budraç ile Arslan Tekin Gazi’nin savaşlarında davullar ve borular çalındığını anlatıyor. İslamiyetten önceki Türk Tuğunun izleri XV. Yüzyıl başında Hoca Abdulkadir Meragi tarafından tesbit edilmiştir. O devirde Askeri müzik var olmakla beraber, Meraginın tespitleri, dört yüz yıl evveleri hatırlatacak malzemelerdir. Tuğlar dokuzdan fazla olamıyordu. Bu dokuz dokuzlama geleneği Osmanlılar çağında bile korunmuştu” (Köse, 2000: 17).

“Asimile olmamanın birinci yolu milli değerleri ve inançları korumaktır. Tarihten gelen alışkanlıklardan bir tanesi, her evde “Dutar” çalgısının bulundurulması, ev halkından birinin bunu çalması değerleri koruma açısından büyük önem taşımaktadır. Bu alışkanlık gerek Doğu Türkistan’da gerekse dünyanın her tarafına yayılan bütün Uygurlarda mevcuttur. 20. Yüzyılda çok büyük çalışmalar olmamıştır. 1930’da söylenen şarkılar, tiyatro müzikleri, drama eserleri hala notaya alınabilmiş değildir. Doğu Türkistan’da şu anda, 50 kadar müzik ve folklor grubu mevcuttur. Çalgıları; Dutar, Hoştar, Setar, Rubab, Tambur, Ziltar, Ney, Gurdap, Dumbak, Kanun, Gicel, Çeng ve Dil’dir.” 20. yüzyılın en büyük sahne artisti “Kamber Hanım”dır. Oynadığı oyunlarıyla seyircilerin beğenisini kazandığı gibi milli oyunları iyi oynayıp, başkalarına da öğrettiği için o dönemin Uygur yöneticileri ve milliyetçi kadrolarca takdir edilen bir sanatkâr idi. Hatta onun için bir halk türküsü yakılmıştır.

“Davançing... yoli kattik torvuzu tatlık
 Davançigda bir yârim bar Kamber Han atlık.
 Kamber Han’ning çarpopıǵı yerge tigemtu.
 Kamber Han’dan sorop bıking erge-tigemda
 Erge tegse mangga tefsun, tengesi birlen
 Kamber Han’nı ep kuçaylı yen ggesi birlen.

Kamber Hanım, Kamber Hanım yelpüp koyay mu?

Yelpegüç ning sayesinde söyep koyoy mu?

Çeviri;

Davançing-bir yer adı

Davançing'in yolu katı, karpuzu tatlı

Davançing'de bir yârim var Kamber Han adlı

Kamber Hanın saç bağı yere değer mi?

Kamber Handan sorun bakın ere varır mı?

Ere varırsa bana varsın parası ile

Kamber Hanım kaçırdım yengesi ile

Kamber Hanım yelpazeleyim mi?

Yelpazenin gölgesinde öpüvereyim mi?

Mukam müziği yukarıda ifade edildiği şekilde bu yüzyılda yerine oturmuştur. Dünyanın birçok ülkesine yayılan Uygur Türkleri bulunduğu bölgelerde çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Profesyonel olarak Özbekistan, Kazakistan ülkelerinde çeşitli gruplar vardır. Ayrıca; Türkiye İstanbul'da, Almanya'da, Avustralya'da amatör olarak ilgilenen ekipler de mevcuttur. En ünlü sanatkârlar, Köreş, Köseni Yasin Mahbul'dur. Tarihi açıdan birçok coğrafi bölgeyi işgal eden Türkler, buldukları memleketlerin müziklerini etkilemişler ve etkilenmişlerdir. Ancak, bazı alışkanlıklarını da zaman içerisinde kaybetmeye başlamıştır. Bunların en önemli olanı "Beş ses" sistemidir. Yarım sesli aralıklara yer vermeyen 5 derece 4 dizi, Orta Asya Türk boyları tarafından kullanılmıştır. Anadolu Türklerinde, Macar ve Rumen halk müziğinde rastlanılmaktadır. Pentatonizm kelime itibarıyla Latin kaynaklıdır. "Pente" beş kelimesi ile "Tonos" ses kelimelerinin birleşmesinden meydana gelmiştir. Ancak Menşei itibarıyla Orta Asya kaynaklı olan bu sistemin Latince değil de Türkçe olarak adlandırılması daha uygun düşer. Bu sisteme asıl olarak "Beş Ses" sistemi demeliyiz. "Pentatonik beş sesli dizi demektir." Türk boylarının batıya akınları sırasında Hunlar ve Kumanların aracılığıyla Orta Avrupa'ya yayıldı. Temel sesi "LA" olarak kabul edilirse bir pentatonik dizi elde edilir. La-do-re-mi-sol/sol-

mi-re-do-la. Altaylar Kazan ve Bozkurtlar gibi Türkçe türkü söyleyen boy ve oymaklarda pentatonik ezgiler çoğunluktadır. Makamlar milli kültürün ahlakı ve tarihi anlatan çok değerli eserlerdir. Makamların ahengi aslında halk musikisini esas aldığından yöresel makamlarda kendi yöresinin müzik zenginliği ile şivesine bağlı kalmaktadır. Böylece tekrar işlendiğinde kendi müziklerinin anlam özelliklerine uygun olmaktadır. Özbek makam bilgini İ. Recebov makam zenginliği açısından şöyle bir açıklama yapmaktadır: Çeşitli şehirlere geniş şekilde dağılan makam yolları bu yerlerdeki dinleyenlerin taleplerine uyum sağlamak için bazı değişikliklerle icra edilip gelmektedir. Buna bağlı olarak makamların çeşitli varyantları doğmuştur. Gene, makamlar icra edilirken şive meselesini de göz önünde bulundurmamak gerekir. Ayrıca makamların söyleniş tarzlarının bölgelere göre değişimini “Özbek Yangın Mirza” şu cümlelerle ifade etmektedir.

“Mukam Tiyanşan dağlarının güneyi ve kuzeyindeki şehirlerde dağılışı coğrafi şartlarına, halkın yaşayışına, düşüncesine. Ruhi yapısına bakarak icra edilmiş yönü ise o yörenin karakterini uygun stil ve hususiyet hâsıl etmiştir.”demektedir. Yukarıdaki ifadeler doğrultusunda İli mukamları geleneksel “oniki” mukamın dışında tutulan yöresel makamlardan bir tanesidir. Yine “Seyidiye Uygur Devleti” zamanında (16-18) asır Yarkent’te şekillenen On İki makamı da zamanının geçişi ile ortamın talebi ve yöresel müzik geleneğine tabi olarak Hoten, Aksu, Kaçar, Kumul, Turfan varyantları da ortaya çıkmıştır. Makamcılık geleneğini kendi müzik zenginliğiyle şiirine mümkün olduğu kadar adapte etmeye çalışmış ve kendine özgü güzellik ve tat vermiştir. Karahanlı Türk İmparatorluğunun saray müzik topluluğunun icat ettiği On Mukam Meşe, Rap, Nazak, Şilyong, Hint, Kore, Kuşen, Buhara, Kaşgar, Kuca, Semerkant Makamları, Uygur Türklerinin icat ettiği makamlardır. Sultan Abdürreşit Han zamanında Türklere ait 16 makam Farabi, Mevlana Cami, Mevlana Ali, Ali Şir Nevai, Yarkent Seidiye Devletinin ünlü melikesi Amannisa Hanım Sultan gibi müzik üstadları tarafından tanzim edilmişlerdir. 18. Asrın ikinci yarısından başlayıp Kaşgar’da ünlü makamcı Cumi “Keşmir” ve onun oğulları Helim-Selimler tarafından on iki mukamın tekrar derlenip toplandığı söylenmektedir” (Köse, 2000: 45).

“Bahar Bülbul Nevası adlı eser “Tang Sülalesi(618-907) Türk bestecisi Beymin-Da Akari-Manda ya aittir. Eser 1400 yıl önce bestelenip Çin sahnelerinde icra edilmiştir. Bu eser 12 bölümden oluşur. Orta Asya'nın Sincan bölgesinde yaşayan Uygur Türklerinin “12 mugam” müziğinin her makamının 2. Bölümünün ve Sincan eyaleti Kumul bölgesinin “Kumul makamları” içindeki “Dur” makamının “Bahar Bülbul Nevası” müzik biçimiyle benzerlik gösterir. Anadolu Türk sanat Müziğindeki Taksim, Fasıl; Halk Müziğinde Ayak adı ile bugüne dek gelmiş müzik biçimleri bahis ettiğimiz “Bahar Bülbul Nevası” müzik biçimiyle hemen hemen aynı karakterdedir” (Mahmut, 2012: 1). Yine “ Bahar Bülbul Nevası melodi tarzının Selçuklu döneminde de söylenen daha eski bir tarz olduğu söylenmektedir” (Uslu, 2011: 216). İfadelerinden de anlaşılacağı üzere Anadolu'daki müziklerin Orta Asya Müziklerinin bir yansıması olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

“Uygurların türkülerini sınıflandırırken bölgelere ve her bölgenin ezgilerinin kendine özgü seslendirilmelerine göre değerlendirmek gerekir. İli, Turfan ve Kumul şarkıları sıkça Pentatonik veya Hekzatonik iken modal olan Sincan şarkıları genellikle Heptatonik tir. Birçok türküde tekrar edilen pes ve tiz aralıklar kullanılmıştır. Türkülerde ton olarak herhangi bir perde alınabilir. Birçok türkü ikinci bir modülasyon ve ritim varyasyonları kullanılarak kısa geçişler yapabilir. İli bölgesinde; 5/8, 7/8, 9/8 lik ritimler kullanılsa da ikili ritimler kullanmaya daha eğilimlidirler. Dutar ve Davul eşliğinde söylenen türkülerde önemli bir özellik; davul ritmi, melodik ezginin başında ve sonunda aksanlı bir kullanım sergilemektedir. İli bölgesi şarkı söyleme tarzı oldukça süslü çekici ve aralık olarak oldukça geniş bir kullanım alanına sahiptir. Bu bölge şarkılarına “Kurt şarkıları” (lang'ge) denilmektedir. Kaşgar tarzı daha dinç iken Kumul tarzı daha yumuşaktır. Şarkılar genellikle birkaç dakika süren kısa aralıklarla ve birbirini takip eden bir süit şeklindedir. İli bölgesinde şarkı sözleri daha çok trajik aşk, diğer bölgeler daha çok dini, tarihi ve komik konuları işlemektedirler” (Muhgul, 2002: 6). Türkü söylenirken Uygurlarda kullanılan gerek teknik “ezginin pes veya tizden tekrarı, türkü içerisine kullanılan ritmik varyasyonlar, özellikle davul sazının aksanlı kullanımı, Doğu

Türkistan İli bölgesindeki tiz seslerden feryat edercesine başlayan melodik yapı, Anadolu'da Erguvan ve Bozlak tarzı icraları çağrıştırmaktadır” gerek işlenen konular (aşk, tarih v.b) gibi benzerlikler ortak kültürün yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Dans, genellikle altı ve on üç arasındaki türkü takımı ile yapılır. Her bölgenin ayırt edilebilecek özellikte dansları vardır. Bu özellikler gerek ritim, gerek kostüm, gerek kullanılan enstrümanlar açısından kendini göstermektedir. Dans müzikleri özellikle dansa uygun bestelenmiştir. Kurban bayramında nagara ve surney(zurna) eşliğinde büyük meydanlarda, cami önlerinde hatta çatılarda sema tarzında danslar yapılmaktadır. Uygur dansları pek çok sitede olduğu gibi bir tiyatro ögesi barındırır. Bu dansların içerisinde komik skeçlerde yer almaktadır. Bazı Uygur danslarının da totemik kökeni olduğu (At dansı, Kuğu dansı ki bu danslarda oyuncular taklit ettikleri hayvanın kostümünü giyerek dans ederler) varsayılmaktadır” (Muhgul, 2002: 6). Uygur bölgesi dans özelliklerine benzer (ritmik yapı itibari ile kullanılan kostümler açısından, oyunlardaki figür benzerlikleri açısından) yapıları Anadolu'da da gözlemlemek mümkündür. Günümüzde Anadolu da Türk dünyası müziklerini ve danslarını icra eden resmi ve resmi olmayan kuruluşlar var olmakla beraber daha ziyade “var olan güncel müziklerin (rebap, gicek ve kopuz eşliğinde) ve dansların kullanımı, gençlerin bu müzik ve kültürle tanışıp yakınlaşmalarının sağlanması amaç edinilmiştir” (Güvenç, 2012).

“ Bir lutes (ud) veya bir perküsyonun (vurmalı çalgı) orkestra eşliğinde icra ettikleri şarkı türleri de vardır. Destanlar (garip senem), masallar, şiirler, tarihi kahramanlar ve hikâyeler bu türün ana konuları oluşturur” (Muhgul, 2002: 6). Bu tür Anadolu da daha çok âşık geleneğinde karşımıza çıkmaktadır. Ancak Anadolu da orkestra eşliği söz konusu değildir ve çalgı olarak bağlama kullanılmaktadır.

“Uygurlarda birçok vokal türler ortaya çıkmıştır. Farklı sitillerde enstrümanlar birçok müzik formunda rol almaya başlamıştır. Popüler eserlerin birçoğu dutar ile icra olunmuştur” (Muhgul, 2002: 6). Enstrümantal müzik Uygur larda olduğu gibi Anadolu da da geçmişi fazla olmayan bir müzik türüdür. Ancak

sözlü müzik türünün bir enstrüman veya orkestra eşliğinde çalınması şekliyle bir benzerlik söz konusudur.

“Uygurlarda dini müzik, kırsal bölgelerde bir ritüel şeklinde icra edilmektedir. Ayin bu bağlamda özel bir ibadettir. Bu ritüeller şifacılar, baqshi, pinghun’lar tarafından yerine getirilir. Bu ritüel (ayinle ilgili) ilahiler genellikle türkü melodilerini ve bu melodilerin sıkça tekrarını içerir. Şaman ın davul veya dap eşliğinde transa geçerek kötü ruhları kovduğu düşünülür. Bazı Uygur dans formlarında sema olduğu ve bu semanın da bir şaman geleneği olduğu düşünülmektedir. Uygurlar sufi tekkelerindeki büyük ölçekli zikir geleneğini hala korumaktadırlar. Orta Asya, İran ve Türkiye genelinde bulunan sufi zikir uygulaması Allah ın sıfatlarının ve büyük İslam azizlerinin isimlerinin anılması anlamına gelir. Zikir e inilti gibi bir melodi ile başlanır ve sabit olmayan bir ölçüde falseto (kafa sesi) ile söylenir. Bu ibadeti sonraki nesillere ulaştıran azizlerin, bu locayı kuranların ve havarilerinin isimlerinin okunur. Bu esnada erkekler gözyaşları ile törene katılırlar. Şarkıcı ölçülü bölüme girerken ilkönce erkekler dizlerinin üstünde ileri geri enerjik bir şekilde hareket ederler daha sonra tempo arttırılır. Bu artırımla beraber sloganlar atılmaya başlanır ve kol hareketleri de devreye girer ve büyük bir daire oluşturulur. Bu şekilde farklı ritimlerdeki ilahiler en fazla on yedi tane olmak kaydıyla zikir devam eder. Bu tören yedi saat sürebilir. Uygur Hotan bölgesinde 1970’lere kadar sufi ritüelleri lude ve perküsyon (Vurmalı çalgı) eşliğinde yapılıyordu. Bazı gruplar hala ilahiler eşlik olarak perküsyon kullanmalarına rağmen, bu uygulama artık neredeyse hiç kalmamıştır. Kadınlarda da tasavvuf ritüelleri oldukça çoktur. Kadınların törenleri erkeklerin törenlerine benzemekle beraber şarkıların melodileri farklıdı ” (Muhgul, 2002: 7). Uygurlarda yapılan dini tören ritüelleri Anadolu da birçok tarikatın zikir ibadeti ile benzerlik göstermektedir. Bu benzerlikler arasında “Allahın sıfatlarının sayılması, zikir esnasında sallanarak trans hale geçip sloganlar atmak, gözyaşlarına, hâkim olamamak, bendir(vurmalı çalgı) eşliğinde ilahiler okumak ” sayabiliriz.

Uygurlarda, düzenli festivaller, toplantılar, düğünler, sünnet merasimleri, hasat merasimleri, zikirler vb. gibi aktiviteler musikinin icra edilme gerekliliğinin olduğu törenlerdir. Bir başka deyişle müzik Uygurlarda hayatın her alanında vardır. “Özellikle dolanlarda düğün eğlenceleri sabaha kadar büyük bir katılımımla sürer. Mugam, dans, komik skeç ve epik şarkı performansının yanı sıra eğlencenin organizatörü (bey) önüne getirilen zalimlere dini ve ahlaki sorular sorar ve onu geleneksel bir mahkemede yargılar. Sonuçta ceza verilir ve bu ceza uygulanır. Damat’ı evinden almaya davul zurna eşliğinde gidilir. Aynı gün yemek ziyafeti verilir ve devamında oynamak, dans etmek için pop müzik kullanılmaktadır. Kurban, Rozi ve Nevruz festivallerinde, İslam azizlerinin mezarlarında yapılan anma törenlerinde de müzik vardır. Sonuç itibarı ile Uygurlarda müzik her türlü mekânda vardır ” (Muhgul, 2002: 7). Uygur düğün törenlerindeki eğlencelerin Anadolu da ki düğün öncesi erkekler tarafından düzenlenen kısır geceleri ile benzerlik gösterdiğini söyleyebiliriz. Örneğin; Erzurum bölgesinde düzenlenen kısır gecelerinde, o gece oynanacak oyunları ve bu oyunların kurallarını belirleyen bir başkan seçilir. Bu başkan oyunda başarısız olan birine dini sorular sorar ve bilinmediği takdirde ceza verilir. Bu ceza da anında uygulanır. Bunun gibi değişik kılıklara bürünüp taklitler yapmak, cezayı gerektirecek oyunlar üretmek, şarkılar ve türküler söylemek, yöresel halk oyunlarından oynamak, benzer özelliklerden sayılabilir.

1.5.1.1. UYGUR MÜZİĞİNDE ÇALGILAR

Uygur Türklerinin müziğe verdikleri ehemmiyeti minyatürlerden çıkarmamız mümkündür. Eski Çin kaynaklarında “ Türk erkeklerinin Hiyuppu adı verilen bir sazı çaldıkları belirtilmektedir” (Ak, 1997: 79). Uygur Türklerinin müziğe karşı büyük ilgi duydukları ve çalgılarını yanlarında taşıdıkları bilinmektedir. Ayrıca Uygurların “gerek resim gerekse küçük heykellerinde tasvir edilen sahnelerde kopuz, tambur, arp, lavta, sıpsığ, sıbzga, çupçık, def ve dümbelek çalan figürler göze çarpar”

(Sağlambilen, 1999: 20) ifadesinen de anlaşılacağı üzere müziğin varlığı bütün maddi kültür araçlarıyla sergilenmeye çalışılmıştır.

“Almanların ve diğer milletlerin geçen asrın sonu ile bu asrın başında, Turfan yani eski Hoçu bölgesinde yaptıkları kazılardan elde edilen Uygurca eserlerin çoğunda Burka'nın Budda'nın ve diğer velilerin hayatları efsaneleştirilerek anlatılmaktadır. Bunların çoğu Çince'den tercüme olduğu halde Uygurca'yı Çince asılları ile anlatış bakımından tasvirlerin canlılığı ve renkliliği yönünden kıyaslanamayacak kadar üstündür. Bunlardan bilhassa Maytrisimit adlı Uygurca eser dini bayramlarda burkan rahipleri tarafından geceleri halka temsil edilirdi, şeklinde yazmaktadır. Bu temsil sırasında musikiden de faydalandığını kolayca tahmin edebiliriz. Çünkü renkli bir Uygur minyatüründe bir halı üzerine iki kişi oturmuş sol tarafındaki ellerini göğsüne kavuşturmuş sağdakinin elinde ud biçiminde bir musiki aleti vardır. Şimdi bunlardan biri herhangi bir dini hikâyeyi anlatıyor, öteki de ona elindeki musiki aleti ile refakat ediyor. Bir başka Uygur minyatüründe, Beş icracıdan mürekkep bir orkestra görüyoruz. Hocu'da bulunmuş olan bu parçanın birçok yerleri maalesef kopuktu. Fakat bununla birlikte Uygurların musiki hayatı hakkında en kesin bilgiyi bu minyatürlerden öğreniyoruz. Musiki aletlerinin Uygurca adlarını tespit etmek mümkün olmamıştır” (Köse, 2000: 43).

“Altın devlet kösleri veya davulları; Altın Türklerde bir hakanlık sembolüdür. Dede Korkut kitabında mehter boruları içinde “ altın başlı borular” deniliyordu. Uygur- Tür kültür çevresinde, çeşitli yabancı kültürler ile özellikle buda dininin derin tesirleri vardı. Bununla beraber bu Türk kesimlerinde de, bir “devlet nevbeti” anlayışı vardı. Eski bir Türkçe Uygur yazısında şöyle deniliyordu; “ Altın davulu (altın kövrüg) her gün böyle döğüp, tokmaklayı.” Buradan da anlaşılıyor ki her gün belirli bir öğün veya zamanda altın davul çalınıyordu. Bu bir çeşit, “ nevbet” anlayışıyla da yorumlanabilir” (Ögel, 2000: 53).

Savaş alameti davul, barışta nevbet vuruyor. Nebbet geleneği İslamiyet ten önceki Türklerde de vardı. Tabii olarak bu da hakanlık mehteri idi. Yine eski Uygur

yazılarının bir başka yerinde ise, şöyle deniliyordu “ Altın davulları kendileri çaldılar.....” Bu yazıda, çalmak yerine,”etmek” sözü, yani yapma anlayışı ile kullanılmıştır. “Döşde altın Davul görme” yine Budist Türklerde, Hakanlık ve devlet sahibi olma ile yorumlanıyordu. Buda dininde, hakanlık ve devlet anlayışı yok gibidir. Bunlar Uygur Kağanlığından gelen düşünceler olmalıydılar ” (Ögel, 2000: 53).

Uygur Türklerinde “Müjde” veya ”Zafer” davulu; “Utmak yigedmelik kövrüg” diye tanıtılan bir davuldan bahsedilmektedir. Eski Türkçe de “Utmak” yenmek, galip gelmektir. Kutadgu Bilig de, düşmanı yenmiş er veya yiğit için de “Utmuş er” denirdi. “Utmak-Yigedmek” asıl manası olan iyileşmenin yanında; yenme ve yükselme anlayışını da içine alır. Ancak bu eski yorumun Çince orjinalin de, yalnızca davul işareti yer alıyordu ” (Ögel, 2000: 114).

Uygur Türklerin de Çan anlayışı; Uygur yazılarında çok sayıda, bugünkü çan sözümüzün karşılığı olan ve aynı manada söylenen çang deyimine sıkça rastlayabiliriz.

a- Buda dininin tanrılarında Vajragâni sol elinde bir çan tutuyordu. “sol elinge çang tutar”

b- Yine Buda grubu için şöyle deniliyordu. “ Silkilmiş olan ulu çanınızdan yükselen sesin gürültüsünü, Yunt dağındaki topluluğunuzun hepsi yankısı ile işitir.” Burada silkilmiş uluy çangı, silkilmiş veya çalınmış ulu çan karşılığı olarak söyleniyordu. Çan sesi de önemliydi, çan ın yükselmiş sesinin gürültüsü “önmüş ünnüng tikisin” ile yankısı “ yanggusu” da söz konusu ediliyordu.

c- Çan, şarap kasesi manasında da kullanılmıştır. Eski Uygur tıp kitaplarında “ bir çan (çanak) şarap, iki çan su ile karıştırılıp” gibi reçeteler veriliyordu ” (Ögel, 2000: 40).

Harp, Ud ve Flüt eşliğinde, “Bu düzen Uygur mabedlerinin duvar resimlerinde çok sık görülür. Ud lar üzerinde Çinlilerin Pi-Pa tesirlerinin görmemek,

mümkün değildir. Ortadoğu’ daki Farabi Udları ile bunlar arasında kesin bir ayırım yapmak gerekir. İki ayrı dünyaların çalgılarıdır. Ancak bu Udlar veya pipa türünden sazlar Türk Halk Müziğinde yer almamıştır” (Ögel, 2000: 40).

Uygur flütleri, yandan veya kaval gibi ağızdan çalınanlar olmak üzere iki tür içinde toplanırlar.

Uygur harpları, daha sonraki İlhanlı ve Timurlu harplarının prototipleri idiler. Bu gelenek Osmanlı Harp tiplerinde de devam etmiş gibidir.

Uygur minyatürlerinde görülen ve değnek ile çalınan çeng veya yatık sazlar ise yorumlamak oldukça güçtür. Bu çalgılar, Türk Saray kültürü çevresindeki sazlar olmalıdırlar. Bunlar üzerinde çeşitli tesirler de düşünülebilir” (Ögel, 2000: 41).

Uygur-Türk Ağız Orgu, Tanburası; “Türk Halk Müziği aletleri arasında pek görülmez. Çin Kültürün de yaygın bir sazdır. Şehirli Uygur Türklerinde bu çalgı görülüyordu. Uygur mabed duvarlarındaki fresk resimlerinde bu alete rastlanmıştır.

Uygur udları hakkında; “Teknesi geniş bir Uygur ud’una saray aristokrasisi ve erkeklerden kurulu bir orkestra” resminde rastlanmıştır. ” (Ögel, 2000: 395).

“Teknesi dar ve uzun Uygur Udları ise daha çok Rahipler ile ikinci derecedeki tanrılar tarafından çalınmaktadır. 6 telli olan bu ince ve uzun udlar, din sahnelerine ve kilise orkestralarına ait çalgılardır.

Çin ve Japon udları veya pipaları, biçim bakımından bizim udlarımızı hatırlatırlar. Ancak burgu bakımından, Uygur udlarından ayrılırlar” (Ögel, 2000: 222).

“H.H. Pantuscu “Turançi Şarkıları” adlı kitabında İli-Uygur Türklerinin 62 çeşit şarkının isimleriyle ve tekstiyle vermektedir. 1871’de Uygurlarda 27 çeşit aleti olduğunu yazmış 16’sının adını saymıştır. Pantosov’a göre Uygur Türkleri saz aletlerini bizzat kendilerinin icat ettiğini de söylemiştir” (Köse, 2000: 44).

Uygur Türkleri tarih sahnesine çıktıkları andan itibaren diğer topluluklarla gerek savaş olsun, gerek ticari olsun birçok iletişimlerde bulunmuşlardır.

İslamiyetten önce ve sonrası kullanılan çalgıların isimleri zaman içerisinde ya aynı kalmış ya da Arapça ve Farsça isimlerle adlandırılmıştır.

Ayrıca; birçok çalgı isimleri farklı farklı kullanılmış, özellikle Çin kaynaklarında da ayrıca ifade edilmiştir.

Türk müziğinin piri sayılan “Kopuz” Dede Korkut’un çalarak hikâye anlattığı bir çalgı olarak bilinmektedir.

Müzik enstrümanlarının yapılarında çevrelerinde bulunan hayvan ve ağaçlardan yararlanmışlardır.

Mesela, kıl kopuzun telleri ve yayı, atkuyruğu kılından yapılmış, Rebabın göğsüne yılan derisi gerilmiştir.

“Doğu Türkistan Uygur Türklerinde kullanılan 63 çeşit sazdan söz edilmektedir.

Bunlar:

- 1- Adi Dap
- 2- Sol dap
- 3- Baksi dapı
- 4- Dap Dumbağı
- 5- İki terepiye vurulgan dumbak
- 6- İki tarlık giçek
- 7- Türk tarlık giçek
- 8- On tarlık giçek
- 9- Qol tevrilvazi
- 10- Cen tevrilvazi
- 11- Tevrilvazi dumbağı

- 12- Yerlikçi ravap
- 13- Qeşgar ravap
- 14- Dolan ravap
- 15- Qaş ravap
- 16- Baş nağra
- 17- Ottura nağra
- 18- Ayağ nağra
- 19- Nağra dumbağı
- 20- Qeşgar Dutarı
- 21- Hoten Dutarı
- 22- Üç tarlık tambır
- 23- Beş tarlık tambır
- 24- Ney
- 25- Ney (on töşülük)
- 26- Çapayi
- 27- Cup sepayi
- 28- Gumuz
- 29- Qmuz
- 30- Tugtag
- 31- Togtay Dumbağı
- 32- Sataş
- 33- Satar
- 34- Qalın
- 35- Kiçik zin
- 36- Çon zin
- 37- Piyale
- 38- Qulüle
- 39- Gunya
- 40- Çakçu
- 41- Çüptaş
- 42- Dumbra

- 43- Yelle
- 44- Çan
- 45- Aygeni
- 46- Hokey
- 47- Burman
- 48- Dempa
- 49- Qaba
- 50- Skripka
- 51- Cuney
- 52- Kaçar Suney
- 53- Kurney
- 54- Betcagor
- 55- Kexauze
- 56- Çuhar tar
- 57- Hoştar
- 58- Site
- 59- Beştar
- 60- Guntar
- 61- Ziltar
- 62- Yencin
- 63- Çun”.(Alptekin,1978: 117)’dır.

“Bu müzik aletleri VI. Ve XX. Yüzyılları arasında kullanılmış olan saz aletleridir.

Birçoğu kendi icadları olan bu çalgılar bir kısmı da Arap, Hind ve Çinlilere mal edilmiştir.

Çin kaynaklarında ayrıca müziğin piri olarak bilinen baba-oğul Su Civa Çin başkenti Çangene giderek Çin İmparatoru huzurunda “Pip” adı verilen bir çalgı aleti çaldığı ifade edilmektedir.

Ayrıca yukarıdaki isimlerin dışında Hoştar, Gordap, Kanun, Ceng ve Diltur gibi çalgı aletleri de Uygur Türkleri sazlarındandır” (Köse, 2000: 44).

Kopuz: Uygurlarda kopuz ve kopuz anlayışı çok önemlidir. Uygur medeniyetinin baş çalgısı yıllar boyu kopuz oldu. Uygur metinlerinde kopuz adı geçtiği gibi Orta Asya kazılarında meydana çıkan duvar resimlerindeki bir sazın kopuza ait olacağı da şeklinden belirlenmiştir. Uygurlara ait “iyi ve kötü prens öyküsü” adlı eserde Uygur hanının iki erkek evlat prensinin varlığından bahsedilir. Bu prenslerden birisi iyi diğeri kötüdür. Kötü olan kendisini han’a karşı iyi göstermek için halkın zenginleşmesi uğruna yaptıkları seyahatte iyi olan kardeşe tuzak kurup gözlerini kör eder. Onu ölüme terk eder hikâye böyle devam eder. Ancak iyi prens ölmez ve bir şekilde ülkesine döner. Ona bakan ailenin kendisinden sıkıldığını hisseder ve evin sahibine “benim için iyi bir düşünceniz varsa bana şimdi bir kopuz isteyip getirin. Elim çalar, ağzım şarkı söyler, kendimi beslerim”(Hamilton, 2011: 45) sözlerinden de anlaşılacağı üzere kopuz Uygur hikâyelerinin de vazgeçilmezidir.

“ Fransız Peliot heyetinin Orta Asya’dan getirdiği belgelerden Uygur harfleriyle yazılı Türkçe “iki kardeş”in 70 ve 71. Parçalarından şu cümle geçiyor. “Tikin kopuzga ertengü uzardı, elili kopuz az tiz ve ağzı yırlayı olurti” Uygurların kopuz çaldıkları Çin kaynaklarınca da ifade edilmektedir” (Köse, 2000: 46).

Vanmberg, Türk soyu adlı eserinin Orta Asya Türklerinin ahlak ve adetleri bahsinde “Musiki ve çalgılar daha fazla Türk aslından olup geceleri eğlencelerinde önemli bir rol oynar dedikten sonra bu yolda da başta gelen önemli aletin kopuz olduğunu, aletin iki telli ya elle çalınan veya at kılından yapılma ok ile çalışmakta olduğundan işaret etmektedir” (Köse, 2000: 47).

Yukarıdaki tarihi belgelerin ışığında Uygur Türklerinde kopuzun ne kadar çok önem arz ettiği görülmektedir. Ayrıca “On dördüncü asırda yazılmış Codex Camanicus isimli Koman-Fars-Latin lügatinde kopuz kelimesine rast gelinmesi bu milli sazın on dördüncü asırda Koman Türkleri arasında bilindiğini” (Sevengil, 1950: 19) göstermektedir. Türklerin çalgısı olan kopuzu Meragalı Abdülkadir tarifini şöyle etmiştir. “Anadolu kopuzunun kırışleri Asya ozanlarının kopuzundan iki fazla olduğunu, fakat tip ve yapılış bakımından üç telli sayılması doğru olur demiştir.” İlk Kopuz Çeşitleri: Çin kaynağında “Uygur Efsanesi” kopuzun başlıca iki tipinden söz etmektedirler.

“1- Pipa ile bir tutulan bir tip. Gövde ile sap tarafı yekparedir. Dıştan görüntüsü şimdiki armudi fasıl kemençemizin irisi biçimindedir. Sol elin kavradığı sapın yüzünde perde destekçileri dizilidir.

2- Tambur tipli yekpare ağaçtan olmayan kopuz çeşididir. Yarım armudi çanağına atkılı tellerinin mümkün uzunluğuna uygun boydaki alete ayrı bir sap takılıdır.

Moğolların elinde asrımıza kadar yaşadığı belirtilen bu çeşidin çanak ağzında alt taraftan yılan derisi gerilidir. Sopa bitişik tahtadan gövde yüzü ortasında delik vardır. Saz dört telli olmakla beraber sapta perde destekçileri yoktur”.

Aslında görülen şudur ki, Kopuz yaylı bir çalgıdır. Komuz ismi genelleme olarak birçok çalgıda kullanılmıştır. Şan Gubız (Ağızda çalınan), Kıl Gumız (Telli ve yaylı), Komuz (Kırgız Türkleri Telli) ”(Köse, 2000: 53). “XII ve bilhassa XIII üncü asırlara doğru kobuz musiki aleti Türkistan Türkleri arasında geniş bir intişar bularak hatta bir kobuzcu musikişinas sınıfı vücuda getirmiştir. Yedi-su vilayeti Süryani Türk mezar taşları arasında, Mengü-Raş-Tay adlı birisinin kobuzcu olarak tasvir edilmesi, bu devirde bu sahalardaki Türkler arasında, kobuzcuların adeta mümtaz bir sınıf teşkil ettiklerini telmih etmektedir. Türk vesikalarına göre kobuzcu mengü- taş’ın ölüm tarihi olan 1212 yılından itibaren, izlerine tesadüf ettiğimiz, kobuzcu sınıfı, en

parlak çağını Anadolu Türkleri ile Ukranyalılar arasında yaşamıştır” (Caferoğlu, 1936: 208).

Dutar: “İki telli saz demektir. Destan ve hikâye anlatım sazıdır.”En iyisi dut ağacından yapılır. Bağlama ailesine benzeyen bir yapısı vardır. 17 adet perdesi vardır. Telleri misina ipinden yapılır. “Şerpe” tekniği ile çalınır”(Köse, 2000: 53).

Rebab: “Arapça’da yay ile çalınan telli çalgıların tümüne verilen bir isimdir”(Sarı, 2012: 142). “Doğu Türkistan Uygurlarının temel çalgılarından. Gövde ve sap olarak iki kısma ayrılır; Kubbe şeklinde bir gövde üzerine yılan derisi gerilidir. 7 adet teli vardır. Tasavvuf müziğinde çalınan yaylı rebab ile karıştırılmaması gereklidir. Mızrapla gövdeye kaldırılarak çalınan bir alettir. Çeşitleri mevcuttur,

- 1- Kaşgar Rebabı
- 2- Özbek Rebabı
- 3- Kara Kalpak Rebabı

Giçek: “Giçek sözü Türkçedir. Türklerden Farslara girmiş keman, kemençe manasında kullanılan bir sözdür. Üç tellidir. Telleri, bağırsak veya madenden yapılıyordu. Gamları, dörtlüdür. Kıl tellidir. Giçek”ler 1936 sonra beş telli olmuştur.

Santur: Yatık bir enstrümandır. Telli ama vurmali çalgılardan diyebiliriz. Kanun adlı çalgı veya bu deyim, daha çok Batı Türkleri arasında yaygındır. Anladığımızı göre Batı Türk kültürü İç Asya içlerine kadar yayılmıştır. 30 tellidir.

Tambur: Uzunca bir sapı ve küçük gövdesiyle Uygurların önemli çalgılarından. 3 tel ve 3 oktav ses genişliği vardır. Başparmağa ”u” şeklinde bir telin bağlanmasıyla çalınır.

Dab: Vurmali çalgılardandır. Konağa deri gerilmesi ile oluşmaktadır. Konak içine halkaların takılmasıyla zilli Dap olur. İnek derisi ve yılan derisi kullanılır.

Sepahi: Vurmalı çalgılar ailesindedir. 30cm.uzunluğunda ve 3m. Genişliğinde iki boru şeklinde ağacın birleşmesinden oluşur. Ön tarafa saç takılır. İki konak ve bu kasnaklara küçük halkacıklar takılıdır. El ve omuza vurularak çalınır” (Köse, 2000: 53).

Sıbzıgu: “Org ve Harmonium tipi sazların atası olan bu saz serbest dilcikli bir ağız orgudur” (Tanrıkorur, 1982: 5).

“Uygur Türklerinin tarihi süreç içerisinde kullandıkları çalgıların sayısı yetmişden fazladır. Ancak günümüzde kullanılan çalgı sayısı kırk civarındadır. Örneğin ud geçmişte Uygurlar tarafından kullanılırken, günümüzde kullanılmayan çalgılardan biridir. Uygur Türklerinden Çin kültürüne geçen ve günümüzde Çinliler tarafından yaygın olarak kullanılan başlıca müzik aletleri ve özellikleri şöyledir.

Ney; Eski dönemlerde hayvanların kemiğinden yapılan iki-üç delikli ve dik tutularak çalınan üflemeli bir çalgıdır. Hunlar döneminde özellikle çobanlar tarafından kullanıldığı bilinmektedir.

Surnay; Eski dönemlerde büyük baş hayvanların boynuzundan yapılan, sonraki dönemlerde ise erik ağacı ve bakırdan yapılan üflemeli bir çalgıdır.

Burğa; Eski dönemlerde büyük baş hayvan ve keçiboynuzundan yapılan üflemeli bir çalgıdır. Daha sonra bakırdan yapılmaya başlanmış ve daha çok savaşlarda kullanılmıştır.

Baliman; Düz tutularak çalınan üflemeli bir çalgıdır.

Berbab; Uygurların ilk önce Kuça’da icat ettikleri en eski mızraplı çalgılardan biridir.

Revab; Eskiden dört telli olarak kullanılan mızraplı çalgılardan biridir. Uygur çalgıları içerisinde en geniş kullanıma sahiptir.

Kumul ğirceki; Daha çok dut ve kavak ağacından yapılan yaylı bir çalgıdır” (Arslan, Öger, 2011: 7).

1.6. ARAŞTIRMANIN AMACI

Araştırma; Uygur Klasik Türk Halk Müziği’ndeki on iki makamın, Geleneksel Türk Müziğindeki makam yapılarıyla karşılaştırılıp, bu on iki makamın özellikle Geleneksel Türk Müziğindeki basit makam, dizi ve ritim yapıları ile olan ilişkilerinin incelenmesini ve buradan hareketle ulaşılan bilgiler ışığında temelde aynı kökenin izlerini taşıyabileceği düşünülen müzikal dokuların günümüze yansımalarının tespit edilip, müzikoloji alanının bilgi birikimine olası katkılarını ön plana çıkarmayı amaç edinmiştir.

1.6.1. Araştırmanın Problem Cümles

Uygur Klasik Türk Halk müziğindeki 12 makamın geleneksel Türk müziğindeki karşılıkları ne şekilde oluşturulmaktadır.

1.6.2. Araştırmanın Alt Problemleri

Araştırma üç alt problemden oluşmuştur.

Araştırmanın birinci alt problemi; Uygur Klasik Türk Halk Müziğindeki on iki makamın biçimsel olarak temel özellikleri nelerdir? Şeklinde oluşturulmuştur.

Araştırmanın ikinci alt problemi; Uygur Klasik Türk Halk Müziğindeki on iki makamın, Geleneksel Türk Müziğindeki makam anlayışı (dizi, güçlü, donanım, durak, yarı durak, yeden, seyir, asma karar) ile karşılaştırılmasında oluşan benzerlik ve farklılıklar nelerdir? Şeklinde oluşturulmuştur.

Çalışmanın üçüncü alt problemi; Uygur Klasik Türk Halk Müziğindeki on iki makamda bestelenmiş eserlerde kullanılan usul veya ritim kalıplarının, Geleneksel Türk Müziğindeki usul veya ritim kalıpları ile ilişkilendirilmesi sonucu ortaya çıkan benzerlik ve farklılıklar nelerdir?

1.7. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

8.yy da Hunların ve Göktürklerin devamı olarak kurulan Uygur devleti 300 yıllık yaşam sürecinde tüm Türk kültür değerlerini bünyesinde taşımış ve diğer Türk boyları gibi göçebe değil yerleşik bir hayat tarzını benimsemişlerdir. Ancak sosyo-kültürel etkileşim alanları yerleştikleri coğrafya nedeni ile çevre ülkelerle sınırlı kalmıştır. Bu durum, araştırmacılar açısından Türk sanatının bölgede daha arı kalabileceğini düşündüren sebeplerdendir. Bu nedenle Uygur Türklerinin Türk kültürüne armağan ettiği Uygur on iki makamının; gerek dizileri, gerek isim benzerliği, gerek seyirleri ve gerekse tarihi süreç içerisinde müzikal etkileşimler gibi başlıklar altında incelenmesi, bu makamların yansıttığı Türk Müziği dokularının, Türkiye coğrafyasındaki Geleneksel Türk Müziği ile benzerlik, farklılık ve Türkiye coğrafyasındaki Geleneksel Türk Müziğinin barındırdığı bazı problemlerle ilgili çıkış noktaları üretebileceği gibi gerekçelerle bu çalışma, önemli görülmektedir.

1.8. VARSAYIMLAR

1) Araştırma kapsamında toplanan verilerin gerçeği yansıttığı varsayılmıştır.

- 2) Kullanılan araştırma modelinin, araştırma için en uygun model olduğu varsayılmıştır.
- 3) Araştırmada kullanılan veri toplama araçlarının problemin çözümü için en uygun araçlar olduğu varsayılmıştır.

1.9. SINIRLILIKLAR

- 1) Araştırma, Uygur klasik Türk halk müziğini oluşturan on iki mugamla sınırlandırılmıştır.
- 2) Araştırma, Uygur klasik Türk halk müziğini oluşturan on iki mugamdan her bir mugam için 8-10 dakikalık icradan (Geleneksel Türk müziğindeki karar perdesi ve ses sistemi göz önünde bulundurularak) notaya alınan ses kayıtları ile sınırlandırılmıştır.
- 3) Araştırma, Uygur klasik türk halk müziğindeki on iki mugamın, geleneksel türk sanat müziğindeki karşılıklarının makam analizi ile sınırlandırılmıştır.
- 4) Araştırma, Uygur klasik türk halk müziğinde kullanılan iki, üç, dört, beş, altı ve yedi zamanlı usullerin geleneksel türk müziğindeki karşılıkları ile sınırlandırılmıştır.

1.10. TANIMLAR

Uygur Türklerinin Geleneksel Türk Halk Müziği: “Uygur Türklerinin duygularını, yaşam sevinçlerini, üzüntülerini, haksızlık ve zulüm karşısındaki gazap ve nefretlerini, geleceğe olan inanç ve umutlarını yansıtmaktadır. Halk şarkıları ve halk destanlarıyla organik bir bütünlük oluşturan On iki Makam, Klasik edebiyat ve Halk edebiyatı ile de yakından ilgilidir”.(İnayet, 2007: 365)

Geleneksel Türk Müziği: Genellikle ortak bir biçim içerisinde yaratılıp, üretildiği zamandan bu güne kadar yaşayan, bulunduğu yöre ve çevrelerde sevilerek sıklıkla çalınan, söylenen müziklerdir. Dünyanın en eski yerleşim bölgelerinden biri olan Anadolu, binlerce yıllık geçmişi ve tarihinde var olan birçok farklı kültürün etkisiyle ender görülen kültürel zenginliğe sahiptir. Genel kültürel yapıdaki bu zenginlik doğal olarak müzik kültürümüze de yansımaktadır. Bu yansımaları Geleneksel Türk Halk Müziği; “Toplumların bütün boyutları ile hayatından kaynaklanan duygu, düşünce ve zevklerini işleyerek dile getiren, ait oldukları toplumun kültürünü yansıtan sözlü ve sözsüz eserlerdir.” (Say, 1992: 557) ve Geleneksel Türk Sanat Müziği; “ Yüksek kültür taşıyıcısı toplum katmanınının malı olan kavramları adlandırılıp, tanımlanmış öğretilmesinden dinlenmesine değin bütün edimi bilinçle işlenip yöntemler geliştirilmiş musîkidir.” (Oransay, 1976: 83) başlıkları altında toplanabilir.

Makam: “TürkMûsıkîsinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan mûsıkî cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir”.(Karadeniz, 1979: 64)

Dizi: “Bir dörtlünün sonuna bir beşli yahut bir beşlinin sonuna bir dörtlü ekleyerek bir takım sekizliler meydana getirilebilir. Bu surette yapılan sekizlilere dizi denilir” (Akdoğu, 1993: 27)

Usul: “Vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki sayı veya vuruş gruplarına usûl” (Özkan, 1982: 561) denir.

1.11. İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Bu çalışmanın problem durumunun ve teorik alt yapısının açıklanması için yapılan alan yazım araştırmalarında çalışma problemiyle ilişkili birebir benzeşen bir çalışmaya rastlanmamıştır. Ancak konu ile ilişkili olduğu ve bu çalışmaya dayanak teşkil edeceği düşünülen bazı çalışmalara atıf yapılmıştır.

Konu ile yakından ilgili çalışma olarak **Abdüşşükür Muhammet Emin** tarafından 1980 yılında Uygur alfabesi ile yazılmış “Uygur Klasik Halk Musikisi On İki Makam Hakkında” isimli eser incelenmiştir. Bu eserde; Uygur halkının 12 mugamının medeniyet hazinesindeki büyük bir cevher olduğu, unutulmaya ve yok olmaya yüz tutmuşken Mao’dan sonraki Çin lideri Ding Xiao Ping tarafından şu an var olan Uygur on iki makamı kalıplaştırılmış halde günümüze ulaşmış olduğu, mugam sözcüğünün Arapçadan geldiği fakat Uygur mugamlarının arap makamları ile ilgisinin olmadığı, şu an Uygur 12 mugam denilen ezgilerin Turdi Ahun Aka’nın icrasıyla zamanımıza ulaşmış versiyonu ve kabul gören makam sırasının Uygurlarda müzik bölümünde verdiğimiz gibi olduğu, Uygur mugamlarının eski kaynağı olan Dolan, Kumul mugamları daha çok köy ve yayla hayatını anlattıklarından dolayı Uygurların yaşam tarzlarının günümüze kadar gelebilmesinin, halk tarafından benimsenmesinin ve geniş kitlelere hitap etmesinin temel kaynağını oluşturduğu konuları anlatılmıştır.

Devamında Uygur on iki mugamının kısaca tarihine değinilmiştir. Bu bölümde 16. yy da yaşamış Sultan Abdulreşit han’ın eşi Amannisahan hanım Uygur mugamlarını belli bir sistematik çerçevede kalıplaştırmıştır. Bu mugamların bazılarının birbirine benzediğini söylemiş fakat farklı değerlendirilmesi gerektiğini de ifade etmiştir. On iki mugam hem söyleme, hem müzik hemde dansı bir arada barındırmaktadır. Her mugam çöng nağme, destan, meşrep ve saz bağlantısı olarak icra edilen mergul bölümlerinden oluşmaktadır. Bu bölümlerin her birine kısa örnekler verilmiştir. Daha sonra Uygur on iki mugamındaki ritim dağılımı konusu anlatılmış ve kitap tamamlanmıştır.

Konu ile ilgili bir başka çalışma da **Abdullah Köse** tarafından 2000 yılında yapılmış “Uygur Halk Müziği” ile ilgili yüksek lisans tezidir. Bu çalışmada birinci bölümde, genel manada Uygur tarihi ve sanatı anlatılmış, ikinci bölümde Uygurlardaki müzik anlayışı (geleneplerde müzik, tören, bayram ve düğünlerde müzik, tedavide müzik, askeri müzik) konusu, üçüncü bölümde Uygur Türklerinin müzik tarihi konusu, dördüncü bölümde Uygur Türklerinde müzik etkileşimi; (pentatonik müzik, Çin müziğine etkileri, Makam anlayışı) konusu, beşinci bölümde Uygur Türkleri müziğinde çalgılar konusu anlatılmış ve ekler kısmında Uygur halk türkülerinden örnekler verilerek tez tamamlanmıştır.

Konu ile ilgili bir başka çalışma da **Alimcan İneyet** (Uygurlarda 12 Mugam) tarafından yapılmıştır. Erişim Tarihi: 2012. Bu çalışmada; Uygur 12 mugamın kökeni, gelişimi, mugamların isimleri, kelime anlamları, kaç nağmeden oluşturuldukları ve hangi zaman diliminde icra edildikleri (Rak makamı, şafak söküp güneş yükselene kadar olan zaman diliminde, Çebbayat makamı; şafak sökerken, Çargâh makamı; gece yarısında, Pencügah makamı; öğle yemeğinden sonra, Uşşak makamı; akşam güneş batmak üzereyken, Bayat makamı; tan yeri ağarırken, Neva makamı; sabah vaktinde, Müşavirek makamı; tam öğle vaktinde” konusunda bilgiler verilmiştir. Ayrıca Uygurlarda kullanılan 12 makamın Anadolu’daki karşılıkları (Rak; rehavi makamı, Çebbayat; hüseyini makamı, Segâh; segâh makamı, Çargâh; hicaz makamı, Pencigah; büzürk makamı, Acem; acemaşiran makamı, Uşşak; uşşak makamı, Bayat; beyati makamı, Neva; neva makamı, Müşavirek; Müşavirek makamı) olarak ifade edilmiştir.

Konu ile yakından ilgili çalışma olarak **Ahmet Can Ahmedi** tarafından 1992 yılında Uygur alfabesi ile yazılmış “Uygur Makamları Hakkında” isimli eser incelenmiştir. Bu eserde Uygur klasik Türk halk musikisinin yapısı, Uygur makamlarının tarihi süreç içerisindeki gelişim evreleri, makamların türleri ve Uygur müziğine katkıda bulunmuş (Sücup Akari, Beg Mantur, Kadirhan Yerkendi, Amannisahan, Muhammet Mollah, Turdi Ahun Aki, Rozi Tembur) gibi bestekâr ve icracıların hayatları ve müzik yaşamları hakkında bilgi verilmiştir.

Konu ile ilgili bir çalışmada çin’li yazar **Cu Ji** tarafından 2007 yılında Uygur alfabesi ile yazılmış “Uygur Müziklerinin Cevheri Mugam” isimli kitap incelenmiştir. Bu kitapta;

Mugamın kısaca tanıtımı, Mugamlardaki musiki dağılımı, Mugam musikisi medeniyetinin alt yapısı, Mugamın farklı ülkelerdeki adı, Mugam olgusunun değişik ülkelerdeki benzerlikleri ve farklılıkları, Mukamı İslam müziklerinin vekili diyebilirmiyiz?, Çin’in Sincan sınırı içerisindeki mugam müziği ve mevcut olan milliyetler, Çin-Sincan Uygur mugam sanatındaki temel ve yardımcı eserler, On iki makamın terkibi, On iki mugamda değişen ritm özelliklerine sahip büyük müziktir, On iki mugamdaki mugamların kuruluşu, Çöng Nağmenin kuruluşu, Uygur dilindeki destan anlayışı, Destanların anlamı ve kendi aralarındaki ilişkileri, Meşrep, Şu ana kadar toplanan Dolan mugamları, Şu ana kadar toplanan Turpan mugamları, Kumul mugamı, Uygur mugamlarındaki metinlerin kafiye şekilleri, Uygur mugamlarındaki metinlerin anlamları, Sevgiyi ifade etmek amacıyla yapılmış mugam metinlerinden örnekler, hayat hikmetlerini ifade etmek amacıyla yapılmış mugam metinlerinden örnekler, Kaderden yakınmayı ifade etmek amacıyla yapılmış mugam metinlerinden örnekler, Kardeş özlemini ifade etmek amacıyla yapılmış mugam metinlerinden örnekler, Tarihi vakaları ifade etmek amacıyla yapılmış mugam metinlerinden örnekler, Mugam metinlerinde geçen yardımcı sözler (lafzı ve ıkai terennümler), Uygur mugam metinlerinde karşılaştırma ve mübalağa, Uygur mugamlarının metin özellikleri, Uygur mugamlarının form özellikleri, Uygur mugam musikisinin seslendirilişi, 4/4 lük ton ve naturel ton, Uygur mugamlarında 4/4 lük ton’un ortaya çıkış kuralları, Canlı ton, Mugam müziğinde sonlanmış sesleri, Dolan müziğinde sonlanmış sesleri, Kumul müziğinde sonlanmış sesleri, Uygur mugam müziğindeki ses değişim usulleri, Uygur mugam müziğinde kullanılan ritimler, Birleşik ve karışık ritimler, Çoğaltılmış ritimler, Ritim ve onun ifade edilme şekli, Çöng Nağmedeki müziğin ritmi, destan bölümündeki genel ritim ve değişim kuralları, Meşrep bölümündeki genel ritim ve değişim kuralları, Dolan mugamlarındaki ritim vuruşları ve ritim aletleri, Turpan mugamlarındaki ritim vuruşları ve ritim aletleri, Kumul bölgesinde genellikle rastlanan müzik aletleri, Uygur mugamlarındaki melodilerin ritmi, Uygur mugamlarının melodisi, Sincan güney bölgesinde kullanılan temel

enstrümanlar, Sincan kuzeybölgesinde kullanılan temel enstrümanlar, Dolan mugamlarında kullanılan temel çalgılar, Kumul mugamlarında kullanılan temel çalgılar, Turpan mugamının iki icra şekli, Uygur mugamlarındaki serbestlik durumu, Meşrep, Uygurların yaşadıkları yerlerdeki çeşitli meşrepler, Meşreplerin sosyal etkisi, Uygur On iki mugamının yok olma tehlikesine karşı, Uygur On iki mugamının ses kaydı, Bestekar Turdi Akun Aha, On iki mugamın icra edildiği yerler, On iki mugam müzikleri temel alınarak icra olunan ilk Uygur tiyatrosu, Çin ile batı bölgelerindeki müzik alışverişi, Sanar gelişimini etkileyen ipek yolu üzerindeki yerler, Çölün kuzeyindeki Uygurların batıya göçleri ve sanat yönünden etkileri, II.yy dan sonra geleneksel Uygur müziğinin dağılımı, Karahanlılar ve batı Uygur hanlığı döneminde müzik ve dans, Farabi ve İbn'i Sina'nın mugam müziklerinin şekillenmesi üzerindeki etkileri, Mugam sözünün ortaya çıkışı, Yarkent hanlığı ve Uygur mugamları, Uygur on iki mugamının dans özellikleri, Uygur on iki mugamının geleceği gibi konular anlatılmıştır.

II. BÖLÜM

2. YÖNTEM

2.1. ARAŞTIRMA MODELİ

Araştırma; Nitel araştırma yöntemlerinden İçerik analizi modeli “İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır”(Yıldırım, Şimşek, 2011: 227). Ve Nicel araştırma yöntemlerinden Tarama (Survey) modeli “Sosyal bilimlerde sıklıkla kullanılan, geniş örneklemelere uygulanabilen olay ve olguların “Ne” oldukları hakkında veri sağlayan araştırmalardır” (Karakaya, 2009: 59) kullanılmıştır.

2.2. VERİLERİN TOPLANMASI

Araştırmanın verilerinin toplanmasında temel çıkış noktası olarak, tarama modeli kapsamında ilgili alan yazının derlenmesi çalışmaları yapılmıştır. Bu kapsamda, konu ile ilgili tezler; çeşitli tez kataloglarından ve veri tabanlarından, kitaplar; çeşitli kütüphane kataloglarından, Geleneksel Uygur Halk Müziğini yansıtan görsel ve işitsel kaynaklar ve diğer yazılı materyaller de çeşitli internet arama motorları ile ve daha serbest taramalar şeklinde toplanmıştır.

Yine araştırmanın modeli kapsamında konu alanı ile ilgili çalışan deneyimli kişi ve kurumlarla yapılan sözlü ve yazılı görüşmelerden elde edilen bilgiler, araştırmanın diğer verilerini oluşturmuştur. Bu kapsamda; Kültür Bakanlığı kaynakları, Türk Dünyası Müzik Topluluğunun konu ile ilgili yazılı materyalleri, Ege Üniversitesinden bir akademisyen, Milli Eğitim Bakanlığında çalışan ve konu ile ilgili tecrübesi olan sanatçı-egitimciler, Türk Dünyası Topluluklarının müziklerini icra eden özel dernekler (Tümata) ve konu ile ilgili diğer kişiler, çalışmanın verilerinin oluşmasında önemli veri kaynakları olmuşlardır. Veriler, ilgili kişi ve kurumlara, araştırmacı tarafından bizzat ulaşılarak toplanmıştır.

2.3. TOPLANAN VERİLERİN ANALİZİ

Toplanan veriler temel olarak ‘İçerik Analiz’ne tabi tutularak analiz edilmişlerdir. İçerik Analizi; “Birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayacağı bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır” (Yıldırım, Şimşek, 2011: 227).

Çalışma kapsamında elde edilen veriler, özelliklerine göre sınıflandırılarak, nitel özellikleri bulunanlar üzerinde içerik analizleri yapılmış ve analizler sonucunda çeşitli nicel bulgular ve metin yorumlamalarına dayalı diğer bulgulara ulaşılmıştır.

Araştırmanın problemi daha çok makam analizlerine dayalı olduğu için, çalışmaya esas olan makamlar üzerinde müzikbilimsel yaklaşımlarla daha özgün analizler de yapılmıştır. Bu analizler kapsamında da Türk müziği nazari ilkelerine dayalı olarak Makam olgusunu oluşturan Dizi, seyir, güçlü, yarı güçlü, asma kalış, karar perdesi, yeden sesi vd. unsurlar açısından da çeşitli analizler yapılarak gerekli bulgulara ulaşılmıştır.

Bu analizler ekseninde çalışmaya konu olan Uygur Türkleri Geleneksel Halk Müziği’nde kullanılan 12 makamın, Anadolu Coğrafyası Geleneksel Türk Müziği’ndeki karşılıkları ile çeşitli değişkenler açısından karşılaştırılmaları yönündeki çalışmalarla, araştırma probleminin çözümüne dönük diğer bulgular oluşturulmuştur.

Çalışmaya konu olan Uygur Türkleri Geleneksel Türk Halk Müziği’nde kullanılan 12 makama ait eserlerin notaları, uşşak makamına ait eserin notası dışında, işitsel kaynaklardan titizlikle dinlenilerek araştırmacı tarafından notaya alınmıştır.

III. BÖLÜM

3. BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın bu bölümünde; çalışma planında desenlenen ana problem ve oluşturulan alt problemler paralelinde elde edilen bulgular ve yorumları, sırasıyla verilmiştir.

3.1. BİRİNCİ ALT PROBLEMLE İLGİLİ BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın birinci alt problemi; Uygur Klasik Türk Halk Müziğindeki on iki makamın biçimsel olarak temel özellikleri nelerdir? Şeklinde oluşturulmuştur. Bu bölümde makamların incelenmesi, çalışmanın örneklem tablosundaki makamların veriliş sırasına göredir. Her makam; aşağıda tanımlanan Uygur Klasik Türk Halk Müziğindeki on iki makamın barındırdığı biçimsel yapıya paralel olarak ve her makama ait bir eserin notası üzerinden açıklanmıştır. Uygur Klasik Türk Halk Müziğindeki bir makamsal yapı genellikle üç bölümü barındırır. Bu bölümler; ‘Çöng Nağme’, ‘Destan’ ve ‘Meşrep’ olarak isimlendirilmiştir. Çöng Nağme: Serbest Bölüm (Detay için bkz. Sayfa 83), Destan: Ritimli Bölüm (Detay için bkz. Sayfa 84) ve Meşrep: Danslı Bölüm (Detay için bkz. Sayfa 84).

Buna göre Uygur Türkleri Geleneksel Halk Müziğinde kullanılan 12 Makamdan birincisi “Rak” makamıdır. Bu makama ait eserin notası aşağıda verilmiştir.

3.1.1 Rak Makamı

Çöng Nağme

The musical score for Çöng Nağme in Rak Makamı is presented in seven staves. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score consists of the following measures:

- Staff 1: Measures 1-4
- Staff 2: Measures 5-8
- Staff 3: Measures 9-12
- Staff 4: Measures 13-14
- Staff 5: Measures 15-18
- Staff 6: Measures 19-22
- Staff 7: Measures 23-26

Destan

The image displays a musical score for a piece titled "Destan". The score is written in a single system with 13 staves, numbered 8 through 20. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. Many notes are marked with accents (^) and some have slurs. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. The piece concludes on the 13th staff with a final note marked with a fermata.

21 

22 

23 

24 

Meşrep

25 

26 

27 

28 

29 

30 

<http://www.xj.cninfo.net/mukan/mkm>

Notaya alınan eserin çöng nağme bölümü ritimsiz ve bir veya iki enstrüman eşliğinde icra olunmaktadır. Bu sazlar daha çok yaylı olarak kullanılan “gicek” ve mızraplı olarak kullanılan “ud” olabilmektedir. Bu bölümde ses aralığı itibari ile bir-

birbuçuk oktavlık bir alan kullanılmış ve müzik cümleleri genellikle pes bölgelerde yapılmıştır.

Eserin destan bölümünde ezgi, ritim eşliğinde icra olunmaktadır. Ses aralığı itibari ilede tiz bölgelerde daha ziyade müzik cümleleri yapılarak aralık iki buçu veya üç oktava kadar çıkabilmektedir.

Eserin meşrep bölümünde ise farklı ve hızlı bir ritim kullanılarak makam sonlandırılmıştır.

Uygur Türkleri Geleneksel Halk Müziğinde kullanılan 12 Makamdan ikincisi “Çebbayat” makamıdır. Bu makama ait eserin notası aşağıda verilmiştir.

3.1.2 Çebbayat Makamı

Çöng Nağme

The musical notation for Çebbayat Makamı, Çöng Nağme is presented in four staves. Each staff begins with a measure number (1, 2, 3, 4). The notation is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. The music includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with a '1' above them.

Destan

5    

Meşrep

9      

Musical score for measures 15 through 24, presented as ten staves of music in treble clef. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and repeat signs.

- Measure 15: Starts with a repeat sign, followed by eighth and sixteenth notes.
- Measure 16: Features sixteenth-note runs and eighth notes.
- Measure 18: Contains a dense sixteenth-note pattern.
- Measure 19: Shows a sequence of eighth notes.
- Measure 20: Includes a repeat sign and eighth-note patterns.
- Measure 21: Features a sixteenth-note run followed by eighth notes.
- Measure 22: Consists of eighth notes.
- Measure 23: Contains eighth notes and a repeat sign.
- Measure 24: Features eighth notes and a repeat sign.

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

<http://www.xj.cninfo.net/mukan/mkm>

Notaya alınan eserin çöng nağme bölümü ritimsiz ve bir enstrüman eşliğinde icra edilmektedir. Bu bölümde ses aralığı itibari ile ezgiler bir beşli içerisinde oluşturulmuştur.

Eserin destan bölümünde ezgi ritimle beraber icra olunmaya başlamıştır. Ses aralığı itibari ile müzik cümleleri altı ses aralığında oluşturulmuştur.

Eserin meşrep bölümünde farklı ritimler hızlanarak kullanılmış ve ses aralığı üç oktava kadar ulaşmıştır.

Uygur Türkleri Geleneksel Halk Müziğinde kullanılan 12 Makamdan üçüncüsü “Müşavirek” makamıdır. Bu makama ait eserin notası aşağıda verilmiştir.

3.1.3 Müşavirek Makamı

Çöng Nağme

The musical notation for Çöng Nağme consists of four staves, numbered 1 to 4. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating G major. The notation is written in a single melodic line. Staff 1 starts with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. Staff 2 continues the melody with similar rhythmic patterns. Staff 3 features a quarter rest followed by a series of eighth notes. Staff 4 concludes the piece with a final cadence.

Destan

The musical notation for Destan consists of five staves, numbered 5 to 9. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating G major. The notation is written in a single melodic line. Staff 5 starts with a quarter rest followed by a series of eighth notes. Staff 6 continues the melody with similar rhythmic patterns. Staff 7 features a quarter rest followed by a series of eighth notes. Staff 8 concludes the piece with a final cadence. Staff 9 continues the melody with similar rhythmic patterns.

Meşrep

Musical score for Meşrep, measures 10-20. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 8/8. The notation includes various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests and repeat signs. The melody is characterized by its rhythmic complexity and melodic intervals typical of Meşrep.

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

Notaya alınan eserin çöng nağme bölümü ritimsiz ve bir enstrüman eşliğinde icra edilmektedir. Eserin icrasına tiz bölgelerden ve birbuçuk oktavlık ses aralığı kullanılarak başlanmıştır.

Eserin destan bölümünde ezgi ritimle beraber icra olunmaya başlamıştır. Ses aralığı itibari ile müzik cümleleri yaklaşık bir oktavlık ses aralığında oluşturulmuştur.

Eserin meşrep bölümünde farklı ritimler hızlanarak kullanılmış ve ezgiler bir oktav ses aralığında oluşturulmuştur

Uygur Türkleri Geleneksel Halk Müziğinde kullanılan 12 Makamdan dördüncüsü “Çehargah” makamıdır. Bu makama ait eserin notası aşağıda verilmiştir.

3.1.4 Çehargah Makamı

Çöng Nağme

1

2

3

4

5

Destan

6 

7 

8 

Meşrep

9 

10 

11 

12 

13 

14 

15 

Notaya alınan eserin çöng nağme bölümü ritimsiz ve bir enstrüman eşliğinde icra edilmektedir. Bir oktavlık bir ses aralığı kullanılarak müzik cümleleri oluşturulmuştur.

Eserin destan bölümünde ezgi, ritim eşliğinde icra olunmaya başlamıştır. Ses aralığı itibari ile müzik cümleleri yaklaşık iki oktavlık ses aralığında oluşturulmuştur.

Eserin meşrep bölümünde farklı ritimler hızlanarak kullanılmış ve ezgiler bir oktav ses aralığında oluşturulmuştur.

Uygur Türkleri Geleneksel Halk Müziğinde kullanılan 12 Makamdan beşincisi “Pençgâh” makamıdır. Bu makama ait eserin notası aşağıda verilmiştir.

3.1.5 Pençgâh Makamı

Çöng Nağme

Destan

Meşrep

<http://www.xj.cninfo.net/mukan/mkm>

Notaya alınan eserin çöng nağme bölümü ritimsiz ve bir enstrüman eşliğinde icra edilmektedir. Bir oktavlık bir ses aralığı kullanılarak müzik cümleleri oluşturulmuştur.

Eserin destan bölümünde ezgi, ritim eşliğinde icra olunmaya başlamıştır. Ses aralığı itibari ile müzik cümleleri yaklaşık bir oktavlık ses aralığında oluşturulmuştur.

Eserin meşrep bölümünde ritim değişikliğiyle hız arttırılmış ve ezgiler bir oktav ses aralığında oluşturulmuştur.

Uygur Türkleri Geleneksel Halk Müziğinde kullanılan 12 Makamdan altıncısı “Özhal” makamıdır. Bu makama ait eserin notası aşağıda verilmiştir.

3.1.6 Özhal Makamı

Çöng Nağme

The musical notation consists of six staves, numbered 1 to 6. Each staff contains a sequence of notes and rests, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and ornaments (accents, slurs) indicating the specific melodic and rhythmic structure of the piece. The notation is in a traditional Uygur style, likely representing a specific scale or mode.

Destan

7 

8 

9 

10 

11 

12 

13 

Meşrep

<http://www.xj.cninfo.net/mukan/mkm>

Notaya alınan eserin çöng nağme bölümü ritimsiz ve bir enstrüman eşliğinde icra edilmektedir. Bir oktavlık bir ses aralığı kullanılarak müzik cümleleri oluşturulmuştur.

Eserin destan bölümünde ezgi, ritimle beraber icra olunmaya başlamıştır. Ses aralığı itibari ile müzik cümleleri yaklaşık bir oktavlık ses aralığında oluşturulmuştur.

Eserin meşrep bölümünde ritim değişikliğiyle hız arttırılmış ve ezgiler bir oktav ses aralığında oluşturulmuştur.

Uygur Türkleri Geleneksel Halk Müziğinde kullanılan 12 Makamdan yedincisi “Acem” makamıdır. Bu makama ait eserin notası aşağıda verilmiştir.

3.1.7 Acem Makamı

Çöng Nağme

1 

2 

3 

4 

5 

6 

7 

8 

Destan

9 

10 

11 

12 

Meşrep

13 

14 

15 

16 

<http://www.xj.cninfo.net/mukan/mkm>

Notaya alınan eserin çöng nağme bölümü ritimsiz ve bir enstrüman eşliğinde icra edilmektedir. Üç oktavlık bir ses aralığı kullanılarak müzik cümleleri oluşturulmuştur.

Eserin destan bölümünde ezgi, ritim eşliğinde icra olunmaya başlamıştır. Ses aralığı itibari ile müzik cümleleri yaklaşık üç oktavlık ses aralığında oluşturulmuştur.

Eserin meşrep bölümünde ritim değişikliğiyle hız arttırılmış ve ezgiler iki oktav ses aralığında oluşturulmuştur.

Uygur Türkleri Geleneksel Halk Müziğinde kullanılan 12 Makamdan sekizincisi “Uşşak” makamıdır. Bu makama ait eserin notası aşağıda verilmiştir.

3.1.8 Uşşak makamı

Çöng Nağme

The musical score for Çöng Nağme in Uşşak makamı is presented in 8 staves. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece features a variety of rhythmic patterns and melodic lines, including several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a sextuplet (indicated by a '6' above the notes). The melody is characterized by its intricate rhythmic structure and the use of the Uşşak makam's characteristic intervals.

Musical score for ten staves (9-19) featuring various rhythmic patterns and fingerings. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The score is characterized by complex rhythmic figures, including triplets, sextuplets, and sixteenth-note runs.

Staff 9: Treble clef, key signature of one sharp, common time. Features a triplet of eighth notes, a quarter note, a half note, and another triplet of eighth notes.

Staff 10: Treble clef, key signature of one sharp, common time. Features two triplet eighth notes, a quarter note, a half note, and a triplet of eighth notes.

Staff 11: Treble clef, key signature of one sharp, common time. Features a quarter rest, followed by a series of eighth notes, a quarter note, and a triplet of eighth notes.

Staff 12: Treble clef, key signature of one sharp, common time. Features a series of eighth notes, a quarter note, a triplet of eighth notes, and a quarter note.

Staff 13: Treble clef, key signature of one sharp, common time. Features a triplet of eighth notes, a quarter note, a sextuplet of eighth notes, a quarter note, and a triplet of eighth notes.

Staff 14: Treble clef, key signature of one sharp, common time. Features a series of eighth notes, a quarter note, a series of eighth notes, a quarter note, a series of eighth notes, a quarter note, and a series of eighth notes.

Staff 15: Treble clef, key signature of one sharp, common time. Features a series of eighth notes, a quarter note, a series of eighth notes, a quarter note, a series of eighth notes, a quarter note, and a series of eighth notes.

Staff 16: Treble clef, key signature of one sharp, common time. Features a series of eighth notes, a quarter note, a series of eighth notes, a quarter note, a series of eighth notes, a quarter note, and a series of eighth notes.

Staff 17: Treble clef, key signature of one sharp, common time. Features a sextuplet of eighth notes, a quarter note, a sextuplet of eighth notes, a quarter note, a series of eighth notes, a quarter note, and a series of eighth notes.

Staff 18: Treble clef, key signature of one sharp, common time. Features a series of eighth notes, a quarter note, a series of eighth notes, a quarter note, a series of eighth notes, a quarter note, and a series of eighth notes.

Staff 19: Treble clef, key signature of one sharp, common time. Features a series of eighth notes, a quarter note, a series of eighth notes, a quarter note, a series of eighth notes, a quarter note, and a series of eighth notes.

Musical score for measures 20 through 28, featuring complex rhythmic patterns and fingerings. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Measures 20-28 contain the following features:

- Measure 20: Sixteenth-note runs with a sixteenth rest, a sixteenth note, and a triplet of eighth notes.
- Measure 21: Triplet of eighth notes, eighth-note runs, and a dotted quarter note.
- Measure 22: Triplet of eighth notes, sixteenth-note runs, and eighth-note runs.
- Measure 23: Triplet of eighth notes, sixteenth-note runs, and eighth-note runs.
- Measure 24: Triplet of eighth notes, eighth-note runs, and sixteenth-note runs.
- Measure 25: Triplet of eighth notes, sixteenth-note runs, eighth-note runs, and triplet of eighth notes.
- Measure 26: Triplet of eighth notes, eighth-note runs, eighth-note runs, and triplet of eighth notes.
- Measure 27: Triplet of eighth notes, eighth-note runs, eighth-note runs, and triplet of eighth notes.
- Measure 28: Triplet of eighth notes, eighth-note runs, eighth-note runs, and triplet of eighth notes.

Musical score for guitar, measures 29-38. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The measures contain various rhythmic patterns and fingerings:

- Measure 29: Quarter notes, eighth notes, and a triplet of eighth notes.
- Measure 30: Quarter notes, eighth notes, and a triplet of eighth notes.
- Measure 31: Quarter notes, eighth notes, and a triplet of eighth notes.
- Measure 32: Quarter notes, eighth notes, and a triplet of eighth notes.
- Measure 33: Quarter notes, eighth notes, and a triplet of eighth notes.
- Measure 34: Quarter notes, eighth notes, and a triplet of eighth notes.
- Measure 35: Quarter notes, eighth notes, and a triplet of eighth notes.
- Measure 36: Quarter notes, eighth notes, and a triplet of eighth notes.
- Measure 37: Quarter notes, eighth notes, and a triplet of eighth notes.
- Measure 38: Quarter notes, eighth notes, and a triplet of eighth notes.

Destan

39 

40 

41 

42 

43 

44 

45 

46 

47 

48 

49 

60 

61 

62 

63 

64 

65 

66

67

68

69

70

71

72

73

Sincan Halk Neşriyatı, (1- 4, 83 – 86, 107 – 118, 1994)

Notaya alınan eserin çong nağme bölümü ritimsiz ve bir enstrüman eşliğinde icra edilmektedir. Birbuçuk oktavlık bir ses aralığı ve pes bölgeler kullanılarak müzik cümleleri oluşturulmuştur.

Eserin destan bölümünde ezgi, ritim eşliğinde icra olunmaya başlamıştır. Ses aralığı itibari ile müzik cümleleri yaklaşık bir oktavlık ses aralığında oluşturulmuştur.

Eserin meşrep bölümünde ritim değişikliğiyle hız arttırılmış ve ezgiler bir oktav ses aralığında oluşturulmuştur.

Uygur Türkleri Geleneksel Halk Müziğinde kullanılan 12 Makamdan dokuzuncusu “Bayat” makamıdır. Bu makama ait eserin notası aşağıda verilmiştir.

3.1.9 Bayat Makamı

Çöng Nağme

The image displays seven staves of musical notation for the Çöng Nağme in Bayat Makamı. The notation is written in a 2/4 time signature and uses a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours, and includes various rests and phrasing marks. The notation is presented in a clean, black-and-white format on a white background.

Destan



Meşrep



Notaya alınan eserin çöng nağme bölümü ritimsiz ve bir enstruman eşliğinde icra edilmektedir. Bir oktavlık bir ses aralığı ve pes bölgeler kullanılarak müzik cümleleri oluşturulmuştur.

Eserin destan bölümünde ezgi, ritimle beraber icra olunmaya başlamıştır. Ses aralığı itibari ile müzik cümleleri yaklaşık bir oktavlık ses aralığında oluşturulmuştur.

Eserin meşrep bölümünde ritim değişikliğiyle hız arttırılmış ve ezgiler bir oktav ses aralığında oluşturulmuştur.

Uygur Türkleri Geleneksel Halk Müziğinde kullanılan 12 Makamdan onuncusu “Neva” makamıdır. Bu makama ait eserin notası aşağıda verilmiştir.

3.1.10 Neva Makamı

Çöng Nağme

1

2

3

4

5

6

7 

8 

9 

10 

11 

12 

Destan

Musical score for 'Destan', consisting of nine staves numbered 13 to 21. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A fermata is present over the final note of staff 15. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in a bracket under staff 18. The piece concludes with a final cadence on staff 21.

Meşrep

22 
 23 
 24 
 25 
 26 
 27 
 28 
 29 
 30 
 31 
 32 

Notaya alınan eserin çöng nağme bölümü ritimsiz ve bir enstruman eşliğinde icra edilmektedir. Birbuçuk oktavlık bir ses aralığı kullanılarak müzik cümleleri oluşturulmuştur.

Eserin destan bölümünde ezgi ritimle beraber icra olunmaya başlamıştır. Ses aralığı itibari ile müzik cümleleri yaklaşık üç oktavlık ses aralığında oluşturulmuştur.

Eserin meşrep bölümünde ritim değişikliğiyle hız arttırılmış ve ezgiler birbuçuk oktav ses aralığında oluşturulmuştur.

Uygur Türkleri Geleneksel Halk Müziğinde kullanılan 12 Makamdan onbirincisi “Segâh” makamıdır. Bu makama ait eserin notası aşağıda verilmiştir.

3.1.11 Segâh Makamı

Çöng Nağme

The musical score for Çöng Nağme in Segâh Makamı is presented in 8 staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is numbered 1 through 8 on the left side of each staff.

Musical score for Meşrep, measures 9-14. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of six staves of music. Measure 9 starts with a quarter rest followed by a series of eighth and quarter notes. Measure 10 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measure 11 continues with a similar pattern of sixteenth and eighth notes. Measure 12 shows a more regular eighth-note pattern. Measure 13 has a mix of quarter and eighth notes. Measure 14 concludes with a series of quarter notes.

Meşrep

15

16

17

18

19

20

21

22

<http://www.xj.cninfo.net/mukan/mkm>

Notaya alınan eserin çöng nağme bölümü ritimsiz ve bir enstrüman eşliğinde icra edilmektedir. Birbuçuk oktavlık bir ses aralığı kullanılarak müzik cümleleri oluşturulmuştur.

Bu makama özel olarak destan bölümü kullanılmamaktadır.


Eserin meşrep bölümünde ritim değişikliğiyle hız arttırılmış ve ezgiler birbuçuk oktav ses aralığında oluşturulmuştur.


Uygur Türkleri Geleneksel Halk Müziğinde kullanılan 12 Makamdan onikincisi “Irak” makamıdır. Bu makama ait eserin notası aşağıda verilmiştir.


3.1.12 Irak Makamı


Çöng Nağme


The image displays a musical score for the Çöng Nağme in Irak Makamı. The score is written in a single system with eight staves, numbered 1 through 8. Each staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The melody is characterized by its intricate rhythmic patterns and specific intervallic relationships typical of the Irak Makamı. The score concludes with a final note on the eighth staff.


9 


10 

11 

12 

13 

14 

15 

Destan

16 

17 

18 

Meşrep

19 20 21 22 23 24 25

<http://www.xj.cninfo.net/mukan/mkm>

Notaya alınan eserin çong nağme bölümü ritimsiz ve bir enstrüman eşliğinde icra edilmektedir. Birbuçuk oktavlık bir ses aralığı kullanılarak müzik cümleleri oluşturulmuştur.

Eserin destan bölümünde ezgi, ritimle beraber icra olunmaya başlamıştır. Ses aralığı itibari ile müzik cümleleri yaklaşık bir oktavlık ses aralığında oluşturulmuştur.

Eserin meşrep bölümünde ritim değişikliğiyle hız arttırılmış ve ezgiler bir oktav ses aralığında oluşturulmuştur.

Uygur Klasik Halk Müziğine ait 12 makama ek olarak, biçimsel analizleri yukarıdaki gibi yapılan bu makamlardaki isimlerin, Geleneksel Türk Müziğinde

kullanılan makam isimleri ile olan benzerliklerinin 13. Yüzyıldan itibaren incelenmesi sonucu bu benzerlikleri yansıtan bulgular da aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

Tablo 1. XIII yüzyıl ile XX. Yüzyıl arasında yaşamış Türk müziği nazârî yazarlarının kullandıkları makam isimleri tablosu.

	Uygur 12 makam isimleri	Rak (Rast Makamı)	Çebhayat makam (Hüseynî)	Müsavrek makamı	Çehergah makamı	Pencigah makamı	Özhal makamı (Uzalı)	Acem makamı	Uşak makamı	Beyat makamı	Neva makamı	Segah makamı	Irak makamı
Safiyettun XIII yy.		X	X						X		X		X
Kutbuddin XIV yy.			X		X	X						X	X
Muradname XV yy.		X	X	X	X	X	X		X		X	X	X
Hızır bin A. XV yy.		X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X
Merâgî XV yy.		X	X		X	X	X		X	X	X	X	X
Kırşehirî XV yy.		X	X	X	X	X	X		X		X	X	X
Şîrvânî XV yy.		X	X		X	X	X		X		X	X	X
Zeynü'l Elhan XVyy.		X	X	X	X		X	X	X		X	X	X
Fethiyye XV yy.		X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X
Han büke XV yy.		X	X	X	X	X	X		X		X	X	X
Seydi XVI yy.		X	X	X	X	X	X		X		X	X	X
Kadızaade Tirevi XVyy.		X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X
Ali ufki XVII yy.		X	X		X		X	X	X	X	X	X	x
Hafız Post XVII yy.		X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X
Kartemiroğlu XVIIIyy.		X	X		X	X	X	X		X	X	X	X
Seyid Emin XXIII yy.		X	X	X	X		X	X		X	X	X	X
Kutb-i Nayî XVIII yy.		X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X
Çalatzağlı XVIII yy.		X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X
Artin XVIII yy.		X	X	X		X	X	X	X	X	X	X	X
Telhim		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Kevserî XIX yy.		X	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X
Tedkik Nasır Abdalbaki dede XIXyy.		X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X
Hafid		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Haşim Bey XIX yy.		X	X	X		X		X	X	X	X	X	X
Kâzım Uz XX yy.		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Tanburi Cemil XX yy.		X	X			X			X	X	X	X	
Yektâ XX yy.		X	X			X			X	X	X	X	
Ezgi XX yy.		X	X	X	X	X	X	X	X		X	X	X
Arel XX yy.		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Karadeniz XX yy.		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	x

(Leventoğlu, 2002: 221-233)

Tabloya göre; notaya alınarak incelenen Uygur makamlarından birincisi olan “Rak makamı” Geleneksel Türk Müziğindeki “Rehani” veya “ Rast” makamlar ile benzeştiği ile konusunun tezimizin makam analiz kısmında incelenmişti. Bu benzerlikler dikkate alındığında isim farklılığı dışında tablodan bu makamın 13. yy’dan 20. Yy’a kadar bütün nazariyatçıların kullandığını görebilmekteyiz.

Notaya alınıp incelenen Uygur makamlarından ikincisi olan “çebbatat” makamının Geleneksel Türk Müziğinde “Hüseyni” makamı ile benzerliği konusunu tezimizin makam analizi kısmında incelenmiştir. Bu benzerlikler dikkate alındığında “ Hüseyni dizisi” tablo I’den de anlaşıldığı üzere isim olarak 13. yy’dan 20. yy’ a kadar bütün nazariyatçılar tarafından kullanıldığını görebilmekteyiz.

Notaya alınmış incelenen Uygur makamlarından üçüncüsü olan “müşavirek” makamı Geleneksel Türk Müziğinde “nişanburah” olarak bilinmekte ve Tabloya göre Safiyettin, Kutbiddin, Meragi, Şivani, Ali Ufki, Hafız Post, Kantemiroğlu, Kutbi Neyi, Çaşatoğlu, Kevseri, Tamburi Cemil, Rauf Yekta haricindeki tüm nazariyatçılar tarafından kullanılmıştır.

Notaya alınmış incelenen Uygur makamlarından dördüncüsü olan “çargah” makamı Geleneksel Türk Müziğindeki “çargah” makamı ile isim benzerliği olup Tabloya göre; Safiyaddin, Artin, Haşim Bey, Tamburi Cemil, Rauf Yekta haricinde bütün nazariyatçılar tarafında kullanıldığı görülmektedir. Ancak Uygurların kullandıkları çargah 4’lü veya 5’lisi Geleneksel Türk Müziğindeki Hicaz makamı 4’lü ve5’lisi ile birebir örtüşmektedir. Aynı zamanda Uygur makamları içerisinde “Hicaz” isminin bulunmasında araştırılması gerekli konulardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Notaya alınmış incelenen Uygur makamlarından beşincisi “Pencigah” makamı Geleneksel Türk Müziğinde de “Pencigah” olarak bilinmektedir. Bu makamının ismi Tabloya göre; Safiyaddin, İeynü’l Elhan, Ali Ufki, Seyid Emin, Tedkik haricindeki tüm nazariyatçılar tarafından kullanılmıştır.

Notaya alınmış incelenen Uygur makamlarından altıncısı olan “Özhal” makamı Geleneksel Türk Müziğinde “Uzzal” ismi ile adlandırılmaktadır. Bu makamın ismi Tabloya göre; Safiyaddin, Kutbiddin, Haşim bey, Tamburi Cemil, Rauf Yekta Bey haricinde tüm nazariyatçılar tarafından kullanılmıştır.

Notaya alınmış incelenen Uygur makamlarından yedincisi olan “Acen” makamı Geleneksel Türk Müziğinde de aynı isimle belirtilmektedir. Bu makam ismi Tabloya göre; Safiyaddin, Kutbuddin, Muradnama, Meragi, Kırşehri, Şirvani, Hacı Büke, Seydi, Tamburdi Cemil, Rauf Yekta haricinde bütün nazariyatçılar tarafından kullanılmıştır.

Notaya alınmış incelenen Uygur makamlarından sekizinci “Uşşak” makamı Geleneksel Türk Müziğinde de aynı isimde bilinmektedir. Ancak notaya alınmış eserlerde hicaz ve Hicaz Zirgüle makam dizileri kullanılmıştır. Bu makam ismi Tabloya göre; Kutbuddin, Kantemiroğlu, Seyid Emin haricindeki bütün nazariyatçılar tarafından kullanılmıştır. Ayrıca bu makamın safiyaddin döneminden kantemir dönemine kadar Çargâh dizisi olarak ifade edilmiştir. “kantemiroğlu uşşak makamının aslında Dügâh makamı olduğunu söyledikten sonra eski edvara göre Uşşak’ın seyrine Neva’dan başlayıp Çargâh’ı Buselik ve Dügâh ile rast perdesinde karar veren bir makam olduğunu söyler (Levenoğlu, 2002: 191).

Notaya alınmış incelenen makam analizi yapılan Uygur makamlarından dokuzuncusu olan “Beyati” makamı Geleneksel Türk Müziğinde de aynı isimle bilinmektedir. Ancak yapılan analiz sonucunda Uygurlar’da bu makam Hicaz 4’lü v 5’li si ve Nihavetn 4’lü 5’lisi ile oluşturulmasıdır. Bu makamda Geleneksel Türk Müziğindeki Beyati makamı ile sadece isim benzerliği söz konusudur. Bu makam ismi Tablo 1’e göre; Safiyaddin, Kutbuddin, Muradname, Hızır bin Abdullah, Kırşehri, Şvani, Zeynü’l Elhan, Fethiyye, Hacı Büke, Kadızade ve Ezgi tarafından kullanılmıştır.

Notaya alınıp makam analizi yapılan Uygur makamlarından onuncusu olan “Neva” makamı Geleneksel Türk Müziğinde de aynı isimle bulunmaktadır. Yapılan analiz sonucunda eser içerisinde kullanılan 4’lü 5’li ve karar perdesi

benzerliği ile benzerlikler olduğu tespit edilmiştir. Bu makam Tablo 1 e göre; Kutbiddin haricinde bütün nazariyatıılar tarafından kullanılmıştır.

Notaya alınıp makam analizi yapılan Uygur makamlarından onbirincisi olan ‘‘Segâh’’ makamı Geleneksel Türk Müziğinde de aynı isimle bilinmektedir. Yapılan analiz sonrasında bu makam bütün yönleriyle Geleneksel Türk Müziğindeki Segâh makamı ile benzerlik göstermektedir. Tablo 1’e göre; bu makam bütün nazariyatıılarca kullanılmıştır.

Notaya alınıp makam analizi yapılan Uygur makamlarından onikincisi olan ‘‘Irak’’ makamı Geneleksel Türk Müziğinde de aynı isimle bilinmektedir. Yapılan analiz sonucunda bu makam 4’lu 5’li si benzerliği açısından benzerlik taşıdığı tespit edilmiştir. Tablo 1’e göre; Kazım Uz, Tamburi Cemil, Rauf Yekta haricindeki tüm nazariyatıılar tarafından kullanılmıştır.

Tablo bu şekilde yorumlandıktan sonra toparlanacak olunursa şunları söylememiz mümkündür. Uygur Klasik Halk Müziği’nde kullanılan makam isimleri, Geleneksel Türk Müziği’nde de 13. Yüzyıldan itibaren benzer adlarla kullanılagelmiştir. Ancak; Uygur makamlarından olan Rak ve ebbayat Makamları, makam ismi olarak farklılık gösterse de bu makamlardan notaya alınıp aşağıda makamsal analizleri yapılan ezgilerde, Rak makamının Geleneksel Türk Müziğinde Rast Makamına, ebbayat Makamının ise Geleneksel Türk Müziği’nde Hüseyni Makamı ile ifade edilebileceğini söylemek mümkündür.

3.2. İKİNCİ ALT PROBLEMLE İLGİLİ BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın ikinci alt problemi; Uygur Klasik Türk Halk Müziğindeki on iki makamın, Geleneksel Türk Müziğindeki makam anlayışı (dizi, güçlü, donanım, durak, yarı durak, yeden, seyir, asma karar) ile karşılaştırılmasında oluşan benzerlik ve farklılıklar nelerdir? şeklinde oluşturulmuştur. Buna göre;

3.2.1 Rak Makamı

Notaya alınan eserin türk müziği açısından asma karar perdeleri;

1. Portede, fa diyez perdesi yeden kullanılarak rast dörtlüsü gösterilmiş ve do(Çargâh) perdesinde çargâhlı bir asma kalış yapılmıştır.
2. Portede, yine fa diyez perdesi yeden kullanılarak rast dörtlüsü gösterilmiş ve do(Çargâh) perdesinde çargâhlı bir asma kalış yapılmıştır.
3. Portede, la (Dügâh) perdesinde uşşaklı, si koma bemol(segâh) perdesinde segâhlı bir asma kalış yapılmıştır.
4. Portede, fa diyez(ırak) perdesi yeden kullanılarak Sol (rast) perdesinde rastlı asma kalış yapılmıştır.
5. Portede, sol (rast) perdesinde rastlı, Do (çargâh) perdesinde çargâhlı, Si koma bemol (segâh) perdesinde segâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
6. Portede, la (dügâh) perdesinde uşşaklı ve segâh perdesinde segâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
7. Portede, sol (rast) perdesinde rastlı ve do (çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
8. Portede, sol (rast) perdesinde rastlı ve fa(acem) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
9. Portede, mi (hüseyni) perdesinde kürdili bir asma kalış yapılmıştır.
10. Portede, re (neva) perdesinde buselikli ve mi (hüseyni) perdesinde kürdili asma kalışlar yapılmıştır.
11. Portede, re (neva) perdesinde buselikli, mi (hüseyni) perdesinde kürdili ve fa(acem) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
12. Portede, re (neva) perdesinde buselikli, si (segâh) perdesinde eksik ferahnaklı asma kalışlar yapılmıştır.

13. Portede, mi (hüseyni) perdesinde kürdili ve re (neva) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
14. Portede, do (çargâh) perdesinde çargâhlı, mi (hüseyni) perdesinde kürdili ve re (neva) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
15. Portede, re (neva) perdesinde rastlı asma kalış yapılmıştır.
16. Portede, mi (hüseyni) perdesinde kürdili ve re (neva) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
17. Portede, la (muhayyer) perdesinde kürdili asma kalış yapılmıştır.
18. Portede, la (muhayyer) perdesinde kürdili asma kalış yapılmıştır.
19. Portede, la (muhayyer) perdesinde uşşaklı ve tiz çargâh(do) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
20. Portede, la (muhayyer) perdesinde uşşaklı asma kalış yapılmıştır.
21. Portede, la (muhayyer) perdesinde kürdili asma kalış yapılmıştır.
22. Portede, tiz çargâh(do) perdesinde çargâhlı, tiz segâhta segâhlı ve sol(gerdaniye) perdesinde rastlı asma kalışlar yapılmıştır.
23. Portede, re (neva) perdesindeki rast beşlisi gösterilmiştir.
24. Portede, la (muhayyer) perdesinde uşşaklı, sol(gerdaniye) perdesinde rastlı, fa(acem) perdesinde çargâhlı ve mi (hüseyni) perdesinde kürdili asma kalışlar yapılmıştır.
25. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalış yapılmıştır.
26. Portede, mi (hüseyni) perdesinde kürdili, re (neva) perdesinde buselikli ve do (çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
27. Portede, mi (hüseyni) perdesinde kürdili ve re (neva) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.

28. Portede, mi (hüseyini) perdesinde kürdili, do(çargâh) perdesinde çargâhlı ve sol(rast) perdesinde rastlı asma kalışlar yapılmıştır.
29. Portede, acemli rast dizisi gösterilmiş, re (neva) perdesinde buselikli ve mi (hüseyini) perdesinde kürdili asma kalışlar yapılmıştır.
30. Portede, si (segâh) perdesinde segâhlı, la(dügâh) perdesinde uşşaklı, do (çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar gösterilerek rast dörtlüsü ile karar yapılmıştır.
31. Portede, sol(rast) perdesinde hicaz beşlisi kullanılmış ve re(neva) perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır.
32. Portede, yine sol(rast) perdesinde hicaz beşlisi kullanılmış ve mi beş koma bemol (hisar) perdesi ve fa dört koma diyez (eviç) perdelerinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmıştır.
33. Portede, re(neva) perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır.
34. Portede, re(neva) perdesinde hicazlı ve do (çargâh) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
35. Portede, si beş koma bemol (kürdi) perdesinde çargâhlı, do (çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
36. Portede, re (neva) perdesinde buselikli ve sol (rast) perdesinde kürdili karar verilmiştir.

“Rak” makamında tesbit edilen bütün asma kalışlar Geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan rast makamındaki asma kalışlarla birebir benzerlik göstermektedir. Fakat “meşrep” bölümündeki hicaz zirgüle dizisi geleneksel türk sanat müziğinde bestelenmiş ender şarkılar içerisinde bir geçki olarak kullanılmıştır.

Donanım açısından;

“Rak” makamının donanımı, Geleneksel Türk müziğindeki rast makamı donanımı ile benzerlik gösterebilir tam olarak ifade edilemeyeceği açıktır. Geleneksel Türk müziğindeki rast makamı donanımında fa dört koma diyez(eviç) perdesi yazılırken

“rak” makamında bu perde çok az kullanılmıştır. Ayrıca “rak” makamının meşrep bölümünde donanım tamamen farklıdır.

Seyir karakteri açısından;

“Rak” makamı seyir karakteri açısından Geleneksel Türk Müziğinde kullanılan çıkıcı seyir (karar perdesi ve genişletilmiş pes bölgeden seyre başlanması) karakteri ile benzerlik göstermektedir. Bu yönüyle de makam Geleneksel Türk Müziğindeki “rast” veya “rehavi” makamları ile benzerlik göstermektedir.

Güçlü perdesi açısından;

“Rak” makamı, incelenen esede Geleneksel Türk Müziğinde olduğu gibi belirgin bir güçlü perdesi vurgulamsı görülmemektedir.

Dizisi Açısından;



Geleneksel Türk Müziği açısından dizi bu şekilde gösterilmektedir. Ancak incelenen “Rak” makamındaki eserde bu şekilde kullanılmış tam bir dizi bulunmamaktadır. “Rak” makamında ezgiler birbuçuk ton, iki ton, ikibuçuk ton, üç ton, üçbuçuk ton, şeklinde farklı eklemelerle oluşturulabilmektedir. Bu açıdan “Rak” makamını, geleneksel türk müziğinde kullanılan makam dizisi ile ifade edilemeyeceğini söyleyebiliriz.

Karar perdesi açısından;

“Rak” makamı karar perdesi (bitiş sesi) itibari ile de Geleneksel Türk Müziğindeki rast veya rehavi makamlarına benzemektedir.

3.2.2 Çebbayat Makamı

Notaya alınan eserin türk müziği açısından asma karar perdeleri;

1. Portede, mi (hüseyni) perdesindeki çargâhlı ve do (çargâh) perdesindeki çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
2. Portede, fa(acemaşiran) perdesinde çargâhlı ve la(dügâh) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
3. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı ve re (neva) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
4. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalış yapılmıştır.
5. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalış yapılmıştır.
6. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalış yapılmıştır.
7. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalış yapılmıştır.
8. Portede, re(neva) perdesinde buselikli, fa(acem) ve do(çargâh) perdelerinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
9. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalış yapılmıştır.
10. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalış yapılmıştır.
11. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalış yapılmıştır.
12. Portede, re(neva) perdesinde buselikli, do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
13. Portede, re(neva) perdesinde buselikli asma kalış yapılmıştır.
14. Portede, La(dügâh) perdesinde buselikli ve do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.

15. Portede, çargâh dizisi içerisinde mi(hüseyni) perdesi vurgulanmış, do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalış gösterilmiş ve çargâh makamı dizisinin beşinci derecesi olan sol(gerdaniye) perdesi vurgulanmıştır.
16. Portede, sol(gerdaniye) perdesinde çargâhlı bir asma kalış yapılmıştır.
17. Portede, sol(gerdaniye) perdesinde çargâhlı ve re (neva) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
18. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalış yapılmıştır.
19. Portede, la(muhayyer) perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır.
20. Portede, la(muhayyer) perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır.
21. Portede, re(neva) perdesinde buselikli ve do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
22. Portede, re(neva) perdesinde buselikli ve do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
23. Portede, re(neva) perdesinde buselikli ve do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
24. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalış yapılmıştır.
25. Portede, re(neva) perdesinde buselikli ve do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
26. Portede, do (tiz çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalış yapılmıştır.
27. Portede, la (muhayyer) perdesinde buselikli ve fa dört koma diyez (eviç) perdesinde eksik ferahnaklı asma kalışlar yapılmıştır.
28. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı ve la (muhayyer) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
29. Portede, mi(hüseyni) perdesinde kürdili bir asma kalış yapılmıştır.

30. Portede, fa(acem) perdesinde çargâhlı ve la(dügâh) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.

31. Portede, mi(hüseyini) perdesinde kürdili, fa(acem) perdesinde çargâhlı, re(neva) perdesinde buselikli ve mi(hüseyini) perdesinde kürdili asma kalışlar yapılmıştır.

32. Portede, re(neva) perdesinde buselikli ve do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.

33. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı ve mi(hüseyini) perdesinde kürdili asma kalışlar yapılmıştır.

34. Portede, re(neva) perdesinde buselikli ve mi(hüseyini) perdesinde kürdili asma kalışlar yapılarak karar verilmiştir.

“Çebbayat” makamında tesbit edilen bütün asma kalışlar Geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan Hüseyini makamındaki asma kalışlarla birebir benzerlik göstermektedir. Özellikle çargâh perdesindeki çargâhlı asma kalışlar, mi (hüseyini) perdesinin sıkça vurgulanması ve do(çargâh), re (neva), mi (hüseyini) seslerinin sıkça tekrarı hüseyini makamı karakteristiklerindedir. La (dügâh) perdesindeki buselikli asma kalış makamın buselik makamı olabilme ihtimalini akla getirir, bu perdedeki asma kalış çok az kullanıldığı için ve duyumdada buselik makamı özelliklerini bulamadığımız için bu makama benzememektedir.

Donanım açısından;

“Çebbayat” makamı donanımında hiçbir arıza ses bulunmamaktadır. Ancak duyum olarak benzettiğimiz geleneksel Türk müziğindeki hüseyini makamında donanıma si koma bemol(segâh) ve fa dört koma diyez(eviç) perdelerli yazılmaktadır.

Seyir Karakteri açısından;

“Çebbayat” makamında notaya alınan eserde seyir karakteri inici-çıkıcı (Güçlü perdesi veya civarından seyre başlanması) olarak görülebilmektedir. Özellikle

mi (hüseyini) perdesindeki kalışlar geleneksel Türk müziğindeki hüseyini makamı ile çebbayat makamı arasındaki seyir benzerliği açısından dikkate değerdir.

Güçlü perdesi açısından;

“Çebbayat” makamında, mi (hüseyini) perdesinin baskın olarak kullanılması güçlü perdesinin bu perde olduğunu düşündürmekle beraber tam bir dizi kavramı olmadığı için doğruluğu tartışmaya açıktır.

Dizisi açısından;



Geleneksel Türk Müziği açısından dizi bu şekilde gösterilmektedir. Ancak incelenen “Çebbayat” makamındaki eserde bu şekilde kullanılmış tam bir dizi bulunmamaktadır. Farklı üçlü, dörtlü ve beşliler birbirlerine eklenerek ezgiler oluşturulmuştur.

Karar perdesi açısından;

“Çebbayat” makamında notaya alınan eserde karar sesi mi(hüseyini) perdesi olarak tesbit edilmiştir. Oysa Geleneksel Türk Müziğinde makamın karar perdesi la (dügâh) perdesidir. Bu durum Geleneksel Türk Müziğinde yer alan bazı türkü formundaki eserlerde de mevcuttur.

3.2.3 Müşavirek Makamı

Notaya alınan eserin türk müziği açısından asma karar perdeleri;

1. Portede, do (çargâh) perdesinde pencügahlı, segâhta ferahnaklı ve la(dügâh) perdesinde uşşaklı asma kalışlar yapılmıştır.

2. Portede, re (yegâh) perdesinde rastlı ve re (neva) perdesinde rastlı asma kalışlar yapılmıştır.
3. Portede, re (yegâh) perdesinde rastlı ve re(yegâh) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
4. Portede, la (dügâh) perdesinde buselikli asma kalış yapılmıştır.
5. Portede, sol(rast) perdesinde rastlı, la(dügâh) perdesinde uşşaklı ve yine la(dügâh) perdesinde nişaburlu asma kalışlar yapılmıştır.
6. Portede, la(dügâh) perdesinde uşşaklı bir asma kalış yapılmıştır.
7. Portede, re(neva) perdesinde rastlı ve si(segâh) perdesinde eksik ferahnaklı asma kalışlar yapılmıştır.
8. Portede, mi(hüseyni) perdesinde uşşaklı ve re(neva) perdesinde rastlı asma kalışlar yapılmıştır.
9. Portede, fa dört koma diyez (ırak) perdesinde segâhlı ve la(dügâh) perdesinde uşşaklı asma kalışlar yapılmıştır.
10. Portede, la(dügâh) perdesinde uşşaklı bir asma kalış yapılmıştır.
11. Portede, sol (rast) perdesinde acemli rast dizisiyle rastlı bir asma kalış yapılmıştır.
12. Portede, re(neva) perdesinde buselikli ve sol(rast) perdesinde rastlı asma kalışlar yapılmıştır.
13. Portede, sol(gerdaniye) perdesinde rastlı ve re(neva) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
14. Portede, sol (rast) perdesinde acemli rast dizisiyle rastlı bir asma kalış yapılmıştır.
15. Portede, si(segâh) perdesinde segâhlı bir asma kalış yapılmıştır.

16. portede, si(segâh) perdesinde segâhlı bir asma kalış yapılmıştır.

17. Portede, re(neva) perdesinde buselikli ve do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.

18. Portede, re(neva) perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır.

19. Portede, mi(hüseyini) perdesinde kürdili bir asma kalış yapılmıştır.

20. Portede, re(neva) perdesinde buselikli asma kalış yapılarak karar verilmiştir.

“Müşavirek” makamında tesbit edilen bütün asma kalışlar Geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan Nişaburek makamındaki asma kalışlarla birebir benzerlik göstermesede birçok asma kalış rast makamında olduğu gibidir.

Donanım açısından;

“Müşavirek” makamında notaya alınan eserde fa dört koma diyez(eviç) perdesi kullanılmıştır. Geleneksel Türk sanat müziğinde fa beş koma diyez(mahur) ve do dört koma diyez(eviç) perdeleri yazılmaktadır.

Seyir karakteri açısından;

“Müşavirek” makamında notaya alınan eserde seyir karakteri inici-çıkıcı gibi görünmekle beraber çıkıcı bir karakterde görülebilmektedir. Geleneksel Türk müziğinde bu makam (Nişaburek) inici-çıkıcı seyir karakterine sahiptir.

Güçlü perdesi açısından;

“Müşavirek” makamında notaya alınan eserde güçlü perdesi belirgin değildir. Buna karşılık Geleneksel Türk müziğinde nişaburek makamının güçlüsü mü(hüseyini) perdesidir.

Dizisi açısından;





Geleneksel Türk müziğinde makam dizisi bu şekilde gösterilmektedir. Ancak incelenen “Müşavirek” makamındaki eserde bu şekilde kullanılmış tam bir dizi bulunmamaktadır. Farklı üçlü, dörtlü ve beşliler birbirlerine eklenerek ezgiler oluşturulmuştur.

Karar perdesi açısından;

“Müşavirek” makamında notaya alınan eserde karar perdesi re(neva) olarak belirlenmiştir. Bu makama karşılık gelen Geleneksel Türk müziğindeki Nişaburek makamının karar perdesi la(dügâh) perdesidir.

Bütün açıklamalar ışığında incelenen “Müşavirek” makamındaki eserin Geleneksel Türk müziğindeki Nişaburek makamı ile tam olarak benzeşmediğini söyleyebiliriz

3.2.4 Çargâh Makamı

Notaya alınan eserin türk müziği açısından asma karar perdeleri;

1. Portrede, fa(acamaşiran) perdesinde çargâh dörtlüsü, la(dügâh) perdesinde hicaz dörtlüsü ve re(neva) perdesindeki kürdili asma kalırlarla başlanmıştır.
2. Portrede, la(dügâh) perdesinde hicaz dörtlü ve hicaz beşlisi ile asma malırlar yapılmıştır.
3. Portrede, la(dügâh) perdesinde hicaz zirgüle makamı dizisi ile bir asma kalış yapılmıştır.

4. Portede, fa(acem) perdesinde çargâhlı bir asma kalış yapılmıştır.
5. Portede, la(dügâh) perdesinde hicaz humayun makamı dizisi ile bir asma kalış yapılmıştır.
6. Portede, la(dügâh) perdesinde kürdili, re(neva) perdesinde kürdili ve la(dügâh) perdesinde hicazlı asma kalışlar yapılmıştır.
7. Portede, la(dügâh) perdesinde hicazlı, la(dügâh) perdesinde kürdili ve re(neva) perdesinde kürdili asma kalışlar yapılmıştır.
8. Portede, la(dügâh) perdesinde hicazlı ve do dört koma diyez(nim hicaz) perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmıştır.
9. Portede, re(neva) perdesinde kürdili ve la(dügâh) perdesinde hicazlı asma kalışlar yapılmıştır.
10. portede, mi(hüseyni) perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır.
11. Portede, do dört koma diyez(nim hicaz) perdesinde çeşnisiz ve la(dügâh) perdesinde hicaz zirgüle dizisiyle asma kalışlar yapılmıştır.
12. Portede, do(çargâh) perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır.
13. Portede, sol(rast) perdesinde neveserli ve la(muhayyer) peresinde hicazlı asma kalışlar yapılmıştır.
14. Portede, la(dügâh) perdesinde hicaz humayun makamı dizisi ve zirgüle dizisi ile asma kalışlar yapılmıştır.
15. Portede, do(çargâh) perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır.
16. Portede, la(dügâh) perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır.
17. Portede, do(çargâh) perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır.
18. Portede, do(çargâh) perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır.
19. Portede, la(dügâh) perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır.

20. Portede, la(dügâh) perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılarak karar verilmiştir.

“Çargâh” makamında tesbit edilen bütün asma kalışlar Geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan çargâh makamındaki asma kalışlarla hiçbir benzerlik göstermemektedir.

Donanım açısından;

“Çargâh” makamında notaya alınan eserde donanımda si dört koma bemol(dik kürdi), do dört koma diyez(nim hicaz) ve mi beş koma bemol(hisar) perdeleri kullanılmıştır. Buna karşılık Geleneksel Türk Müziğindeki çargâh makamı donanımına hiçbir değiştirici işaret yazılmaz. Bu yönüyle Uygur çargâh makamı donanımı ile ayrışmaktadır.

Seyir karakteri açısından;

Notaya alınan çargâh makamındaki eserde seyir karakteri açısından inici-çıkıcı olduğu görülebilmektedir. Geleneksel Türk Müziğindeki çargâh makamı da bu seyir karakterine sahiptir.

Güçlü perdesi açısından;

Notaya alınan çargâh makamındaki eserde güçlü perdesi olarak re(neva) perdesi görülmektedir. Ancak Geleneksel Türk Müziğindeki çargâh makamının güçlü perdesi sol(rast) perdesidir. Bu yönüyle Geleneksel Türk Müziğindeki çargâh makamı ile ayrışmaktadır.

Dizisi açısından;



Geleneksel Türk müziğinde makam dizisi bu şekilde gösterilmektedir. Fakat notaya alınan çargâh makamındaki eserin bu makam dizisiyle bir yakınlığı olmamakla beraber hiçbir dörtlü veya beşliside benzeşmemektedir.

Karar perdesi açısından;

Notaya alınan çargâh makamındaki eserin karar perdesi la(dügâh) perdesidir. Geleneksel Türk Müziğindeki bu makamın karar perdesi ise do(çargâh) perdesidir.

Bütün açıklamalar ışığında incelenen “Çargâh” makamındaki eserin Geleneksel Türk müziğindeki Çargâh makamı ile hiçbir benzer yönünün olmadığını söyleyebiliriz

3.2.5 Pencügh Makamı

Notaya alınan eserin türk müziği açısından asma karar perdeleri;

1.portede, sol(rast) perdesinde rastlı, si(segah) perdesinde müstearlı, mi(hüseyini aşiran) perdesinde rastlı, re(neva) perdesinde rastlı, la(dügah) perdesinde rastlı asma kalışlar yapılmıştır.

2.Portede, la(dügah) perdesinde rastlı, do dört koma diyez(nim hicaz) perdesinde segahlı ve mi(hüseyini) perdesinde çargahlı asma kalışlar yapılmıştır.

3.Portede, mi(hüseyini) perdesinde çargahlı ve do dört koma diyez(nim hicaz) perdesinde segahlı asma kalışlar yapılmıştır.

4.Portede, fa dört koma diyez(eviç) perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır.

5. Portede, la(muhayyer) perdesinde rastlı ve mi(hüseyini) perdesinde çargahlı bir asma kalışlar yapılmıştır.

6. Portede, mi(hüseyini) perdesinde çargahlı bir asma kalış yapılmıştır.

7. Portede, si(segah) perdesinde müstearlı bir asma kalış yapılmıştır.

8. Portede, do dört koma diyez(nim hicaz) perdesinde segahlı ve si(segah) perdesinde müstearlı bir asma kalışlar yapılmıştır.

9. Portede, si(segah) perdesinde müstearlı bir asma kalış yapılmıştır.

10. Portede, si(segah) perdesinde müstearlı bir asma kalış yapılmıştır.

11. Portede, si(segah) perdesinde müstearlı bir asma kalış yapılmıştır.

12. Portede, si(segah) perdesinde müstearlı bir asma kalış yapılmıştır.

13. Portede, si(segah) perdesinde müstearlı bir asma kalış yapılmıştır.

“Pencgah” makamında tesbit edilen bütün asma kalışlar Geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan pencgah makamındaki asma kalışlarla azda olsa benzerlik göstermektedir. Sol(rast) perdesindeki rastlı ve la (dügâh) perdesindeki rastlı asma kalışlar gibi.

Donanım açısından;

“Pencgah” makamında notaya alınan eserde donanımda si bir koma bemol(segâh), do dört koma diyez(nim hicaz), fa dört koma diyez(eviç) ve sol dört koma diyez(nim şehnaz) perdeleri kullanılmıştır. Geleneksel Türk Müziğinde bu makam donanımında si bir koma bemol (segâh) ve dört koma fa diyez (eviç) perdesi yazılmaktadır. Bu açıdan farklı donanımlara sahip olduklarını söyleyebiliriz.

Seyir karakteri açısından;

“Pencgah” makamında notaya alınan eserde seyir karakteri daha ziyade çıkıcı (karar perdesi ve genişletilmiş pes bölgeden seyre başlanıyor olması) özellik göstermektedir. Buna karşılık Geleneksel Türk Müziğindeki pencgah makamının seyir karakteri inici-çıkıcıdır.

Güçlü perdesi açısından;

“Pencgah” makamında notaya alınan eserde güçlü perdesinin varlığı çok belirgin değildir. Buna karşılık Geleneksel Türk Müziğindeki pencgah makamının güçlü perdesi re(neva) perdesidir.

Dizisi açısından;



Geleneksel Türk müziğinde makam dizisi bu şekilde gösterilmektedir. Notaya alınan pencgah makamındaki eserin bu makam dizisiyle bir yakınlığı yoktur. Fakat benzeşen dörtlü veya beşlileri eser içersinde görebilmekteyiz.

Karar perdesi açısından;

Notaya alınan pencgah makamındaki eserin si bir koma bemol (segâh) perdesi olarak tespit edilmiş olup, Geleneksel Türk müziğinde bu makamın karar perdesi sol(rast) perdesidir.

Bütün açıklamalar ışığında incelenen “Pencgah” makamındaki eserin, Geleneksel Türk müziğindeki Pencgah makamı ile eser içerisinde kullanılan az sayıdaki dörtlü ve beşliler dışında benzer yönünün olmadığını söyleyebiliriz.

3.2.6 Özhal Makamı

Notaya alınan eserin türk müziği açısından asma karar perdeleri;

1. Portede, la(dügâh) perdesinde buselikli ve sol(rast) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.

2. Portede, re(neva) perdesinde hicazlı, la(dügâh) perdesinde buselikli ve do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
3. Portede, sol(rast) perdesinde çargâhlı, la(dügâh) perdesinde buselikli ve re(neva) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
4. Portede, re(neva) perdesinde buselikli, la(dügâh) perdesinde buselikli ve re(neva) perdesinde rastlı asma kalışlar yapılmıştır.
5. Portede, mi(hüseyni) perdesinde uşşaklı ve re(neva) perdesinde rastlı asma kalışlar yapılmıştır.
6. Portede, re(neva) perdesinde rastlı, re(neva) perdesinde buselikli ve la(dügâh) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
7. Portede, sol(rast) perdesinde çargâhlı ve la(dügâh) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
8. Portede, do(çargâh) perdesinde pencügahlı, la(dügâh) perdesinde buselikli ve fa dört koma diyez(eviç) perdesinde segâhlı asma kalışkar yapılmıştır.
9. Portede, re(neva) perdesinde rastlı, la(dügâh) perdesinde buselikli ve do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
10. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı ve la(dügâh) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
11. Portede, la(dügâh) perdesinde buselikli ve re(neva) perdesinde rastlı asma kalışlar yapılmıştır.
12. Portede, la(dügâh) perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır.
13. Portede, mi(hüseyni) perdesinde uşşaklı ve la(dügâh) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
14. Portede, la(dügâh) perdesinde rastlı ve si(buselik) perdesinde nişaburlu asma kalışlar yapılmıştır.

15. Portede, la(dügâh) perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır.

16. Portede, re(neva) perdesinde rastlı ve la(dügâh) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.

17. Portede, la(dügâh) perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır.

18. Portede, la(dügâh) perdesinde buselikli bir asma kalış yapılarak karar verilmiştir.

“Özhal” makamında tesbit edilen bütün asma kalışlar Geleneksel Türk müziğinde kullanılan dörtlü ve beşlilerin aynısı olmakla beraber Geleneksel Türk Müziğinde bu yapıda kullanılan bir makam yoktur.

Donanım açısından;

“Özhal”makamının donanımında hiçbir arıza yer almamaktadır. Geleneksel Türk Müziğinde bu makamın karşılığı olmadığı için herhangi bir görüş ortaya konulamamıştır.

Seyir karakteri açısından;

“Özhal” makamının seyir karakteri eser incelendiğinde çıkıcı bir seyir özelliğine sahip olduğu görülebilmektedir. Fakat Geleneksel Türk Müziğinde bu makamın karşılığı olmadığı için herhangi bir görüş ortaya konulamamıştır.

Güçlü perdesi açısından;

“Özhal” makamında notaya alınan eserde güçlü perdesi belirgin değildir. Ayrıca Geleneksel Türk Müziğinde bu makamın karşılığı olmadığı için bu anlamda herhangi bir görüş ortaya konulamamıştır.

Dizisi açısından;

“Özhal” makamında notaya alınan eserde makam, farklı dörtlü ve beşlilerin birleşmesinden oluşturulmuştur. Bu anlamda Geleneksel Türk Müziğinde böyle bir birleşim olmadığı için makamın dizisi hakkında bir değerlendirme yapılamamıştır.

Karar perdesi açısından;

“Özhal” makamında notaya alınan eserde makam la(dügâh) perdesinde karar vermiştir. Fakat bu makamın yine Geleneksel Türk Müziğinde karşılığı bulunamadığı için tam bir değerlendirme yapılamamıştır.

Bütün açıklamalar ışığında incelenen “Özhal” makamındaki eserin, Geleneksel Türk müziğindeki herhangi bir makamla izahı mümkün gözükmemektedir. Ancak eserde kullanılan dörtlü ve beşlilerin hemen hepsi Geleneksel Türk Müziği makamları içerisinde bilinmekte ve kullanılmaktadır.

3.2.7 Acem Makamı

Notaya alınan eserin türk müziği açısından asma karar perdeleri;

1. Portede, fa dört koma diyez(ıraq) perdesinde segâhlı ve mi(hüseyni aşiran) perdesinde uşşaklı asma kalırlar yapılmıştır.
2. Portede, fa dört koma diyez(ıraq) perdesinde segâhlı ve re(yegâh) perdesinde rastlı asma kalırlar yapılmıştır.
3. Portede, fa dört koma diyez(ıraq) perdesinde segâhlı, mi(hüseyni aşiran) perdesinde uşşaklı ve re(yegâh) perdesinde rastlı asma kalırlar yapılmıştır.
4. Portede, fa dört koma diyez(ıraq) perdesinde segâhlı bir asma kalırl yapılmıştır.
5. Portede, fa dört koma diyez(ıraq) perdesinde segâhlı bir asma kalırl yapılmıştır.
6. Portede, re(yegâh) perdesinde rastlı, si bir koma bemol(tiz segâh) perdesinde segâhlı, mi (hüseyni) perdesinde uşşaklı, fa dört koma diyez(eviç) perdesinde segâhlı ve re(neva) perdesinde rastlı asma kalırlar yapılmıştır.
7. Portede, si bir koma bemol(segâh) perdesinde segâhlı, fa dört koma diyez(eviç) perdesinde segâhlı ve si bir koma bemol(tiz segâh) perdesinde segâhlı asma kalırlar yapılmıştır.

8. Portede, si bir koma bemol(tiz segâh) perdesinde segâhlı sol(gerdaniye) perdesinde rastlı ve fa dört koma diyez(eviç) perdesinde segâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
9. Portede, si bir koma bemol(tiz segâh) perdesinde segâhlı fa dört koma diyez(eviç) perdesinde segâhlı, re(neva) perdesinde rastlı ve mi(hüseyini) perdesinde uşşaklı asma kalışlar yapılmıştır.
10. Portede, la(muhayyer) perdesinde uşşaklı, mi(hüseyini) perdesinde kürdili ve re(neva) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
11. Portede, fa dört koma diyez(ıraq) perdesinde segâhlı bir asma kalış yapılmıştır.
12. Portede, fa dört koma diyez(ıraq) perdesinde segâhlı ve mi(hüseyini aşıran) perdesinde uşşaklı asma kalışlar yapılmıştır.
13. Portede, re(yegâh) perdesinde rastlı ve si bir koma bemol(tiz segâh) perdesinde segâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
14. Portede, fa dört koma diyez(eviç) perdesinde segâhlı ve mi(hüseyini) perdesinde uşşaklı asma kalışlar yapılmıştır.
15. Portede, re(neva) perdesinde rastlı ve fa dört koma diyez(eviç) perdesinde segâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
16. Portede, fa dört koma diyez(eviç) perdesinde segâhlı ve mi(hüseyini) perdesinde uşşaklı asma kalışlar yapılmıştır.
17. Portede, re(neva) perdesinde rastlı, si bir koma bemol(tiz segâh) perdesinde segâhlı ve la(muhayyer) perdesinde uşşaklı asma kalışlar yapılmıştır.
18. Portede, mi(hüseyini) perdesinde uşşaklı ve re(neva) perdesinde rastlı asma kalışlar yapılarak karar verilmiştir.

“Acem” makamında tesbit edilen bütün asma kalışlar Geleneksel Türk müziğinde kullanılan dörtlü ve beşlilerle benzerlik gösterdiği ve notaya alınan acem

makamındaki eserin Geleneksel Türk Müziğinde var olan bir makamı karşılamadığı görülmektedir.

Donanım açısından;

“Acem” makamında notaya alınan eserde donanımda fa dört koma diyez(eviç) perdesi kullanılmıştır. Geleneksel Türk Müziğinde bu makam donanımında si bir koma bemol(segâh) perdesi yazılmaktadır. Bu açıdan farklı donanımlara sahip olduklarını söyleyebiliriz. Ayrıca notaya alınan acem makamındaki eserde mi dört koma diyez(acem) perdesi hemen her ölçüde kullanıldığı için donanıma yazılmıştır. Bu perde Geleneksel Türk Müziğinde genellikle yeden olarak karşımıza çıktığı için donanımda gösterilmez.

Seyir karakteri açısından;

“Acem” makamının seyir karakteri eser incelendiğinde çıkıcı bir seyir özelliğine sahip olduğu görülebilmektedir. Fakat Geleneksel Türk Müziğinde bu makamın karşılığı olarak bilinen acem makamının seyir karakteri inici-çıkıcıdır. Her iki makamın seyir karakterleri açısından birbirlerine benzemediğini söyleyebiliriz. Duyumda notaya alınan acem makamındaki eserin Geleneksel Türk Müziği makamlarından olan segâh makamının seyir özellikleriyle benzeştiğini söyleyebiliriz.

Güçlü perdesi açısından;

“Acem” makamında notaya alınan eserde güçlü perdesi fa dört koma diyez (ırak) perdesidir. Geleneksel Türk Müziğinde bu makamın güçlü perdesi birinci derecede fa(acem) perdesi, ikinci derece re (neva) perdesidir. Güçlü perdelerinin farklılığı anlamında her iki makamın benzeşmediğini söyleyebiliriz.

Dizisi açısından;



Geleneksel Türk müziğinde acem makamı dizisi bu şekilde gösterilmektedir. Notaya alınan acem makamındaki eserin farklı dörtlü- beşli ve özel dörtlü-beşlilerin birleşmesinden oluşturulduğu görülebilmektedir. Geleneksel Türk müziğinde kullanılan acem makamındaki dörtlü veya beşlileri eser içerisinde görebilmekteyiz.

“Acem” makamında notaya alınan eserde makam, farklı dörtlü- beşli ve özel dörtlü-beşlilerin birleşmesinden oluşturulduğu görülebilmektedir. Bu anlamda Geleneksel Türk Müziğinde böyle bir birleşim olmadığı için makamın dizisi hakkında bir değerlendirme yapılamamıştır.

Karar perdesi açısından;

“Acem” makamında notaya alınan eserde makam re(neva) perdesinde karar vermiştir. Fakat bu makamın Geleneksel Türk Müziğinde la(dügâh) perdesinde karar vermektedir. Acem makamında notaya alınan eser bu yönüyle Geleneksel Türk Müziğindeki acem makamı ile farklılık göstermektedir.

Bütün açıklamalar ışığında incelenen “Acem” makamındaki eserin, Geleneksel Türk müziğindeki herhangi bir makamla izahı mümkün gözükmemektedir. Ancak eserde kullanılan dörtlü ve beşlilerin hemen hepsi Geleneksel Türk Müziği makamları içerisinde bilinmekte ve kullanılmaktadır.

3.2.8 Uşşak Makamı

Notaya alınan eserin türk müziği açısından asma karar perdeleri;

1. Portede, mi (hüseyini aşiran) perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır.
2. Portede, si(kaba buselik) perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır.

3. Portede, si(kaba buselik) perdesinde hicazlı ve mi (hüseyini aşiran) perdesinde hicazlı asma kalışlar yapılmıştır.
4. Portede, mi(hüseyini aşiran) perdesinde kürdili bir asma kalış yapılmıştır.
5. Portede, mi(hüseyini aşiran) perdesinde kürdili bir asma kalış yapılmıştır.
6. Portede, si(kaba buselik) perdesinde hicazlı ve mi(hüseyini aşiran) perdesinde kürdili asma kalışlar yapılmıştır.
7. Portede, si(kaba buselik) perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır.
8. Portede, si(kaba buselik) perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır.
9. Portede, si(kaba buselik) perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır.
10. Portede, mi(hüseyini aşiran) perdesinde kürdili bir asma kalış yapılmıştır.
11. Portede, mi(hüseyini aşiran) perdesinde kürdili bir asma kalış yapılmıştır.
12. Portede, mi(hüseyini aşiran) perdesinde kürdili bir asma kalış yapılmıştır.
13. Portede, mi(hüseyini aşiran) perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır.
14. Portede, mi(hüseyini aşiran) perdesinde hicaz zirgüle makamı dizisi ile bir asma kalış yapılmıştır.
15. Portede, mi(hüseyini aşiran) perdesinde hicaz zirgüle makamı dizisi ile bir asma kalış yapılmıştır.
16. Portede, sol dört koma diyez(nim zirgüle) perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır.
17. Portede, mi(hüseyini aşiran) perdesinde kürdili bir asma kalış yapılmıştır.
18. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı bir asma kalış yapılmıştır.
19. Portede, do(çargâh) perdesinde çeşnisiz ve mi(hüseyini) perdesinde hicazlı asma kalışlar yapılmıştır.

20. Portede, sol dört koma diyez(nim zirgüle) perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır.
21. Portede, mi(hüseyni aşiran) perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır.
22. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı ve si(buselik) perdesinde kürdili asma kalışlar yapılmıştır.
23. Portede, , mi(hüseyni) perdesinde hicazlı si(buselik) perdesinde hicazlı asma kalışlar yapılmıştır.
24. Portede, fa(acem aşiran) perdesinde çeşnisiz ve mi(hüseyni aşiran) perdesinde hicazlı asma kalışlar yapılmıştır.
25. Portede, mi(hüseyni) perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır.
26. Portede, si(buselik) perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır.
27. Portede, la dört koma diyez(kürdi) perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır.
28. Portede, mi(hüseyni aşiran) perdesinde hicaz zirgüle makamı dizisi ile bir asma kalış yapılmıştır.
29. Portede, si(buselik) perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır.
30. Portede, si(buselik) perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır.
31. Portede, si(buselik) perdesinde kürdili ve do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
32. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı bir asma kalış yapılmıştır.
33. Portede, si(buselik) perdesinde hicazlı, sol dört koma diyez (nim zirgüle) perdesinde çeşnisiz ve la dört koma diyez (kürdi) perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır.
34. Portede, mi(hüseyni aşiran) perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır.
35. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı bir asma kalış yapılmıştır.

36. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı do(çargâh) perdesinde çeşnisiz ve si(buselik) perdesinde hicazlı asma kalış yapılmıştır.
37. Portede, do(kaba çargâh) perdesinde çeşnisiz ve mi(hüseyini aşiran) perdesinde kürdili asma kalışlar yapılmıştır.
38. Portede, mi(hüseyini aşiran) perdesinde kürdili asma kalış yapılmıştır.
39. Portede, si(kaba buselik) perdesinde kürdili bir asma kalış yapılmıştır.
40. Portede, si(kaba buselik) perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır.
41. Portede, si(kaba buselik) perdesinde eksik ferahnaklı bir asma kalış yapılmıştır.
42. Portede, do(kaba çargâh) perdesinde çargâhlı bir asma kalış yapılmıştır.
43. Portede, si(kaba buselik) perdesinde eksik ferahnaklı bir asma kalış yapılmıştır.
44. Portede, si(kaba buselik) perdesinde eksik ferahnaklı bir asma kalış yapılmıştır.
45. Portede, mi(hüseyini aşiran) perdesinde hicazlı asma kalış yapılmıştır.
46. Portede, mi(hüseyini aşiran) perdesinde hicazlı asma kalış yapılmıştır.
47. Portede, mi(hüseyini aşiran) perdesinde hicazlı asma kalış yapılmıştır.
48. Portede, si(kaba buselik) perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır.
49. Portede, si(kaba buselik) perdesinde ferahnaklı bir asma kalış yapılmıştır.
50. Portede, do(kaba çargâh) perdesinde çargâhlı ve yine aynı perdede çeşnisiz asma kalışlar yapılmıştır.
51. Portede, si(kaba buselik) perdesinde hicazlı bir asma kalış yapılmıştır.
52. Portede, si(kaba buselik) perdesinde hicazlı ve mi(hüseyini aşiran) perdesinde kürdili asma kalışlar yapılmıştır.
53. Portede, mi(hüseyini aşiran) perdesinde kürdili asma kalış yapılmıştır.

54. Portede, si(kaba buselik) perdesinde eksik ferahnaklı bir asma kalış yapılmıştır.
55. Portede, re(yegâh) perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır.
56. Portede, si(kaba buselik) perdesinde eksik ferahnaklı bir asma kalış yapılmıştır.
57. Portede, re(yegâh) perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır.
58. Portede, si(kaba buselik) perdesinde eksik ferahnaklı bir asma kalış yapılmıştır.
59. Portede, re(yegâh) perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır.
60. Portede, si(kaba buselik) perdesinde eksik ferahnaklı bir asma kalış yapılmıştır.
61. Portede, si(kaba buselik) perdesinde eksik ferahnaklı bir asma kalış yapılmıştır.
62. Portede, mi(hüseyni aşiran) perdesinde kürdili asma kalış yapılmıştır.
63. Portede, si(kaba buselik) perdesinde eksik ferahnaklı bir asma kalış yapılmıştır.
64. Portede, mi(hüseyni aşiran) perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır.
65. Portede, do(kaba çargâh) perdesinde çargâhlı bir asma kalış yapılmıştır.
66. Portede, mi(hüseyni aşiran) perdesinde kürdili asma kalış yapılmıştır.
67. Portede, do(kaba çargâh) perdesinde çargâhlı ve si(kaba buselik) perdesinde eksik ferahnaklı asma kalışlar yapılmıştır.
68. Portede, do(kaba çargâh) perdesinde çeşnisiz ve re(yegâh) perdesinde nikrizli asma kalışlar yapılmıştır.
69. Portede, si(kaba buselik) perdesinde kürdili bir asma kalış yapılmıştır.
70. Portede, si(kaba buselik) perdesinde kürdili bir asma kalış yapılmıştır.
71. Portede, mi(hüseyni aşiran) perdesinde buselikli asma kalış yapılmıştır.
72. Portede, re(yegâh) perdesinde buselikli, do(kaba çargâh) perdesinde çargâhlı ve si(kaba buselik) perdesinde kürdili asma kalışlar yapılmıştır.

73. Portede, re(yegâh) perdesinde buselikli, do(kaba çargâh) perdesinde çargâhlı ve si(kaba buselik) perdesinde kürdili asma kalışlar yapılarak karar verilmiştir.

“Uşşak” makamında notaya alınmış eserin çong nağme, destan ve meşrep bölümlerinde tespit edebildiğimiz tüm asma kalışlar Geleneksel Türk Müziğindeki kullanılan dörtlü ve beşlilerle benzerlik göstermektedir. Notaya alınan uşşak makamındaki eser, asma kalışlar yönü itibari ile Geleneksel Türk Müziğindeki hicaz ailesi ve daha ziyade hicaz zirgüle makamı dizisinin şedlerini çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla asma kararları açısından Geleneksel Türk Müziğindeki uşşak makamı ile benzeşmemektedir.

Donanım açısından;

“Uşşak” makamında notaya alınmış eserde donanımda hiçbir arıza ses yer almamaktadır. Geleneksel Türk Müziğinde bu makam donanımda si bir koma bemol(segâh) perdesi yazılmaktadır. Bu açıdan farklı donanımlara sahip olduklarını söyleyebiliriz.

Seyir karakteri açısından;

“Uşşak” makamının seyir karakteri eser incelendiğinde çıkıcı bir seyir özelliğine sahip olduğu görülebilmektedir. Geleneksel Türk Müziğinde bu makamın karşılığı olarak bilinen uşşak makamının da seyir karakteri çıkıcıdır. Her iki makamın seyir karakterleri açısından birbirlerine benzediğini söyleyebiliriz.

Güçlü perdesi açısından;

“Uşşak” makamında notaya alınmış eserde güçlü perdesi mi(hüseyini aşıran) perdesi olarak görülmöektedir. Geleneksel Türk Müziğinde ise bu makamın güçlü perdesi de re (neva) perdesidir. Güçlü perdelerinin ortak olmamaları anlamında da her iki makamın benzeşmediğini söyleyebiliriz.

Dizisi açısından



Geleneksel Türk müziğinde uşşak makam dizisi bu şekilde gösterilmektedir. Notaya alınmış uşşak makamındaki eserin farklı dörtlü ve beşlilerin değişik biçimlerde birbirleriyle birleşmelerinden oluşturulduğu görülebilmektedir. Geleneksel Türk müziğinde kullanılan dörtlü veya beşlileri eser içerisinde görebilmekteyiz. Ancak bu dörtlü ve beşliler Geleneksel Türk müziğinde kullanılan uşşak makamı içerisinde yer almamaktadır dolayısıyla dizi açısından bir benzerlikleri görülememiştir.

Karar perdesi açısından;

“Uşşak” makamında notaya alınmış eserde makam si(kaba buselik) perdesinde karar vermiştir. Fakat bu makam Geleneksel Türk Müziğinde la(dügâh) perdesinde karar vermektedir. Uşşak makamında notaya alınmış eser bu yönüyle Geleneksel Türk Müziğindeki uşşak makamı ile farklılık göstermektedir.

Bütün açıklamalar ışığında incelenen “Uşşak” makamındaki eserin, Geleneksel Türk müziğindeki uşşak makamı ile bir benzerliği yoktur. Fakat notaya alınmış eser Geleneksel Türk müziğindeki hicaz ve hicaz ailesi makamı dizileri ile ifade edilebilir

3.2.9 Beyati Makamı

Notaya alınan eserin türk müziği açısından asma karar perdeleri;

1. Portede, la(dügâh) perdesinde hicazlı ve si dört koma bemol(dik kürdi) perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmıştır.

2. Portede, la(dügâh) perdesinde hicazlı ve re(neva) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
3. Portede, re(neva) perdesinde buselikli ve la(dügâh) perdesinde hicazlı asma kalışlar yapılmıştır.
4. Portede, la(dügâh) perdesindeki hicaz dörtlüsü ile re(neva) perdesine geçilmiş ve do dört koma diyez(nim hicaz) perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmıştır.
5. Portede, sol(rast) perdesinde nikrizli ve la (dügâh) perdesinde hicaz humayun makam dizisiyle asma kalışlar yapılmıştır.
6. Portede, re(neva) perdesinde rastlı ve re(neva) perdesinde sabâ'lı asma kalışlar yapılmıştır.
7. Portede si dört koma bemol(dik kürdi) perdesinde çeşnisiz, re(neva) perdesinde buselikli ve re(neva) perdesinde rastlı asma kalışlar yapılmıştır.
8. Portede, re(neva) perdesinde buselikli, la(muhayyer) perdesinde kürdili ve si dört koma bemol(dik smble) perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmıştır.
9. Portede, re(neva) perdesinde buselikli, sol(gerdaniye) perdesinde buselikli ve fa (acem) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
10. Portede, la(dügâh) perdesinde kürdili ve re (neva) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
11. Portede, do(argâh) perdesinde çargâhlı, la(dügâh) perdesinde kürdili, sol(rast) perdesinde buselikli ve la(dügâh) perdesinde kürdili asma kalışlar yapılmıştır.
12. Portede, sol(rast) perdesinde buselikli ve re(neva) perdesinde kürdili asma kalışlar yapılmıştır.
13. Portede, re(neva) perdesinde buselik makamı dizisi şeklinde bir asma kalış yapılmıştır.

14. Portede, re(neva) perdesinde buselikli, la(dügâh) perdesinde kürdili ve do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.

15. Portede, sol(rast) perdesinde buselikli ve la(dügâh) perdesinde kürdili asma kalışlar yapılmıştır.

16. Portede, sol(rast) perdesinde buselikli karar yapılmıştır.

“Bayati” makamında notaya alınan eserin çong nağme ve destan bölümlerindeki asma kalışlar Geleneksel Türk Müziğindeki hicaz makamında kullanılan asma kalışlarla benzerlik göstermektedir. Bayati makamında notaya alınan eserin meşrep bölümündeki asma kalışlar diğer bölümlerden farklı olarak Geleneksel Türk Müziğindeki nihavent makamı asma kalışlarına benzemektedir. Notaya alınan bayati makamındaki eser, asma kalışlar yönü itibari ile Geleneksel Türk Müziğindeki beyati makamı ile benzeşmemektedir.

Donanım açısından;

“Bayati” makamında notaya alınan eserde donanımda si dört koma bemol(dik kürdi ve do dört koma diyez(nim hicaz) perdeleri kullanılmıştır. Geleneksel Türk Müziğinde bu makam donanımında si bir koma bemol(segâh) perdesi yazılmaktadır. Bu açıdan farklı donanımlara sahip olduklarını söyleyebiliriz.

Seyir karakteri açısından;

“Bayati” makamının seyir karakteri eser incelendiğinde inici-çıkıcı bir seyir özelliğine sahip olduğu görülebilmektedir. Geleneksel Türk Müziğinde bu makamın karşılığı olarak bilinen beyati makamının da seyir karakteri inici-çıkıcıdır. Her iki makamın seyir karakterleri açısından birbirlerine benzediğini söyleyebiliriz.

Güçlü perdesi açısından;

“Bayati” makamında notaya alınan eserde güçlü perdesi re(neva) perdesi olarak görülebilir. Geleneksel Türk Müziğinde de bu makamın güçlü perdesi de re(neva) perdesidir. Güçlü perdelerinin ortak olmaları anlamında her iki makamın benzeştiğini söyleyebiliriz.

Dizisi açısından;



Geleneksel Türk müziğinde bayati makam dizisi bu şekilde gösterilmektedir. Notaya alınan bayati makamındaki eserin farklı dörtlü ve beşlilerin birleşmesinden oluşturulduğu görülebilmektedir. Geleneksel Türk müziğinde kullanılan dörtlü veya beşlileri eser içersinde görebilmekteyiz.

“Bayati” makamında notaya alınan eserde makam, Geleneksel Türk müziğindeki hicaz makamı dizisi gibidir. Fakat notaya alınan eserin meşrep bölümünde hicaz dizisi değişmiş yerine nihavent dizisi kullanılmıştır. Bu anlamda Geleneksel Türk Müziğinde böyle bir birleşim olmadığı için makamın dizisi hakkında bir değerlendirme yapılamamıştır.

Karar perdesi açısından;

“Bayati” makamında notaya alınan eserde makam sol(rast) perdesinde karar vermiştir. Fakat bu makam Geleneksel Türk Müziğinde la(dügâh) perdesinde karar vermektedir. Bayati makamında notaya alınan eser bu yönüyle Geleneksel Türk Müziğindeki beyati makamı ile farklılık göstermektedir.

Bütün açıklamalar ışığında incelenen “Beyati” makamındaki eserin, Geleneksel Türk müziğindeki beyati makamı ile bir benzerliği yoktur. Fakat notaya alınan eser Geleneksel Türk müziğindeki hicaz ve nihavent makamı dizileri ile ifade edilebilir.

3.2.10 Neva Makamı

Notaya alınan eserin türk müziği açısından asma karar perdeleri

1. Portede, re(neva)perdesinde buselikli, fa dört koma diyez(eviç) perdesinde segâhlı ve re(neva)perdesinde rastlı asma kalışlar yapılmıştır.
2. Portede, do dört koma diyez(nim hicaz) perdesinde çeşnisiz ve la(dügâh) perdesinde rastlı asma kalışlar yapılmıştır.
3. Portede, la(dügâh) perdesinde rastlı bir asma kalış yapılmıştır.
4. Portede, si bir koma bemol(segâh) perdesinde segâhlı, la(dügâh) perdesinde uşşaklı ve re(neva) perdesinde rastlı asma kalışlar yapılmıştır.
5. Portede, fa dört koma diyez(eviç) perdesinde segâhlı ve sol(gerdaniye) perdesinde rastlı asma kalışlar yapılmıştır.
6. Portede, do dört koma diyez(nim hicaz) perdesinde çeşnisiz, re(neva)perdesinde rastlı ve mi(hüseyni) perdesinde uşşaklı asma kalışlar yapılmıştır.
7. Portede, sol(gerdaniye) perdesinde rastlı, mi(hüseyni) perdesinde uşşaklı ve sol(gerdaniye) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
8. Portede, fa dört koma diyez(eviç) perdesinde segâhlı ve la(muhayyer) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
9. Portede, re(neva) perdesinde rastlı ve do dört koma diyez(tiz nim hicaz) perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmıştır.
10. Portede, sol(gerdaniye) perdesinde pencügahlı ve re(neva) perdesinde rastlı asma kalışlar yapılmıştır.
- 11.12.13 Portelerde, la(muhayyer) perdesinde rastlı bir asma kalışlar yapılmıştır.
14. Portede, do dört koma diyez(tiz nim hicaz) perdesinde çeşnisiz ve la(muhayyer) perdesinde rastlı asma kalışlar yapılmıştır.
15. Portede, la(muhayyer) perdesinde rastlı bir asma kalış yapılmıştır.
16. Portede, re(tiz neva) perdesinde buselikli ve do(tiz çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.

17. Portede, la(en tiz muhayyer) perdesinde rastlı ve do(tiz çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
18. Portede, do(tiz çargâh) perdesinde çargâhlı bir asma kalış yapılmıştır.
19. Portede, la(muhayyer) perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır.
20. Portede, sol(gerdaniye) perdesinde çargâhlı ve la(muhayyer) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
21. Portede, mi(hüseyni) perdesinde kürdili, re(neva) perdesinde buselikli ve fa(acem) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
21. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı ve re(neva) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
22. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı, re(neva) perdesinde buselikli, mi(hüseyni) perdesinde kürdili ve fa(acem) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
23. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı ve la(dügâh) perdesindeki buselikli asma kalışla karar verilmiştir.

“Neva” makamında tesbit edilen bütün asma kalışlar Geleneksel Türk müziğinde kullanılan dörtlü ve beşlilerle benzerlik gösterdiği ve notaya alınan neva makamındaki eserin Geleneksel Türk Müziğindeki neva makamı asma karar perdeleri açısından kısmen benzerlik olduğunu söyleyebiliriz.

Donanım açısından;

“Neva” makamında notaya alınan eserde donanıma hiçbirşey yazılmamıştır. Geleneksel Türk Müziğinde bu makam donanımında si bir koma bemol(segâh) ve fa dört koma diyez(eviç) perdeleri yazılmaktadır. Bu açıdan farklı donanımlara sahip olduklarını söyleyebiliriz.

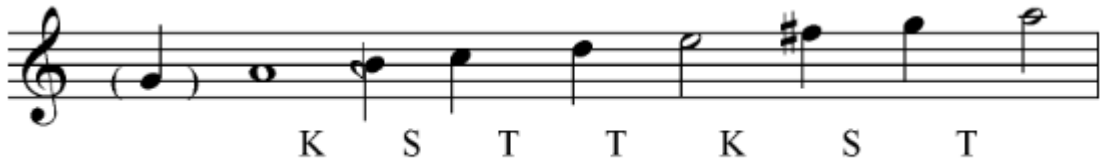
Seyir karakteri açısından;

“Neva” makamında notaya alınan eserin seyir karakteri incelendiğinde inici-çıkıcı bir seyir özelliğine sahip olduğu görülebilmektedir. Geleneksel Türk Müziğinde bu makamın karşılığı olarak bilinen neva makamının da seyir karakteri inici-çıkıcıdır. Her iki makamın seyir karakterleri açısından birbirlerine benzeştiğini söyleyebiliriz.

Güçlü perdesi açısından;

“Neva” makamında notaya alınan eserde güçlü perdesi anlamında herhangi bir perdede kalış görülememiştir. Geleneksel Türk Müziğinde ise bu makamın güçlü perdesi re (neva) perdesidir. Güçlü perdelerli açısından benzeşmediğini söyleyebiliriz.

Dizisi açısından;



Geleneksel Türk müziğinde neva makam dizisi bu şekilde gösterilmektedir. Notaya alınan neva makamındaki eserde diziden ziyade ezgilerin farklı dörtlü ve beşlilerin birleşmesi ile oluşturulduğu görülebilmektedir. Bu anlamda Geleneksel Türk müziğinde kullanılan neva makamı dizisi ile farklılık göstermektedir. Ancak Geleneksel Türk müziğinde kullanılan dörtlü veya beşlileri eser içerisinde görebilmekteyiz.

Karar perdesi açısından;

“Neva” makamında notaya alınan eserde makam la(dügâh) perdesinde karar vermiştir. Bu makam Geleneksel Türk Müziğinde la(dügâh) perdesinde karar vermektedir. Neva makamında notaya alınan eser bu yönüyle Geleneksel Türk Müziğindeki neva makamı ile benzerlik göstermektedir.

Bütün açıklamalar ışığında incelenen “Neva” makamındaki eserin, Geleneksel Türk müziğindeki neva makamı ile bir benzerliği notaya alınan eser içerisindeki dörtlü ve beşli benzerliği ve karar perdesi benzerliğinden ibarettir.

3.2.11 Segâh Makamı

Notaya alınan eserin türk müziği açısından asma karar perdeleri;

1. Portede, si bir koma bemol(segâh) perdesinde segâhlı, sol(rast) perdesinde rastlı ve si bir koma bemol(segâh) perdesinde eksik segâhlı asma kalırlar yapılmırltır.
2. Portede, re(neva) perdesinde rastlı ve si bir koma bemol(segâh) perdesinde segâhlı asma kalırlar yapılmırltır.
3. Portede, re(neva) perdesinde rastlı ve si bir koma bemol(segâh) perdesinde segâhlı asma kalırlar yapılmırltır.
4. Portede, do(çargâh) perdesinde rastlı bir asma kalırl yapılmırltır.
5. Portede, la(dügâh) perdesinde uşaklı ve do(çargâh) perdesinde rastlı asma kalırlar yapılmırltır.
6. Portede, si bir koma bemol(segâh) perdesinde segâhlı ve do(çargâh) perdesinde rastlı asma kalırlar yapılmırltır.
7. Portede, si bir koma bemol(segâh) perdesinde segâhlı ve si bir koma bemol(tiz segâh) perdesinde segâhlı asma kalırlar yapılmırltır.
8. Portede, do(çargâh) perdesinde rastlı bir asma kalırl yapılmırltır.
9. Portede, do(çargâh) perdesinde rastlı ve sol(rast) perdesinde rastlı asma kalırlar yapılmırltır.
10. Portede, si bir koma bemol(tiz segâh) perdesinde segâhlı ve sol(gerdaniye) perdesinde rastlı asma kalırlar yapılmırltır.
11. Portede, do(tiz çargâh) perdesinde rastlı ve si bir koma bemol(tiz segâh) perdesinde segâhlı asma kalırlar yapılmırltır.

12. Portede, la(muhayyer) perdesinde uşşaklı ve sol(gerdaniye) perdesinde rastlı asma kalışlar yapılmıştır.
13. Portede, si bir koma bemol(segâh) perdesinde segâhlı bir asma kalış yapılmıştır.
14. Portede, do(çargâh) perdesinde rastlı bir asma kalış yapılmıştır.
15. Portede, sol(rast) perdesinde rastlı si bir koma bemol(segâh) perdesinde segâhlı ve do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
16. Portede, si bir koma bemol(segâh) perdesinde segâhlı ve eksik segâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
17. Portede, do(çargâh) perdesinde rastlı bir asma kalış yapılmıştır.
18. Portede, sol(rast) perdesinde rastlı ve si bir koma bemol(segâh) perdesinde segâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
19. Portede, sol(rast) perdesinde rastlı, do(çargâh) perdesinde rastlı, re(neva) perdesinde buselikli veya uşşaklı ve mi(hüseyini) perdesinde kürdili asma kalışlar yapılmıştır.
20. Portede, si bir koma bemol(segâh) perdesinde eksik ferahnaklı ve mi(hüseyini) perdesinde kürdili asma kalışlar yapılmıştır.
21. Portede, mi(hüseyini) perdesinde kürdili bir asma kalış yapılmıştır.
22. Portede, re(neva) perdesinde buselikli veya uşşaklı ve si bir koma bemol(segâh) perdesinde eksik segâhlı tam karar yapılmıştır.

“Segâh” makamında tesbit edilen bütün asma kalışlar Geleneksel Türk müziğinde kullanılan dörtlü ve beşlilerle benzerlik gösterdiği ve notaya alınan segâh makamındaki eserin Geleneksel Türk Müziğindeki segâh makamı asma karar perdeleri açısından bütünüyle benzer olduğunu söyleyebiliriz.

Donanım açısından;

“Segâh” makamında notaya alınan eserde donanıma si bir koma bemol(segâh), mi bir koma bemol(dik hisar) ve fa dört koma diyez(eviç) perdeleri yazılmıştır. Geleneksel Türk Müziğindeki segâh makamı donanımında da aynı ses arızaları yer almaktadır. Bu açıdan karşılaştırılması yapılan segâh makamlarının aynı donanıma sahip olduklarını söyleyebiliriz.

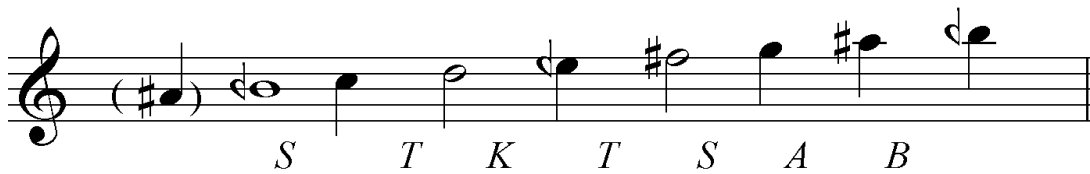
Seyir karakteri açısından;

“Segâh” makamında notaya alınan eserin seyir karakteri incelendiğinde çıkıcı bir seyir özelliğine sahip olduğu görülebilmektedir. Geleneksel Türk Müziğinde bu makamın karşılığı olarak bilinen segâh makamının da seyir karakteri çıkıcıdır. Her iki makamın seyir karakterleri açısından birbirlerine benzediğini söyleyebiliriz.

Güçlü perdesi açısından;

“Segâh” makamında notaya alınan eserde güçlü perdesi anlamında re(neva) perdesindeki kalış güçlü perdesinin bu perde olduğu hissiyatını versede ilerleyen müzik cümlelerinde bu durum değişkenlik göstermektedir. Bu anlamda güçlü perdesinin tespiti oldukça güçtür. Geleneksel Türk Müziğinde de bu makamın güçlü perdesi re(neva) perdesidir. Birinci portedeki re(neva) perdesindeki kalış ölçü olarak alındığında, güçlü perdelerli açısından heriki makamın kısmen benzeştiğini söyleyebiliriz.

Dizisi açısından;



Geleneksel Türk müziğinde segâh makam dizisi bu şekilde gösterilmektedir. Notaya alınan segâh makamındaki eserde dizinin beşlisi tamamen geleneksel türk müziğinde olduğu gibidir. Ezgi üretimi açısından bu beş ses her iki müzikte temel

oluşturduğu için dizilerin benzer kullanımı, birbirleriyle olan yakınlıklarını daha güçlü bir şekilde ifade edilmesine olanak tanımaktadır. Bu anlamda segâh makamı dizilerinin aynı olduğunu söylemek mümkündür.

Karar perdesi açısından;

“Segâh” makamında notaya alınan eserde makam si bir koma bemol(segâh) perdesinde karar vermiştir. Bu makam Geleneksel Türk Müziğinde de si bir koma bemol(segâh) perdesinde karar vermektedir. Segâh makamında notaya alınan eser bu yönüyle Geleneksel Türk Müziğindeki segâh makamı ile benzerlik göstermektedir.

Bütün açıklamalar ışığında incelenen “Segâh” makamındaki eserin, Geleneksel Türk müziğindeki segâh makamının bütün özelliklerini bünyesinde taşıdığını söyleyebiliriz.

3.2.12 Irak Makamı

Notaya alınan eserin türk müziği açısından asma karar perdeleri;

1. Portede, sol(rast) perdesinde nikrizli, do(çargâh) perdesinde çargâhlı ve la(dügâh) perdesinde uşşaklı asma kalışlar yapılmıştır.
2. Portede, la(dügâh) perdesinde uşşaklı bir asma kalış yapılmıştır.
3. Portede, la(dügâh) perdesinde uşşaklı bir asma kalış yapılmıştır.
4. Portede, la(dügâh) perdesinde uşşaklı ve sol(rast) perdesinde rastlı bir asma kalış yapılmıştır.
5. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı bir asma kalış yapılmıştır.
6. Portede, la(dügâh) perdesinde hüseyinli, si bir koma bemol(segâh) perdesinde segâhlı ve la(dügâh) perdesinde uşşaklı asma kalışlar yapılmıştır.
7. Portede, la(dügâh) perdesinde uşşaklı bir asma kalış yapılmıştır.
8. Portede, la(dügâh) perdesinde uşşaklı ve do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.

9. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı, la(dügâh) perdesinde hüseynili ve la(dügâh) perdesinde uşşaklı asma kalışlar yapılmıştır.
10. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı la(dügâh) perdesinde uşşaklı, mi(hüseyni) perdesinde hicazlı ve fa(acem) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır
- 11.12.13. Portelerde, la(muhayyer) perdesinde hicazlı bir asma alkış yapılmıştır.
14. Portede, fa(acem) perdesinde çargâhlı ve la(dügâh) perdesinde uşşaklı asma kalışlar yapılmıştır.
15. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı ve la(dügâh) perdesinde uşşaklı asma kalışlar yapılmıştır.
16. Portede, sol(rast) perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır.
17. Portede, sol(rast) perdesinde buselikli ve do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
18. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı ve sol(rast) perdesinde buselikli asma kalışlar yapılmıştır.
19. Portede, sol(rast) perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır.
20. Portede, la(dügâh) perdesinde kürdili bir asma kalış yapılmıştır.
21. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı bir asma kalış yapılmıştır.
22. Portede, do(çargâh) perdesinde çargâhlı bir asma kalış yapılmıştır.
23. Portede, la(dügâh) perdesinde kürdili ve do(çargâh) perdesinde çargâhlı asma kalışlar yapılmıştır.
24. Portede, sol(rast) perdesinde buselikli bir asma kalış yapılmıştır.
25. Portede, la(dügâh) perdesinde kürdili bir asma kalış yapılarak karar verilmiştir.

“Irak” makamında tesbit edilen bütün asma kalıpların Geleneksel Türk müziğinde kullanılan dörtlü ve beşlilerle benzerliklerinin olduğu (dügâhta uşşaklı, rastta rastlı, çargâhta çargâhlı vs) incelenen eserde görülebilmektedir.

Donanım açısından;

“Irak” makamında notaya alınan eserde donanıma si bir koma bemol(segâh), perdesi olarak belirlenmiştir. Geleneksel Türk Müziğindeki ırak makamı donanımında si bir koma bemol(segâh) vefa dört koma diyez(eviç) perdeleri yazılmaktadır. Bu açıdan donanımlar farklılık göstermektedir.

Seyir karakteri açısından;

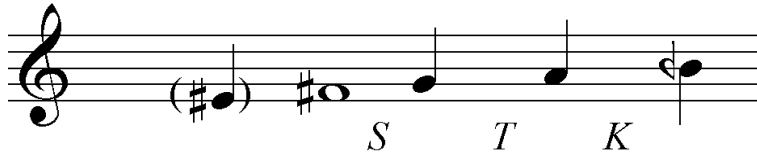
“Irak” makamında notaya alınan eserin seyir karakteri incelendiğinde çıkıcı bir seyir özelliğine sahip olduğu görülebilmektedir. Geleneksel Türk Müziğinde bu makamın karşılığı olarak bilinen ırak makamının da seyir karakteri çıkıcıdır. Her iki makamın seyir karakterleri açısından birbirlerine benzediğini söyleyebiliriz.

Güçlü perdesi açısından;

“Irak” makamında notaya alınan eserin ilk iki portesinde güçlü perdesi anlamında la(dügâh) perdesindeki kalış güçlü perdesinin bu perde olduğunu göstermektedir. Geleneksel Türk Müziğinde de bu makamın güçlü perdesi la(dügâh) perdesidir. Bu anlamda her iki makamında güçlü perdeleri ortaktır.

Dizisi açısından;





Geleneksel Türk müziğinde irak makam dizisi bu şekilde gösterilmektedir. Notaya alınan irak makamındaki eserde dörtlüler, beşliler, özel dörtlü ve beşliler tamamen geleneksel türk müziğinde olduğu gibidir. Fakat incelenen eserden bir makam dizisinin tesbiti yapılamamıştır.

Karar perdesi açısından;

“Irak” makamında notaya alınan eserde makam la(dügâh) perdesinde karar vermiştir. Bu makam Geleneksel Türk Müziğinde ise fa dört koma diyez(irak) perdesinde karar vermektedir. Irak makamında notaya alınan eser bu yönüyle Geleneksel Türk Müziğindeki irak makamı ile farklılık göstermektedir.

Bütün açıklamalar ışığında incelenen “Irak” makamındaki eserin, Geleneksel Türk müziğindeki irak makamının dörtlü, beşli, özel dörtlü ve beşli özelliklerini bünyesinde taşıdığını söyleyebiliriz. Karar perdesi itibari ile farklı oluşları bu makamların birbirleri ile olan yakınlıklarının sadece asma karar, seyir karakteri ve güçlü perdesi benzerliği boyutunda olduğunu göstermektedir.

3.3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEMLE İLGİLİ BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın üçüncü alt problemi; Uygur Klasik Türk Halk Müziğindeki on iki makamda bestelenmiş eserlerde kullanılan usul veya ritim kalıplarının, Geleneksel Türk Müziğindeki usul veya ritim kalıpları ile ilişkilendirilmesi sonucu ortaya çıkan benzerlik ve farklılıklar nelerdir? Şeklindedir. Buna göre:




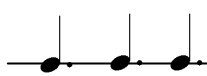


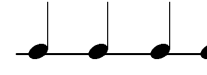


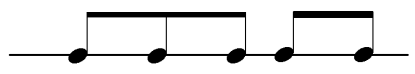


3.3.1. Türk Halk Müziğinde Usuller

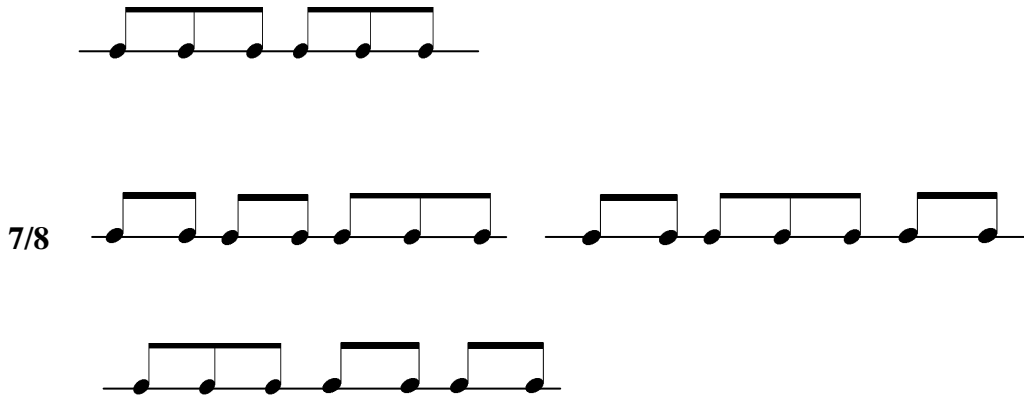
Türk Halk Müziği usulleri kendi bünyesinde icaplarına göre tasnif edince bu usullerin başlıca üç esasa dayandığını görüyoruz.

- 1- Ana usuller ve üçerli şekiller
- 2- Birleşik usuller
- 3- Karma usuller (Sarisözen, 1962: .6).

Ana Usuller

“İki, üç ve dört vuruşlarla bunların üçerli şekillerden kendilerinden daha küçük usullere ayrıldıkları ve diğer usullerde bunların birleşiminden oluşturdukları için bu usuller ana usuller diye adlandırılmıştır (Hoşsu, 1997:103).

2/4		üçerli şekli	6/8	
3/4		üçerli şekli	9/8	
3/8		üçerli şekli	9/16	
4/4		üçerli şekli	12/8	
5/8				
6/8				

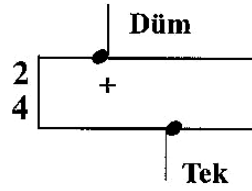


(Hoşsu, 1997:107)

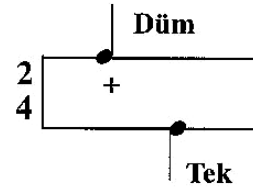
3.3.2. Geleneksel Türk Müziğinde Ana Usuller Ve Velveleli Vuruşları.

1- 2/4 lük Usûl (Nim Sofyan)

Ana Usûl

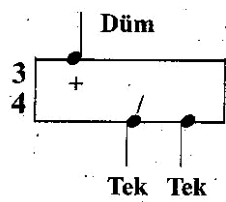


Velvelesi

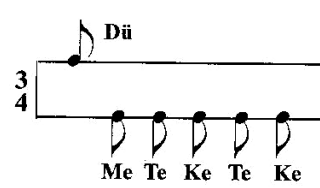


2- 3/4 lük Usûl (Semai)

Ana Usûl

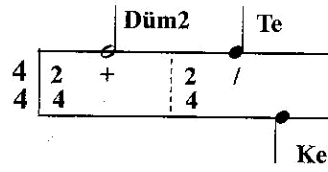


Velvelesi

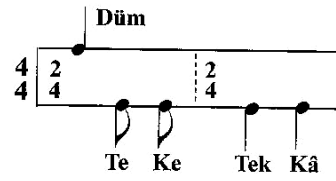


3- 4/4 lük Usûl (Sofyan)

Ana Usûl

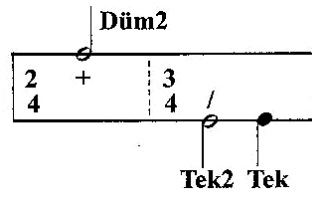


Velvelesi

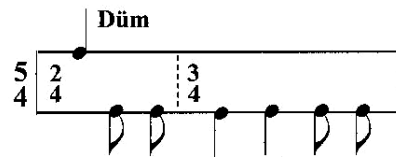


4- 5/4 lük Usûl (Türk Aksağı)

Ana Usûl

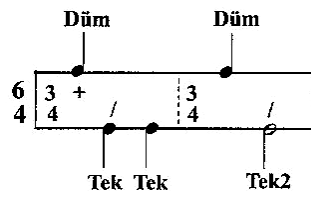


Velvelesi

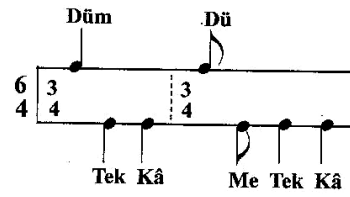


5- 6/4 lük Usûl (Yürük Semai)

Ana Usûl



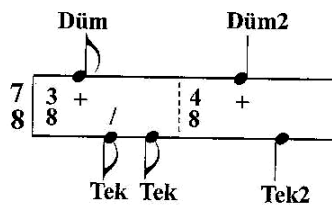
Velvelesi



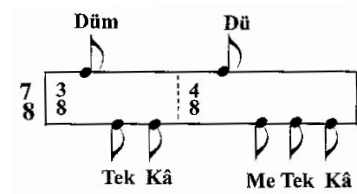
6. 7/8 lik Usûller (Devr-i Hindi ve Devr-i Turan)

Devr-i Hindi

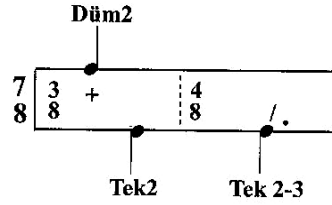
Ana Usûl



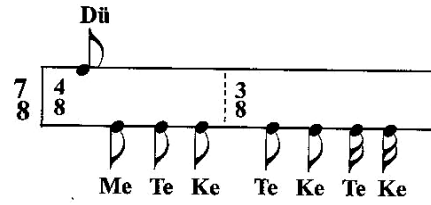
Velvelesi



Ana Usûl



Velvelesi



(Özkan,2003: 578)

3.3.3. Uygur Geleneksel Halk Müziği Ritim Kalıplarında Kullanılan Simgelerin Nota Değeri Olarak Karşılıkları

Uygur klasik halk müziğinde ritim kalıpları Abdüşşükür Muhammet Emin'e göre üçgen, kare, çember ve çarpı işareti gibi şekillerle gösterilmiştir. Bu şekiller "yavaş, orta yavaş, çabuk ve orta çabuk vuruşları simgelemektedir".(Emin, 1980: 130)

- = Dörtlük, sekizlik, onaltılık, otuzikilik sus işareti
- △ = Dörtlük nota
- △ = Sekizlik nota
- △ = Onaltılık nota
- △ = Otuzikilik nota
- × = Dörtlük nota
- × = Sekizlik nota
- × = Onaltılık nota
- × = Otuzaltılık nota
- = Sekizlik nota
- = Onaltılık nota

3.3.4. Uygur Geleneksel Halk Müziğinde Kullanılan Ritimler ve Darpları

Uygur Geleneksel Halk Müziğinde ritimsel vuruşlar; Basit Vuruş, Birleşme Vuruş, Karışık Vuruş Ve Çoğaltılmış Vuruşlar olarak ayrılmaktadır.

Basit vuruş; iki vuruş ve üç vuruştan oluşur. Örneğin: 2/4 lük, 3/4 lük,

Birleşme vuruş; basit vuruşun birleşmesiyle oluşur. Örneğin: (3+2)/3 veya (2+3)/3 lük vuruşlar,

Karışık vuruş; Basit vuruşların kurallı olarak Kombinasyonu'ndan oluşur. Örneğin: 2/4 + 3/4 lük vuruşlar,

Çoğaltılmış vuruş; Örneğin: 10/4 lük, 13/4 lük, 16/4 lük gibi, basit ve karışık vuruşların birleşmesiyle oluşturulmuştur (Ji, 2007: 95).

Uygur makamlarda kullanılan ritimlerin birleşimlerinin Geleneksel Türk Müziğindeki gibi ana usule bağlı velvele gelişiminden ziyade, ana usulden bağımsız ve kendine özgü daha küçük darplara bölünmüş bir velveleli yapıyla sergilendiklerini Abdüşşükür Muhammet Emin'in çalışmalarından anlayabilmekteyiz. Buna göre; Abdüşşükür Muhammet Emin'in (1980) çalışmasında 7 zamanlılara kadar göstermiş olduğu usulleri darplarıyla birlikte ve günümüz kullanımındaki notasyonla gösterilmiş yapıları, aşağıda orijinal sırasıyla verilmiştir.

3.3.4.1. 4/4 lük Ritimin Darplarıyla Gösterimi

1

· | △○ △○ ×× △○△△ | ×○ △○△× ××△ |



2

| ×○ △○× △×△× △△ | ×○ △○ ×× ○△△△ |



3 | $\underline{\Delta O} \underline{\Delta\Delta} \underline{Ox} \underline{\Delta \cdot \Delta\Delta\Delta}$ | $\underline{\Delta O} \underline{\Delta \cdot x} \underline{\Delta x \Delta x} \underline{\Delta\Delta}$ |



4 | $\underline{xO} \underline{\Delta \cdot x} \underline{\Delta\Delta x} \underline{\Delta\Delta}$ | $\underline{\Delta O} \underline{\Delta \cdot x} \underline{xx} \underline{\Delta\Delta}$ |



5 | $\underline{\Delta \cdot x} \underline{\Delta x} \underline{O\Delta} \underline{xO}$ | $\underline{\Delta O} \underline{\Delta O} \underline{xO} \underline{O}$ |



6 | $\underline{xO} \underline{\Delta\Delta\Delta} \underline{xxx} \underline{O\Delta\Delta\Delta}$ | $\underline{xO} \underline{\Delta \cdot x} \underline{\Delta O \Delta x} \underline{O}$ |



7 | $\underline{\Delta \times} \quad \underline{\circ \times} \quad \underline{\Delta \cdot \times} \quad \underline{\Delta \times} \quad | \quad \underline{\circ \Delta} \quad \underline{\Delta \circ} \quad \underline{\circ \times} \quad \underline{\Delta \circ} \quad |$



8 | $\underline{\circ \Delta} \quad \underline{\Delta \circ} \quad \underline{\circ \times} \quad \underline{\Delta \circ} \quad | \quad \underline{\Delta \cdot \times} \quad \underline{\Delta \times} \quad \underline{\circ} \quad \underline{\Delta \circ} \quad |$



9 | $\underline{\Delta \circ \Delta} \quad \underline{\Delta \Delta} \quad \underline{\circ \times} \quad \underline{\Delta \Delta} \quad | \quad \underline{\times \circ} \quad \underline{\Delta \circ \Delta} \quad \underline{\times \times} \quad \underline{\Delta \Delta} \quad |$



10 | $\underline{\Delta \circ} \quad \underline{\Delta \Delta} \quad \underline{\circ \times} \quad \underline{\circ \Delta \circ \Delta} \quad | \quad \underline{\times \circ} \quad \underline{\Delta \circ} \quad \underline{\times \times \times} \quad \underline{\circ \Delta \circ \Delta} \quad |$
 $\underline{\Delta \circ} \quad \underline{\circ \Delta \circ \Delta} \quad \underline{\circ \times} \quad \underline{\circ \Delta \circ \Delta} \quad |$



11

$$\left| \underline{\Delta O} \quad \underline{\Delta \cdot x} \quad \underline{x \Delta \Delta} \quad \underline{\Delta \Delta} \mid \underline{x \cdot x} \quad \underline{\Delta \cdot x} \quad \underline{\Delta x \Delta x} \quad \underline{\Delta \Delta} \mid \right.$$


12

$$\left| \underline{x O} \quad \underline{\Delta O} \quad \underline{x x x} \quad \underline{O \cdot x} \mid \underline{x O} \quad \underline{\Delta \cdot \Delta} \quad \underline{x x x} \quad \underline{O \Delta \Delta} \mid \right.$$


13

$$\left| \underline{x O} \quad \underline{\Delta O \Delta \Delta} \quad \underline{x \Delta x} \quad \underline{O \Delta \Delta \Delta} \mid \underline{O x} \quad \underline{O \Delta \Delta} \quad \underline{x x} \quad \underline{\Delta \Delta} \mid \right.$$


14

$$\left| \underline{\Delta x \Delta x} \quad \underline{\Delta \Delta} \quad \underline{x O} \quad \underline{\Delta \cdot x} \mid \underline{x \Delta x} \quad \underline{O \Delta \Delta \Delta} \quad \underline{\Delta O} \quad \underline{\Delta \Delta} \mid \right.$$


15

$$\left| \underline{O x} \quad \underline{O \Delta O \Delta} \quad \underline{x O} \quad \underline{\Delta O} \mid \underline{x \Delta x} \quad \underline{O \Delta \Delta \Delta} \quad \underline{x O} \quad \underline{\Delta \Delta} \mid \right.$$


16

$\triangle \circ \triangle \triangle \circ \times \underline{\triangle \times \triangle \times} \underline{\triangle \times} \mid \underline{\times \triangle} \underline{\triangle \triangle \triangle} \underline{\times \times} \underline{\triangle \triangle} \mid$

Geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan 4/4 lük ritm ve velvelesi uygur makamlarında kullanılan ritim kalıpları ile bir benzerlik göstermemektedir. Geleneksel türk halk müziğinde kullanılan 4/4 lük ritim kalıpları ile de uygur ritimleri benzerlik göstermemektedir. Ancak uygur makamlarında kullanılan 4/4 lük ritimlerinin bazılarında sadece bir veya iki ölçüsünü geleneksel türk halk müziği eserleri içerisinde geçici olarak görebilmekteyiz.

3.3.4.2. 2/4 lük Ritimin Darplarıyla Gösterimi

1

$\mid \underline{\circ \times} \underline{\circ \times} \mid \underline{\triangle \cdot \times} \underline{\triangle \triangle \times} \mid \underline{\times \circ \triangle} \underline{\triangle \times} \mid$

$\underline{\circ \times \triangle \times} \underline{\circ \times \triangle \times} \mid$

2

$\mid \underline{\triangle \cdot \times} \underline{\triangle \triangle \times \circ} \mid \underline{\triangle \cdot \triangle \times} \underline{\triangle \times} \mid \underline{\triangle \cdot \times}$

$\underline{\triangle \triangle \times} \underline{\circ \triangle \times \circ} \mid$

3 | △△× ○△× | △·△△△ △△△ | △△
△·△ △△ |

Musical notation for exercise 3: A single staff containing a sequence of eighth notes. The first measure has a quarter rest followed by two eighth notes. The subsequent measures contain eighth notes corresponding to the rhythmic patterns in the notation above.

4 | △○△△ △△× | △△△△ ○△× |

Musical notation for exercise 4: A single staff containing eighth notes. The first measure begins with a quarter rest followed by two eighth notes. The second measure ends with a quarter rest followed by two eighth notes. The notes correspond to the patterns in the notation above.

5 | △·△ △△△△× | △△×△×△×
△·△×△×△ △△× |

Musical notation for exercise 5: A single staff containing eighth notes. The first measure has a quarter rest followed by two eighth notes. The second measure contains a triplet of eighth notes, indicated by a bracket and the number '3'. The third measure also contains a triplet of eighth notes. The notes correspond to the patterns in the notation above.

6 | △△× △××△× | △△×△×△× △△×△×△× |

Musical notation for exercise 6: A single staff containing eighth notes. The first measure has a quarter rest followed by two eighth notes. The second measure contains a triplet of eighth notes. The third and fourth measures contain eighth notes corresponding to the patterns in the notation above.

7 | △×△ △×△ | △△× ○△×·△△ |



8 | △○·△ △×△× | △△×△× △×△ |



9 | ××△× ○△×△ | △·×△× ○×△× |



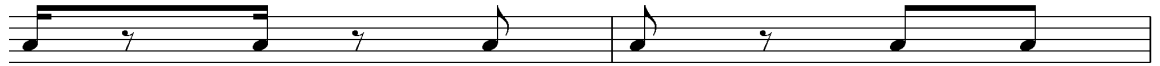
10 | ○×△× ○×△× | ○×○× ○×△ |



11 | $\underline{\Delta\Delta\times} \quad \underline{\bigcirc\times\Delta} \quad | \quad \underline{\times\cdot\Delta\Delta\Delta\times} \quad \underline{\bigcirc\Delta\times\times\Delta} \quad |$



12 | $\underline{\Delta\bigcirc\times} \quad \underline{\bigcirc\times} \quad | \quad \underline{\Delta\bigcirc} \quad \underline{\Delta\Delta} \quad |$



13 | $\underline{\Delta\Delta\times\Delta\Delta\times} \quad \underline{\Delta\Delta\times} \quad | \quad \underline{\Delta\cdot\times} \quad \underline{\Delta\Delta\times} \quad | \quad \underline{\Delta\cdot\times} \quad \underline{\Delta\times\Delta\times} \quad |$



Geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan 2/4 lük ritm ve velvelesi uygur makamlarında kullanılan ritim kalıpları ile bir benzerlik göstermemektedir. Geleneksel türk halk müziğinde kullanılan 2/4 lük ritim kalıpları ile de uygur ritimleri benzerlik göstermemektedir. Ancak uygur makamlarında kullanılan 2/4 lük ritimlerinin bazılarında sadece bir veya iki ölçüsünü geleneksel türk halk müziği eserleri içerisinde geçici olarak görebilmekteyiz.

3.3.4.3. 3/4 lük Ritimin Darplarıyla Gösterimi

1 | $\underline{\Delta\text{O}}$ O $\underline{\Delta\text{O}}$ | $\underline{\Delta\cdot x}$ $\underline{\Delta x}$ O | $\underline{\Delta\text{O}}$ O $\underline{\Delta\Delta x}$ |



2 | $\underline{\Delta\Delta x}$ $\underline{\Delta x}$ $\underline{\text{O}x x x}$ | $\underline{\Delta\text{O}\Delta}$ $\underline{x x \text{O}}$ $\underline{\Delta x}$ |
 $\underline{\Delta\cdot x}$ $\underline{\Delta\cdot x \Delta x}$ O |



3 | $\underline{\Delta\text{O}}$ $\underline{\text{O}x}$ $\underline{x\Delta}$ | $\underline{x\text{O}}$ $\underline{\text{O}x}$ $\underline{\Delta\text{O}}$ |



4 | $\underline{x x}$ $\underline{\Delta x}$ $\underline{x\Delta}$ | $\underline{\Delta\cdot x}$ $\underline{\Delta x}$ $\underline{x\Delta}$ |



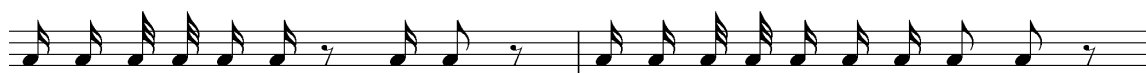
5 | $\underline{\underline{\Delta \cdot x}} \quad \underline{\underline{Ox\Delta x}} \quad \underline{\underline{\Delta O}} \quad | \quad \underline{\underline{\Delta x x}} \quad \underline{\underline{\Delta x}} \quad \underline{\underline{xx\Delta}} \quad |$



6 | $\underline{\underline{x\Delta}} \quad \underline{\underline{O\Delta x\Delta}} \quad \underline{\underline{O}} \quad | \quad \underline{\underline{\Delta\Delta x}} \quad \underline{\underline{\Delta \cdot x\Delta x}} \quad \underline{\underline{O}} \quad |$



7 | $\underline{\underline{\Delta \cdot x\Delta x}} \quad \underline{\underline{\Delta O x}} \quad \underline{\underline{\Delta O}} \quad | \quad \underline{\underline{x \cdot x\Delta x}} \quad \underline{\underline{xx\Delta}} \quad \underline{\underline{xO}} \quad |$



8 | $\underline{\underline{xO}} \quad \underline{\underline{\Delta x}} \quad \underline{\underline{xx}} \quad | \quad \underline{\underline{\Delta\Delta\Delta\Delta}} \quad \underline{\underline{xx}} \quad \underline{\underline{\Delta O}} \quad |$



$$9 \quad \left| \underline{\underline{\Delta \cdot x}} \quad \underline{\underline{\Delta \cdot x \Delta \cdot x}} \quad \underline{\underline{\Delta \Delta x}} \quad \left| \underline{\underline{\Delta \circ \circ x}} \quad \underline{\underline{\Delta \circ}} \quad \underline{\underline{x x \Delta}} \right. \right.$$

$$\left. \underline{\underline{x \circ \circ x}} \quad \underline{\underline{\Delta \circ}} \quad \underline{\underline{x x \Delta}} \quad \right|$$



$$10 \quad \left| \underline{\underline{x x x x}} \quad \underline{\underline{\Delta x \Delta x}} \quad \underline{\underline{x x \Delta x}} \quad \right|$$



$$11 \quad \left| \underline{\underline{x x \Delta x}} \quad \underline{\underline{\Delta x}} \quad \underline{\underline{x x x \Delta}} \quad \right|$$



Geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan 3/4 lük ritm ve velvelesi uygur makamlarında kullanılan ritim kalıpları ile bir benzerlik göstermemektedir. Geleneksel türk halk müziğinde kullanılan 3/4 lük ritim kalıpları ile de uygur ritimleri benzerlik göstermemektedir. Ancak uygur makamlarında kullanılan 3/4 lük ritimlerinin bazılarında sadece bir veya iki ölçüsünü geleneksel türk halk müziği eserleri içerisinde geçici olarak görebilmekteyiz.

3.3.4.4. 5/4 lük Ritimin Darplarıyla Gösterimi

$$1 \quad \left| \underline{\triangle \cdot \times \triangle \times} \quad \underline{\triangle \cdot \times} \quad \underline{\triangle \circ} \quad \underline{\triangle \triangle} \quad \underline{\triangle \circ} \right|$$



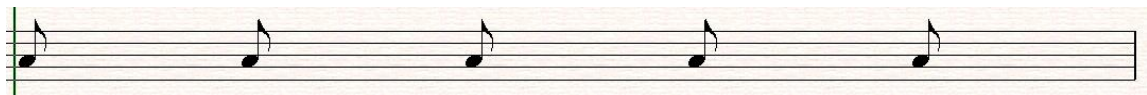
$$2 \quad \left| \underline{\triangle \times} \quad \underline{\circ \triangle} \quad \underline{\times \circ} \quad \underline{\triangle \circ} \quad \underline{\triangle \circ} \right|$$



Geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan 5/4 lük ritm ve velvelesi uygur makamlarında kullanılan ritim kalıpları ile bir benzerlik göstermemektedir. Geleneksel türk halk müziğinde 5/4 lük ritim kalıpları az kullanılmıştır ve 5/4 lük uygur ritimleri ile bir benzerlik göstermemektedir.

3.3.4.5. 5/8 lik Ritimin Darplarıyla Gösterimi

$$1 \quad \left| \underline{\triangle \times} \quad \underline{\triangle \times} \quad \underline{\triangle} \right|$$



Geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan 5/8 lük ritm ve velvelesi uygur makamlarında kullanılan ritim kalıpları ile bir benzerlik göstermemektedir.

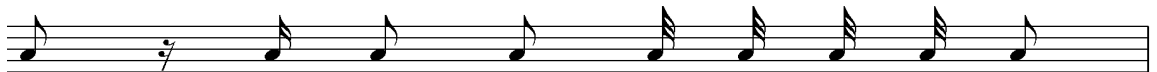
Geleneksel türk halk müziğinde 5/8 lük ritim kalıpları az kullanılmıştır ve 5/8 lik uygur ritimleri ile bir benzerlik göstermemektedir. Bu ritim geleneksel türk müziğinde değişik varyantlarda daha çok kullanılmıştır.

3.3.4.6. 6/8 lik Ritimin Darplarıyla Gösterimi

1 $\left| \underline{\triangle} \times \underline{\triangle} \quad \underline{\times \circ \times \triangle} \right|$



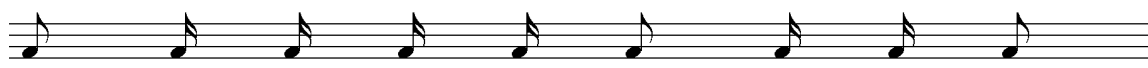
2 $\left| \underline{\triangle \circ \triangle \triangle} \quad \underline{\times \triangle \times \triangle \times \triangle} \right|$



3 $\left| \underline{\triangle} \quad \underline{\circ \triangle} \quad \underline{\triangle \triangle} \quad \underline{\triangle \times} \quad \underline{\triangle} \right|$



4 | $\underline{\underline{\times \Delta \times \Delta \times \times}} \quad \underline{\underline{\Delta \times \Delta}}$ |



5 | $\underline{\underline{\Delta \times \Delta \times \circ \times \circ \Delta}} \quad \underline{\underline{\Delta \times \Delta \times \Delta \Delta \times \Delta \times \Delta \times \Delta}}$ |



6 | $\underline{\underline{\Delta \times \Delta \times \times \circ \times \times \times \Delta}} \quad \underline{\underline{\times \Delta \times \Delta \circ \circ}}$ |



7 | $\underline{\underline{\Delta \circ \circ \times \circ \circ}} \quad \underline{\underline{\Delta \times \Delta \times \Delta \times \Delta \times \times \Delta \times \Delta}}$ |



8 | $\underline{\underline{\Delta \Delta \times \Delta \Delta \Delta \times \Delta}} \quad \underline{\underline{\Delta \times \Delta \times \Delta \times \circ \times \Delta}}$ |



Geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan 6/8 lik ritm ve velvelesi uygur makamlarında kullanılan ritim kalıpları ile bir benzerlik göstermemektedir. Geleneksel türk halk müziğinde kullanılan 6/8 lik ritim kalıpları ile de uygur ritimleri benzerlik göstermemektedir. Ancak uygur makamlarında kullanılan 6/8 lik ritimlerinin bazılarında sadece bir veya iki ölçüsünü geleneksel türk halk müziği eserleri içerisinde geçici olarak görebilmekteyiz.

3.3.4.7. 7/8 lik Ritimin Darplarıyla Gösterimi

1 $\left| \underline{\Delta \circ} \underline{\Delta \times \Delta \Delta} \underline{\Delta \times \times \times} \mid \underline{\Delta} \underline{\Delta \times} \underline{\circ} \underline{\Delta} \underline{\circ} \underline{\Delta \times \Delta \times} \right|$



2 $\left| \underline{\Delta \circ} \underline{\Delta \Delta} \underline{\Delta \circ} \underline{\Delta \times \Delta \times} \mid \underline{\Delta \circ} \underline{\times \circ} \underline{\Delta \times} \underline{\Delta \times \Delta \times} \right|$



3 $\left| \underline{\Delta} \underline{\Delta \times \circ} \underline{\Delta \times \Delta \times} \mid \underline{\Delta \Delta \times} \underline{\Delta \circ} \underline{\Delta \times \Delta \times} \right|$



4

| $\underline{\Delta}$ $\underline{\circ}$ $\underline{\times \times}$ $\underline{\circ}$ $\underline{\Delta \times}$ | $\underline{\Delta \circ \circ \Delta}$ $\underline{\circ}$ $\underline{\times \circ}$ |

5

| $\underline{\Delta}$ $\underline{\circ}$ $\underline{\Delta}$ $\underline{\circ}$ $\underline{\times}$ $\underline{\circ}$ |

Geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan 7/8 lik ritm ve velvelesi uygur makamlarında kullanılan ritim kalıpları ile bir benzerlik göstermemektedir. Geleneksel türk halk müziğinde kullanılan 7/8 lik ritim kalıpları ile de uygur ritimleri benzerlik göstermemektedir. Ancak uygur makamlarında kullanılan 7/8 lik ritimlerinin bazılarında sadece bir veya iki ölçüsünü geleneksel türk halk müziği eserleri içerisinde geçici olarak görebilmekteyiz.

3.3.4.8. 3/8 lik Ritimin Darplarıyla Gösterimi

1

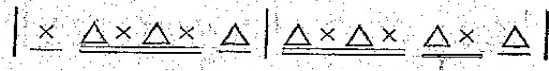
| $\underline{\times}$ $\underline{\Delta \times \Delta \times}$ | $\underline{\times}$ $\underline{\circ \Delta \Delta}$ | $\underline{\times}$ $\underline{\circ \times \times}$ $\underline{\Delta}$ |

2

| $\underline{\times}$ $\underline{\circ \Delta}$ $\underline{\Delta \Delta \times}$ | $\underline{\times}$ $\underline{\circ \Delta \Delta}$ $\underline{\Delta \Delta}$ |



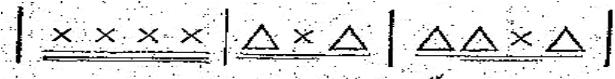
3



4



5



Geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan 3/8 lik ritm ve velvelesi uygur makamlarında kullanılan ritim kalıpları ile bir benzerlik göstermemektedir. Geleneksel türk halk müziğinde kullanılan 3/8 lik ritim kalıpları ile de uygur ritimleri benzerlik göstermemektedir. Ancak uygur makamlarında kullanılan 3/8 lik ritimlerinin bazılarında sadece bir veya iki ölçüsünü geleneksel türk halk müziği eserleri içerisinde geçici olarak görebilmekteyiz.

Kalıplaştırılmış Uygur ritimleri kuruluşları itibari ile Geleneksel Türk Müziğindeki ritimlerle paralellik gösterse de vuruluşları ve velveleri genel olarak farklılık göstermektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

“Uygur Klasik Türk Halk Müziğindeki On İki Makamın Geleneksel Türk Müziğindeki Karşılıkları Üzerine Bir Araştırma” isimli bu çalışmada ulaşılan bulgulardan hareketle, aşağıdaki sonuçları tespit etmek mümkündür.

Uygur Klasik Türk Halk Müziğindeki notaya alınıp analizi yapılan 12 makamın Geleneksel Türk Müziğindeki makam (dizi, donanım, seyir karakteri, güçlü perdesi, karar perdesi, asma karar perdeleri) tespitinde kullanılan özellikleri açısından karşılaştırıldıklarında;

Sonuçlar

1. Çalışma kapsamında incelenen Uygur Türk Kültürünün, genel olarak Türk kültürü ile benzer pek çok yönü tespit edilmiştir. Gerek edebi metinler, gerekse sosyal ve kültürel yaşantıyı yansıtan maddi ve manevi kültür unsurlarına ek olarak Müzik kültürleri açısından da pek çok benzerliğe bu çalışma kapsamında temas edilmiştir. Özellikle müzik kültürlerine dayalı analizlerde, bazı farklılıklara istinaden aynı kökenden beslenmiş olmanın yansıdığı müzikal olgu ve unsurlarla ilgili benzer müzikal yapılar çok fazladır.
2. Uygur Klasik Türk Halk Müziğindeki makamlar incelendiğinde; makamları oluşturan üçlü, dördü ve beşli yapıların Geleneksel Türk müziğindeki gibi üçlü, dördü ve beşli yapılardan oluştukları tespit edilmiştir.
3. Uygur makamlarında kullanılan üçlü, dördü ve beşlilerin tamamının Geleneksel Türk Müziğinde karşılıkları vardır. (Örneğin Rast beşlisi, Eksik Segah beşlisi, Buselik dördüsü gibi...)
4. Ancak, Uygur makamlarındaki üçlü, dördü ve beşlilerin Geleneksel Türk Müziğindeki; seyir karakteri, güçlü perdesi, dizi oluşturma sistemi ve asma kalıplar gibi makamı oluşturan özelliklerden farklı bir biçimde birbirlerine eklememesi yolu ile oluşturuldukları tespit edilmiştir.

5. Uygur Klasik Halk Müziği'nde kullanılan makam isimleri, Geleneksel Türk Müziği'nde de 13. Yüzyıldan itibaren benzer adlarla kullanılagelmiştir. İsimleri aynı olarak kulaanılan makamlar; Nişaburek (Müşavirek), Çargah, Pencüghah, Uzzal, Acem, Uşşak, Beyati, Neva, Segah ve Irak makamlarıdır. Ancak; Uygur makamlarından olan Rak ve Çebbayat Makamları, makam ismi olarak farklılık gösterse de bu makamlardan notaya alınıp makamsal analizleri yapılan ezgilerde, Rak makamının Geleneksel Türk Müziğinde Rast Makamına, Çebbayat Makamının ise Geleneksel Türk Müziği'nde Hüseyini Makamı ile ifade edilebileceğini söylemek mümkündür.

6. Yapılan analizler sonucu Uygur Klasik Halk Müziği'nde kullanılan Segah makamının Geleneksel Türk Müziğinde kullanılan Segah makamı ile gerek isim benzerliği, gerek makamsal yapı yönünden bire bir benzer olduğu tespit edilmiştir.

7. Uygur makamlarda kullanılan ritimlerin Geleneksel Türk Müziğindeki gibi; basit, birleşik ve karmaşık birleşimlerden oluştuğu, ancak Geleneksel Türk Müziğindeki gibi ana usule bağlı velvele gelişiminden ziyade, ana usulden bağımsız ve kendine özgü daha küçük darplara bölünmüş bir velveleli yapıyla sergilendikleri tespit edilmiştir.

8. Ancak, Uygur makamlarda kullanılan ritimlerinin izdüşümlerinin (Örneğin 3/8 lik, 2/4 lük daha çok Geleneksel Türk Halk Müziği eserleri içerisinde görülebildiği,

9. Rak makamı; Makamın, asma kalışlar, seyir karakteri ve karar perdesi itibari ile geleneksel türk müziği'ndeki "rast" makamına benzediği, ancak donanım, güçlü perdesi ve dizisi açılarından belirgin bir benzerliğin olmadığı,

10. Çebbayat makamı; Makamın, asma kalışlar, seyir karakteri ve güçlü perdesi itibari ile geleneksel türk müziği'ndeki "hüseyini" makamına benzediği, ancak donanım, karar perdesi ve dizisi açılarından belirgin bir benzerliğin olmadığı,

11. Müşavirek makamı; Makamın, asma kalışlar, seyir karakteri, karar perdesi, donanım, güçlü perdesi ve dizisi açılarından geleneksel türk müziği'ndeki "nişaburek" makamına benzemediği ancak duyumda rast makamım etkisi bıraktığı,

12. Çargâh makamı; Makamın, asma kalışlar, seyir karakteri, karar perdesi, donanım, güçlü perdesi ve dizisi açılarından geleneksel türk müziği'ndeki "çargâh" makamına benzemediği ancak donanım, seyir karakteri, karar perdesi ve dizi göz önünde bulundurulduğunda bu makamın geleneksel türk müziğindeki hicaz makamı ile benzeştiğini, bu durumun geleneksel türk müziğindeki "eski çargâh" makamı dizisi ile ifade edildiğini ve buna karşılık Uygur makamları içerisinde "hicaz" isminin olmaması,

13. Pencüghah makamı; Makamın, asma kalışlar, seyir karakteri, karar perdesi, donanım, güçlü perdesi ve dizisi açılarından geleneksel türk müziği'ndeki "pencüghah" makamı ile bir benzerliğinin olmadığı,

14. Özhal makamı; Makamın asma kalışlar, seyir karakteri, karar perdesi, donanım, güçlü perdesi ve dizisi açılarından geleneksel türk müziği'ndeki "hicaz uzzal" makamı ile bir benzerliğinin olmadığı,

15. Acem makamı; Makamın asma kalışlar, seyir karakteri, karar perdesi, donanım, güçlü perdesi ve dizisi açılarından geleneksel türk müziği'ndeki "acem" makamı ile bir benzerliğinin olmadığı,

16. Uşşak makamı; Makamın asma kalışlar, seyir karakteri, karar perdesi, donanım, güçlü perdesi ve dizisi açılarından geleneksel türk müziği'ndeki "uşşak" makamı ile bir benzerliğinin olmadığı,

17. Beyati makamı; Makamın asma kalışlar, seyir karakteri, karar perdesi, donanım, güçlü perdesi ve dizisi açılarından geleneksel türk müziği'ndeki "beyati" makamı ile bir benzerliğinin olmadığı,

18. Neva makamı; Makamın asma kalışlar, seyir karakteri, karar perdesi, donanım, güçlü perdesi ve dizisi açılarından geleneksel türk müziği'ndeki "neva" makamı ile bir benzerliğinin olmadığı,

19. Segâh makamı; Makamın asma kalışlar, seyir karakteri, karar perdesi, donanım, güçlü perdesi ve dizisi açılarından geleneksel türk müziği'ndeki "segah" makamı ile tam bir benzerliğinin olduğu,

20. Irak makamı; Makamın asma kalışlar, seyir karakteri, karar perdesi, donanım, güçlü perdesi ve dizisi açılarından geleneksel türk müziği'ndeki "ırak" makamı ile bir benzerliğinin olmadığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Öneriler

Yukarıdaki sonuçlar paralelinde, çalışmanın ele aldığı problemle ilgili olarak, aşağıdaki önerileri getirmek mümkündür.

1. Geleneksel Türk müziğinin nazari olarak incelendiği karşılaştırmalı çalışmalar, bu müziklerin geliştirilmesinde, eğitiminde, yaygınlaştırılmasında karşılaşılan sorunların daha açık şekilde ortaya konulmasına ve bu eksende sorunlara daha bilinçli çözüm önerilerinin getirilmesine yardımcı olacaktır. Özellikle Türk Dünyasına ait müziklerin incelendiği müzikbilimsel çalışmalarda Türk Dünyası müzik kültürlerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesi bu alandaki bilgi birikimine yeni katkılar sağlayacaktır.

2. Geleneksel Uygur Klasik Halk Müziği alanında yapılan çalışmalarda; politik, ekonomik ve coğrafi nedenlerle Uygur Müziğinin dünya müzikbilim alanına yeterince nüfuz edememesinden dolayı, bu tarz çalışmalarda literatüre ulaşma boyutunda önemli engeller sözkonusudur. Uygur müziğine ilişkin kaynakların, bu ve benzeri çalışmalara ışık tutabilmesi açısından bir an önce yayımlanabilmesi konusunda müzikbilimcilerin daha yoğun çalışmalar içinde bulunmaları önerilebilir.

3. Uygur gelenek ve göreneklerinin Anadolu gelenek ve görenekleri ile benzerlik ve farklılıklarının sadece Müzik alanında değil, halk bilimi açısından da karşılaştırmalı olarak yapılması gerekir.

4. İncelenip analizi yapılan Uygur makamlarından Rak(Rast), ebbayat(Hüseyni), argâh ve Segâh makamlarının Türk dünyası müzik nazariyatı açısından karşılaştırmalı bir analizinin yapılması ve özellikle birebir benzerlik arzeden Segah makamının, diğer Türk Dünyası ülkelerinin geleneksel müzik nazariyatları açısından incelenip bu konuda yeni bilgiler üretilmesi gerekmektedir.

5. Bir müzik türünün nazari olarak incelenmesinde, o müziğin icra edildiği çalgıların fiziki ve kapsadığı ses sistemine dönük perde kullanımı da önemli bir rol oynamaktadır. Bu açıdan Uygur Klasik Halk Müziği nazariyatı incelenirken o kültürün çalgılarının da incelenmesi önemlidir. Uygur halk çalgıları ile Geleneksel Türk Müziğindeki çalgıların çalgı bilimi açısından incelenmesi ve analizlerin çalgı boyutuyla da ele alınması gerekir.

6. Türk dünyası ülkeleri ekseninde, başta ülkelerin kültür ve sanat kurumları ile müzik adamlarının ve topluluklarının bir araya gelip, Türk Dünyası ülkelerinin genelde sanat, özelde de müzik ile ilgili sorunları, projeleri ve ileriye dönük projeksiyonlarında müzik bilimcilerin çalıştay, kongre, sempozyum vb. çalışmalar içinde olmaları, bu konuda yeni kazanımlar sağlayacaktır.

EKLER

EK-1

1-0010

ئابدۇشۇكۇر مۇھەممەت شېمىن

ئۇيغۇر خەلق كلاسسىك مۇزىكىسى
«ئون ئىككى مۇقام» ھەققىدە

قادىر راضىيان
80 - يىل 2 - ئاۋغۇست



مەلەتلەر نەشرىياتى

ئانا مەكتۇپىم شىنجاڭ داشۇبىگە بېغىشلايمەن.

— ئاپتور



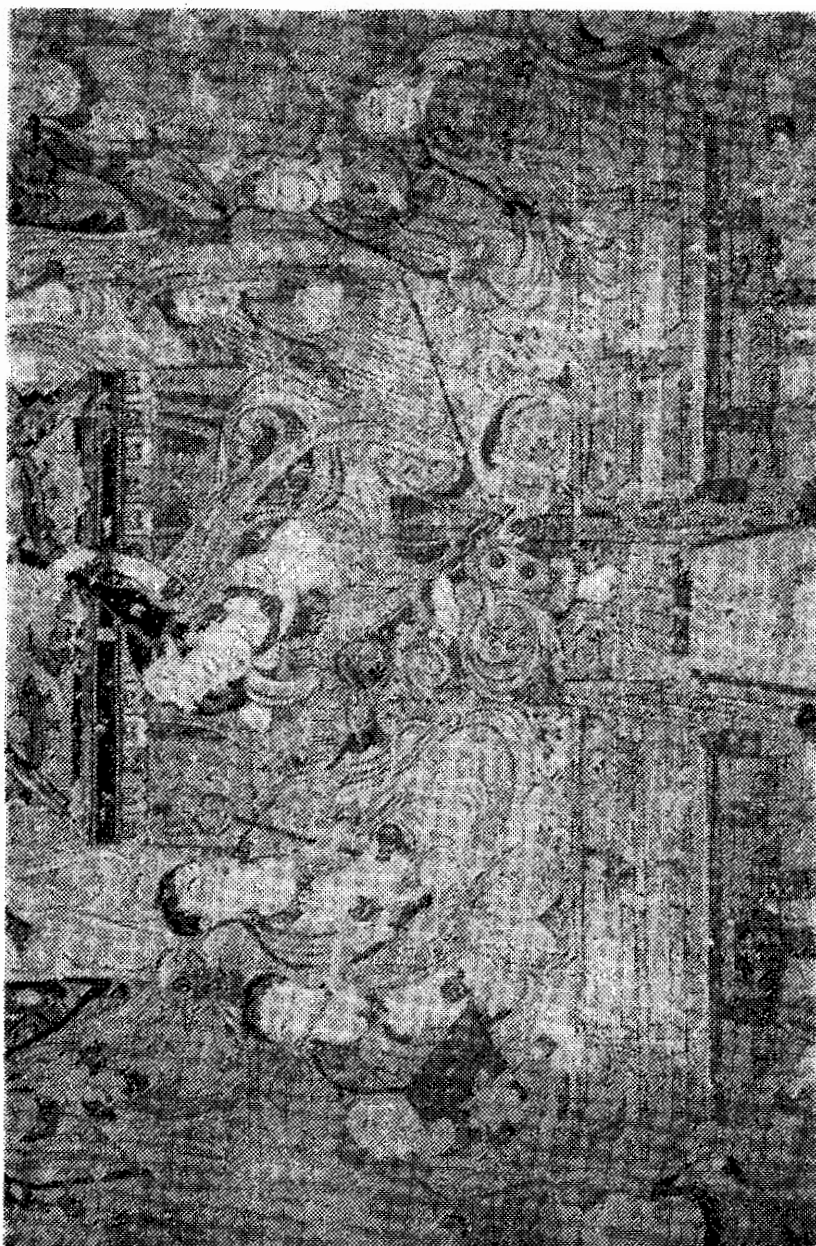
ئۇيغۇر قارلۇق ئالىمى، ئوتتۇرا ئەسىر ئارمستوتىلى ئىبۇ نەسر
 مۇھەممەت ئىبنى مۇھەممەت ئىبنى تارىخان ئىبنى ئۇزلۇق فارابى.
 سۈرەتنى تاشپولات ھاشىم سىزغان.



تۇردى ئاخۇن ئاكىنىڭ
ئورۇنلىشى بىلەن «ئون
ئىككى مۇقام» سىمغا
ئېلىنماقتا.



«ئون ئىككى مۇقام» نىڭ
سىمغا ئېلىنىشىغا مۇھىم
تۆھپە قوشقان مەشھۇر
سازەندە روزى تەمبۇر.

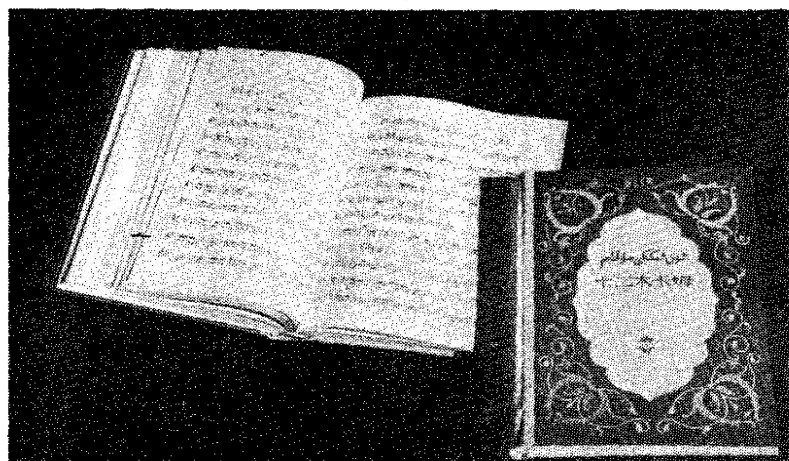


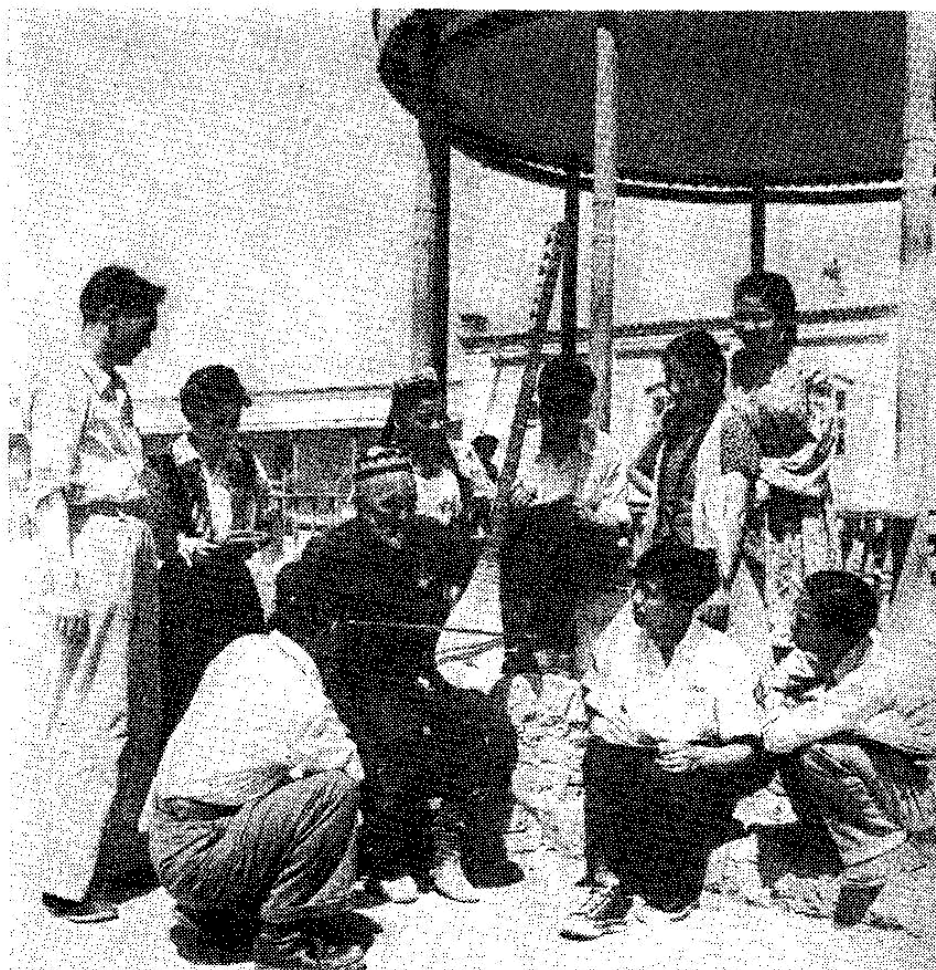
دۇنخۇاڭ مىڭ كۆيى ئاھلىرىغا سىزىلغان بەرپاپ چېلىنىۋاتقان
ۋە تەخسە تۆتۈپ ئۆسۈل ئوينىلىۋاتقان سۈرەت.



مۇقامشۇناس زىكرى ئەلپەتتا «ئون ئىككى مۇقام»نى
 رەتلەش خىزمىتىگە قاتناشتى. سۈرەتتە (ئوڭدىن سولغا):
 زىكرى ئەلپەتتا، ۋەن تۇڭشۇ، ھۈسەنجان جامى.

يولداش ۋەن تۇڭشۇ «ئون ئىككى مۇقام»نى 5 سىزىقلىق
 نوتىغا ئېلىشتا مۇھىم خىزمەت كۆرسەتتى.





پارتىيىنىڭ غەمخورلۇغىدا، ئۇيغۇر خەلق كىلاسسىك مۇزىكىسى «ئون ئىككى مۇقام» ئۇيغۇر خەلقىنىڭ مۇھىم تارىخىي مەدەنىي مىراسلىرىدىن بىرى سۈپىتىدە رەتلەندى ۋە ساقلاپ قېلىندى. سۈرەتتە: مۇقامشۇناس **تۇردى ئاخۇن** ئاكا ساتار بىلەن مۇقام مۇزىكىسىنى ئورۇنلىماقتا.

«ئون ئىككى مۇقام» نەغمىلىرىنى ناغرا - سۇناي
بىلەن ئورۇنلاش ۋە ئاممىۋى خاراكتىرلىق
«شادىيانە» ساما ئۇسۇلى.





ئۇيغۇر مىللى سازلىرى ۋە دۇتار ياساش.



ئۇيغۇرلارنىڭ قەدىمقى داپ ئۇسۇلى بېگى تەرەققىياتقا ئېرىشتى.

مۇقام ھۈزۈنلىرى ئاساسدا
ئىشلەنگەن «غېرىپ-
سەنەم»دىن بىر كورۇنۇش



«دولان سەنىمى» سەھنەشتۇرۇلدى.



مۇقەددىمە

چوڭ ھەجىمدىكى قىلىپلاشتۇرۇلغان ۋە بىر يۇرۇشلەشتۈرۈلگەن مۇزىكىلىق بايلىق «ئون ئىككى مۇقام» — ئۇيغۇر ئەمگەكچىلىرىنىڭ ۋە تىنىمىزنىڭ مەدىنىيەت غەزنىسىگە قوشقان قىممەتلىك توھپىسى. «ئون ئىككى مۇقام» ئازاتلىقتىن ئىلگىرى پارچىلىنىش، ئۇنتۇلۇش ۋە يوقىلىش خەۋپىگە ئۇچرىغان. گومىنداڭ ئەكسىيەتچىلىرى "پۈتۈن-لەي چىڭ سۇلالىسى ھۆكۈمىتى ۋە شىمالىي مىلتاتارىستلار ھۆكۈمىتىنىڭ ئەكسىيەتچىل سىياسەتلىرىگە ۋارىسلىق قىلىپ، ئاز سانلىق مىللەتلەرنى ئېزىش ۋە ئېكىسپىلاتاتسىيە قىلىشتا قىلمىغىنى قالمىدى." (ماۋ زېدۇڭ. «بىرلەشمە ھۆكۈمەت توغرىسىدا»)

ئازاتلىقتىن كېيىن پارتىيىنىڭ مىللى سىياسىتىنىڭ پارلاق نۇرىدا، بۇ مۇزىكىلىق بايلىق يېڭى ھاياتقا ئېرىشتى. «ئون ئىككى مۇقام» مۇزىكىلىرى سىمغا ئېلىندى، نوتىغا ئېلىندى، كىتاپ بولۇپ نەشر قىلىندى. شۇنىڭدىن كېيىن «ئون ئىككى مۇقام»نى تەتقىق قىلىش، ئۇنىڭ مۇزىكىلىرىدىن ئىجادىي پايدىلىنىش، ئۇنىڭ بەزى تېكىست-لىرىنى مەزمۇنەن ئۆزگەرتىپ ئىشلەش، ئۇنى سوتسىيالىستىك يېڭى دەۋرگە خىزمەت قىلدۇرۇش جەھەتتە كىشىنى روھلاندۇرىدىغان بىر قاتار نەتىجىلەر قولغا كەلدى. «راك مۇقامى» مەشرىپىدىن ئۆزگەرتىپ



لتعلمنلک رقمنققتا مځ متلاممنلک، لتباک رق برسلک زځه «رقنلقه رقنلک ن زځه»

بولۇشتى. ئۇلارغا ماسلاشقان ياكى ئۇلارنىڭ زەھىرىگە يولۇققان بەزى كىشىلەر «ئون ئىككى مۇقام»نى قانداقتۇ «پان ئىرانىزىم سەمىرىسى»، «ھىندىستان سەنئىتى» قىلىپ كورسىتىشكە قىزىقىپ كەتتى. بۇ ھال سوتسىيالىستىك مەزمۇندىكى، مىللى شەكىلدىكى يېڭى سەنئىتىمىزنىڭ شەكىللىنىشىگە، گۈللەپ-ياشىنىشىغا جۈملىدىن سوتسىيالىستىك مىللى مۇناسىۋەتنىڭ كۈچىيىشى ۋە راۋاجلىنىشىغا غايەت ئېغىر زىيانلارنى كەلتۈردى.

“4 كىشىلىك گۇرۇھ” تارىخىنىڭ لەنەت تاختىسىغا مەڭگۈ مىخلاندى. ھەر مىللەت خەلقى جۈملىدىن ئۇيغۇر خەلقى تەشەننا بولۇپ كەلگەن ھەقىقىي ئىلىم-پەن باھارى، ھەقىقىي مەدەنىيەت-سەنئەت باھارى يېتىپ كەلدى. بۇ «ئون ئىككى مۇقام» مۇزىكىلىرىنىڭمۇ يېڭى باھارى بولدى.

«ئون ئىككى مۇقام» — ئۇيغۇر خەلقىنىڭ قىممەتلىك تارىخىي بەدىئىي سىراسى، شۇنىڭدەك ئۇ يەنە خەلق ئىچىگە كەڭ تارقالغان جانلىق مۇزىكا بايلىقى. ئۇيغۇر مىللى مۇزىكىلىرىنىڭ ئانىسى بولغان «ئون ئىككى مۇقام» ئىلمىي ئاساستا كۆپ تەرەپلىمە ياخشى تەتقىق قىلىنمايدىكەن، ئۇيغۇر مۇزىكىچىلىقى، ئۇيغۇر ناخشىچىلىقى، ئۇيغۇر ئۇسۇلچىلىغىنى ئىلمىي ئاساستا توغرا چۈشەندۈرگىلى، ئىزاھلىغىلى ۋە ئۇنى ئۈنۈملۈك ھالدا سوتسىيالىستىك دەۋرىمىز ئۈچۈن خىزمەت قىلدۇرغىلى بولمايدۇ.

«ئون ئىككى مۇقام» يېڭىۋاشتىن كىشىلەرنىڭ ئومۇمى ئېتىۋارىغا ئېرىشمەكتە. كۆپلىگەن كىشىلەر، ئالدى بىلەن سەنئەت ۋە مەدەنىيەت خادىملىرى، ھەۋەسكارلار، جۈملىدىن ھەر ساھەدىكى كەڭ كادىرلار ۋە خەلق ئاممىسى «ئون ئىككى مۇقام» توغرىسىدا ئىزدىنىشكە

مۇندەرىجە

- 1 مۇقەددىمە..... 1
- بىرىنچى باپ: «ئون ئىككى مۇقام» توغرىسىدىكى ئاساسىي
 1 چۈشەنچە..... 1
- 1 - ماۋزۇ: مۇقام چۈشەنچىسى 1
- 2 - ماۋزۇ: «ئون ئىككى مۇقام» نىڭ تىزىملىكلىرى 14
- ئىككىنچى باپ: «ئون ئىككى مۇقام» نىڭ قىسقىچە تارىخىي
 27 بايانى 27
- 1 - ماۋزۇ: شىنجاڭ - ناخشا - ئۇسۇلنىڭ قەدىمىي بىر
 27 ماكانى 27
- 2 - ماۋزۇ: «ئون ئىككى مۇقام» ئۇزاق تارىخىي تەرەققىياتىنىڭ
 62 مەھسۇلى 62
- 3 - ماۋزۇ: «ئون ئىككى مۇقام» 16 - ئەسىردە بىر قېتىم
 77 رەتلەنگەن ۋە قېلىپلاشتۇرۇلغان 77
- 4 - ماۋزۇ: «ئون ئىككى مۇقام» نىڭ پاچىسەلىك ئۆتمۈشى ۋە
 88 يېڭى ھاياتى 88
- ئۈچىنچى باپ: «ئون ئىككى مۇقام» نىڭ مۇزىكىلىق خۇسۇسىيەتلىرى
 95 95
- 1 - ماۋزۇ: «ئون ئىككى مۇقام» - چوڭ ھەجىملىك كلاسسىك

كىرىشتى. بۇ جەھەتتىكى ئېھتىياجنى مەلۇم دەرىجىدە قانائەتلىندۈرەر دىگەن ئۇمىت بىلەن بۇ كىتاپچە جامائەتچىلىككە تەقدىم قىلىندى. بۇ كىتاپچە 1970-يىلدىن باشلانغان ئىزدىنىش ئاساسىدا، 1973-يىلى «تاك» دەۋرىدىكى شىنجاڭ ناخشا-ئۇسۇل سەنئىتى» دىگەن كىتاپچە بىلەن بىللە ئىشلەنگەن ئىدى. «4 كىشىلىك گۇرۇھ» تارمار قىلىنغاندىن كېيىن كۆپچىلىكنىڭ قىزغىن ۋە سەمىمى ياردەم بېرىشى بىلەن بىرقانچە يىلدىن بېرى ئىلگىر-كېيىن بولۇپ بىرقانچە قېتىم تۈزىتىلىپ ھازىرقى ھالەتكە كەلدى. ئۇنىڭ يورۇق دۇنياغا چىقىشى ئۈچۈن ھەر جەھەتتىن كۈچ چىقارغان ئۇستازلار ۋە يولداشلارغا، ئالدى بىلەن جۇڭگو پەنلەر ئاكادېمىيىسى مىللەتلەر تەتقىقاتى ئورنى، بېيجىڭ كۈتۈپخانىسى، پايتەخت كۈتۈپخانىسى، شىنجاڭ داشۆي كۈتۈپخانىسى، مىللەتلەر نەشرىياتى، «مىللەتلەر» رەسىملىك ژورنىلى ۋە شىنجاڭ ئۇيغۇر ئاپتونوم رايونى ئوپېرا تىياتىرى مۇقام گۇرۇپپىسىدىكى ئۇستازلار ۋە يولداشلارغا سەمىمى مىننەتدارلىق بىلدۈرمىەن.

دەسلەپكى مۇلاھىزە سۈپىتىدىكى بۇ كىتاپچە ھەر خىل خاتالىق ۋە نۇقسانلاردىن خالى بولالماسلىقى تەبىئى. ئىشىنىمەنكى، كۆپچىلىك نىڭ ياردىمى بىلەن بۇ يېتتەرسىزلىكلەرنى داۋاملىق تولدۇرغىلى بولىدۇ.

ئىشلەنگەن «راك ئانسامبلى»، «ئوشاق مۇقامى» نەغمىلىرى ئاساسىدا ئىشلەنگەن ناخشىلىق ئوپېرا «خەلق گۇگۇشىسى ياخشى»، مۇقام مۇزىكا-لىرى ئاساسىدا ئىشلەنگەن «قىزىل چىراق» ئوپېراسى، مۇقام نەغمىلىرى ۋە داستانلىرى ئاساسىدا يېقىندا قايتا سەھنىلەشتۈرۈلگەن «غېرىپ - سەنەم» ئوپېراسى، جۇملىدىن مۇقام نەغمىلىرى، داستانلىرى ۋە مەشرەپلىرى ئاساسىدا ئىشلەنگەن كۆپلىگەن ناخشا، مۇزىكا ۋە ئۇسۇللار بۇ جەھەتتە كۆرسىتىلگەن غايەت زور تىرىشچانلىقنىڭ روشەن ئىپادىسى، ئۆمىتلىك باشلىنىشى ۋە تۇنجى مېۋىسى بولدى. ئۇلار ھەر مىللەت خەلقىنىڭ زور قىزىقىش بىلەن قارشى ئېلىشىغا ئېرىشتى. لىن بياۋ ۋە "4 كىشىلىك گۇرۇھ" ئىدىيالىستىك ۋە مېتافىزىكىلىق كوزقاراشنى بازارغا سېلىپ، ئەڭ چىرىك، ئەڭ جاھالەتلىك فېودال-فاشىستىك دىكتاتور ۋە چېكىدىن ئاشقان ۋەھشىيەنە تېرورلۇق سىياسىتىنى يۈرگۈزگەن چاغلاردا، پارتىيىمىز ۋە خەلقىمىز مىسلىسىز ئېغىر پاجىگە دۇچ كەلدى. ئۇلار "مەدەنىيەت ئىنقىلاۋى" ساختا بايرىغىنى كۆتۈرۈۋېلىپ، لۇكچەكلىك ۋاسىتىلىرىنى ئىشقا سېلىپ، جۇڭخۇا مىللەتلىرىنىڭ تارىخىي-مەدەنىي مىراسلىرىنى ۋە سوتسىيالىستىك يېڭى مەدەنىيەت سەمىرىلىرىنى خالىغانچە دەپسەندە قىلىشقا، خاراپ قىلىشقا ۋە يوقىتىشقا ئۇرۇندى، ئۇلار نورمال ئىلىم-پەن دېموكراتىيىسى ۋە سەنئەت ئەركىنلىكىنى مەدەنىيەت ھاكىمىمۇتلەق-لىغى، تارىخىي ئىنكارچىلىق ۋە خەلقنى نادانلاشتۇرۇشتىن ئىبارەت "ئومۇمىي يۈزلۈك دىكتاتور" نىڭ مۇز دەرياسىغا غەرق قىلىۋەتتى. ئۇلار ئۇيغۇر خەلقىنىڭ كىلاسسىك تارىخىي مۇزىكىسى «ئون ئىككى مۇقام» غا قانداقتۇ "قارا يىپ"، "چەتئەل ئىشقى كۈيلىرى" دەپ بەتنام چاپلاپ، ئۇنى بىرلا كالتەك بىلەن مەڭگۈ يوقاتماقچى

- 174 ئېغىز ئەدەبىياتى مەسىلىسى
- 4- ماۋزۇ: «ئون ئىككى مۇقام» شېئىرىيىتىنىڭ بەدىئىي
- 181 خۇسۇسىيىتى
- 189 خاتىمە
- 195 ئىزاھلار
- قوشۇمچە (1)
- 224 «ئون ئىككى مۇقام» داپ ئۇرغۇلىرىنىڭ جەدۋىلى
- قوشۇمچە (2)
- 229 «ئون ئىككى مۇقام» نەزەملىرىنىڭ ۋەزىنىلىك جەدۋىلى
- 229 پايدىلىنىش ماتىرىياللىرى

- 95مۇزىكا
- 107 2- ماۋزۇ: «ئون ئىككى مۇقام» نىڭ مۇزىكىلىق تۈزۈلمىسى.....
- 3- ماۋزۇ: «ئون ئىككى مۇقام» نەغمە شەكىللىرىنىڭ
- 120سېلىشتۇرمىسى
- 4- ماۋزۇ: «ئون ئىككى مۇقام» دا تاكتلارنىڭ ئورۇن
- 127تۇتۇشى
- توتىنچى باپ: «ئون ئىككى مۇقام» نىڭ تېكىستولوگىيە
- 132مەسىلىلىرى
- 1- ماۋزۇ: «ئون ئىككى مۇقام» تېكىستولوگىيىسىنىڭ ئومۇمى
- 132خۇسۇسىيەتلىرى
- 2- ماۋزۇ: «ئون ئىككى مۇقام» نەزمە تېكىستلىرىنىڭ ئاساس-
- 139لىق مەزمۇنى
- 1- مەسىلە: مۇقام تېكىستلىرىدە ئىپادىلەنگەن سىنىپى
- 139كۆرەش ۋە خەلقپەرۋەرلىك
- 2- مەسىلە: مۇقام تېكىستلىرىدە ئىپادىلەنگەن ۋە تەنپەر-
- 148ۋەرلىك
- 3- مەسىلە: ئاتېمىستىك ئىدىيىنىڭ مۇقام تېكىستلىرىدىكى
- 155بەزى ئىپادىلىمىرى
- 4- مەسىلە: فېوداللىق ئەدەپ قائىدىلىرىگە قارشى ئەركىن
- مۇھەببەت ئىنتىلىشلىرىنىڭ مۇقام تېكىستلىرىدىكى
- 165ئىپادىلىرى
- 5- مەسىلە: مۇقام تېكىستلىرىگە جىددى - تەنقىدىي
- 170قاراشنىڭ مۇھىملىغى
- 3- ماۋزۇ: «ئون ئىككى مۇقام» شېئىرىي تېكىستلىرىدە خەلق

بىرىنچى باپ
«ئون ئىككى مۇقام» توغرىسىدىكى
ئاساسىي چۈشەنچە

1- ماۋزۇ: مۇقام چۈشەنچىسى

“مۇقام” سوزى ئېتىمولوگىيىلىك جەھەتتە قەدىمقى ئۇيغۇر كوسەن-توخار (كۇچا) تىلىدىكى “مەقەۋمە” māka-yame سوزىدىن نىڭ ئوزگەرگەن تەلەپپۇزى بولۇپ، “چوڭ نەغمە” دىگەن مەنىنى بىلدۈرەتتى^①. ئۇ “تۇرار جاي” مەنىسىنى بىلدۈرىدىغان ئەرەپچە “ماقام” سوزى بىلەن ئاھاڭداش بولۇپ، بۇ سوز كېيىنچە ئەرەپلەر-دىمۇ مۇزىكا ئۇقۇمىدا ئىستىمال قىلىنغان.

“مۇقام” سوزى مۇزىكا مەنىسىدە ئىككى چۈشەنچىنى بىلدۈرىدۇ: ئۇلارنىڭ بىرىنچىسى، ئاھاڭ شەكلى (Ton) ياكى كۇيچىلىك

① ۋېرنېر توماس: «توخار تىلى دەرسلىكى» (Tocharisches Elementarbuch) 2- قىسىم، 49- بەتكە قارالسۇن (ھېيىدېلېرگ، كارال ۋىنتېر داشۇبىسى نېمىسچە نەشرى)

قانۇنىيىتى (تېمپىرامېنتولوگىيە) چۈشەنچىسى؛ ئۇلارنىڭ ئىككىسى-
چىسى، ئايرىم نەغمە، ئەننەغمە (ناخشىلىق مۇزىكا) ياكى بىر
يۈرۈشلەشتۈرۈلگەن چوڭ ھەجىمدىكى مۇزىكىلىق ئەسەر چۈشەنچە-
سىدىن ئىبارەت.

”مۇقام“ سوزى ئۇيغۇر مۇزىكىچىلىغىدىكى جانلىق ئىستىمال
مەنىسىدىمۇ كۆي ۋە كۆپشۇناسلىق چۈشەنچىسى بىلەن بىللە بىرقەدەر
چوڭراق مۇزىكا-ناخشا-ئۇسۇلدىن تەركىپ تاپقان ئەننەغمە چۈشەن-
چىسىنى بېرىپ كەلدى.

”مۇقام“ سوزى يالغۇز مۇزىكا ساھەسىدىلا ئەمەس، تېخىمۇ كەڭ
ساھەدە ”مۇقامدا بار“، ”مۇقامدا يوق“، ”مۇقامغا سىغىدىغان“،
”مۇقامغا سىغمايدىغان“، ”مۇقامدىن قالغان“ دىگەن سوز شەكىلىدىمۇ
قوللىنىلىدۇ. ”مۇقام“ سوزى تېخىمۇ يۇقۇرى شەكىلدە ”كامالىغا
يەتكەن“، ”ۋايىغا يەتكەن“، ”مۇقامغا يەتكەن“، ”يېتىلگەن“ دىگەن
مەنىدىمۇ ئىشلىتىلىدۇ. بۇ يەردە ”مۇقام“ سوزى ”تىزما“، ”سېستىما“،
”كامالەت“، ”مەنتىقە“، ”قانۇنىيەت“ قاتارلىق مەزمۇنلارنى ئىپادى-
لەيدۇ.

دىمەك، ”مۇقام“ سوزى ئۇنىڭ ئوقۇل مۇزىكىلىق خاس مەنىسى بىلەن
چەكلەنمەيدۇ، ئۇ كەڭ ۋە جانلىق قەدىمىي لۇغەت فوندىغا ئىگە.
»ئون ئىككى مۇقام« دىگەندە بىز »ئون ئىككى تېمپىرامېنتولوگىيە
قانۇنى« نى ئەمەس، بەلكى ئۇيغۇر كۆپشۇناسلىغى قانۇنىيىتىگە
مۇۋاپىق ئىشلەنگەن، مۇئەييەن كۆي شەكلى ئاساسىدا قېلىپلاشتۇرۇل-
غان ۋە بىر يۈرۈشلەشتۈرۈلگەن ئون ئىككى پارچە مۇزىكىلىق ئەسەرنى
نەزەردە تۇتىمىز. »ئون ئىككى مۇقام« نىڭ مۇزىكىلىق تۈزۈلمىسى،
كۆپشۇناسلىق ئاساسى ۋە تارىخىي راۋاجلىنىش مەنزىرىسى ئۈستىدە

دىنى ۋە ئاتەشپەرەسلىك دىنى تەسىرىدىكى جايلاردا تېخىمۇ كورۇ-
نەرلىك ئىپادىلەنگەن.

ئەمما، بۇنىڭغا قاراپ، «ئون ئىككى مۇقام» مۇزىكىلىرىنى 12
ۋاقىت، 24 سائەت كە باغلاپ چۈشەندۈرۈشنىڭ ھىچقانداق ئىلمىي
ئاساسى يوق.

”ئاڭ ئەزەلدىنلا جەمىيەتنىڭ مەھسۇلى، ئادەملەر مەۋجۇتلا
بولۇپ تۇرىدىكەن، ئۇ ئەنە شۇنداق مەھسۇلات بولۇپ قالىدۇ.“
(ماركس، ئېنگېلس: «فېيېرباخ» مۇزىكا جۈملىدىن «ئون ئىككى
مۇقام» مۇزىكىسى جانلىق ئىجتىمائى ھاياتنىڭ بەدى ئىپادىسى
سۈپىتىدە تارىخىي يوسۇندا مەيدانغا كەلگەن، ئۇ پىلانېتلار ھەركە-
تىنىڭ قەسىدىسى ياكى سالنامىسى ئەمەس. ئاستىرونومىيە ئىلمى
گەرچە قەدىمقى تەبىئەت ئىلمى بولسىمۇ، بىراق سەنئەت بولۇپمۇ
ناخشا-مۇزىكا سەنئىتى خەلقنىڭ ئەمگىكى ۋە ھاياتىغا ئەگىشىپ
پەيدا بولغان ۋە راۋاجلانغان. ئۇ، تارىخىي جەھەتتىن، پۈتۈن
مەنىۋى مەدەنىيەت قاتارىدا ھەممىدىن پىشقەدەم. قەدىمقى
زامان ئاستىرونوملىرى يۇلتۇز تۈركۈملىرىگە نام قويغاندا، قەدىمقى
زاماندا ھەيۋەتلىك دەپ ئاتالغان ھايۋانلار، ئىشلەپچىقىرىش ياكى
جەڭ قوراللىرى جۈملىدىن بەزى چالغۇ قوراللىرىنىڭ ناملىرىنى
كوچۇرۇپ ئىشلەتكەن. بۇ ناملار ھازىرغىچە قوللىنىلماقتا. ئارىستو-
تېل (ئىرامىزدىن ئىلگىرىكى 322-384-يىللار) سەنئەتنى، تۈر-
مۇشنى تەقلىت قىلىشتىن كېلىپ چىققان، دىگەن پىكىرنى ئىلگىرى
سۇرۇپ، ئىنسانىيەتنىڭ ”ئەڭ دەسلەپكى مەلۇماتى تەقلىت قىلىشتىن
كېلىپ چىققان“ («شېرىيەت»، 4-بەت) دىسە، گورائوس فلاككوس
(ئىرامىزدىن ئىلگىرىكى 8-65-يىللار) ”قەدىمقى زامانلاردا.....“

قەدىمقى ئازبان ۋە توران خەلقلىرى بىلەن سېمىت (خام - سام) تىلىدا سوزلىشىدىغان خەلقلەرنىڭ قەدىمقى تارىخىي مۇناسىۋىتى بىزگە روشەن ئەمەس. بىراق تىل سېستىمىلىرى شەكىللىنىشكە باشلىغان كونا تۇچ دەۋرىدىلا بۇنداق مۇناسىۋەتنىڭ بولغانلىغىنى، ئازبان تىلىدىكى، كېيىنچە توران تىلىدىكى بىر قاتار قەبىلىلەرنىڭ تاكى ئوتتۇرا دېڭىز ساھىلىگىچە غەربكە قاراپ كۆچكەنلىگىنى تارىخ داۋاملىق دەلىللەپ كەلمەكتە.

ئىراندىكى ھەرقايسى خەلقلەر بىلەن بولغان مۇناسىۋەت تېخىمۇ قەدىمقى زامانلاردا باشلانغان. «ئاۋىستا» كىتابىدىكى خاتىرىلەر، ئوبۇلقاسم پىردەۋىنىڭ «شاھنامە» ناملىق مەشھۇر داستانى، مىللەتلەر كۆچۈشى ۋە ئىران تارىخىغا ئائىت نۇرغۇن مەلۇماتلار بۇنى تولۇق ئىسپاتلايدۇ. تاڭ دەۋرىدىن ئىلگىرى ۋە تاڭ دەۋرىدە ئىچكى ئۆلكىلەر بىلەن رىم ئىمپېرىيىسى ئوتتۇرىسىدىكى مەشھۇر يىپەك ئاۋاز سودىسى ئىران سودىگەرلىرى ۋە ئىران تېرىتورىيىسى ئارقىلىق ئېلىپ بېرىلغان. ئۇيغۇر تىلى ۋە مەدىنىيىتىگە ئىران تىلى ۋە مەدەنىيىتىنىڭمۇ مۇئەييەن تارىخىي تەسىرى بولغىنىدەك، ھەرقايسى ئىران سۇلالىلىرىگە ئۇيغۇر ۋە تۈركى تىل ھەم مەدىنىيىتىنىڭمۇ مۇئەييەن تارىخىي تەسىرى بولغان. بۇ ھال پۈتۈن ئابباسىيە دەۋرىدە (750 — 1258 - يىللار) داۋام قىلدى. ①

دىمەك، ئاۋال «مۇقام» سوزى ئەرەپچىدىن قوبۇل قىلىنىپ،

① 750 - يىلى ئومۇمۇۋىيلىكلەردىن خەلىپىلىكنى تارتىۋېلىشتا ئوتتۇرا ئاسىيا تۈرك ئىسيانچىلىرىغا يولەنگەن؛ خەلىپە مۇھەممەد مۇتەسسەم (833 — 842 - يىلى) ۋىزانتىيە ئۇستىدىن غەلىبە قازىنىشتا تۈرك چەۋانداز قوشۇنلىرىغا يولەنگەن؛ مۇھەممەت مۇتەۋاككىل (861 — 897 - يىللار) گودەك بولغىنى

شائىر ۋە ناخشىچىلار مۇقەددەس ھىساپلىنىپ، شەرەپ ۋە ھورمەتكە مۇيەسسەر بولغان. تەڭرىنىڭ ئىرادىسى شېئىرىيەت ئارقىلىق يەتكۈزۈلگەن» («شېئىرىيەت سەنئىتى») دەيدۇ. مانا بۇلار سەنئەتنىڭ ئەمىلىي ئىجتىمائىي ھايات بىلەن بولغان ئېستېتىك مۇناسىۋىتىنى ئەكس ئەتتۈرۈپ بېرىدۇ.

دىمەك، سەنئەت، ئالدى بىلەن رېتىملىق مۇزىكا سەنئىتى يۇلتۇزلار ھەرىكىتىنىڭ نەتىجىسى ئەمەس، بەلكى ئىجتىمائىي ھاياتنىڭ مەھسۇلى. ئۇيغۇر خەلق كىلاسسىك مۇزىكىسى «ئون ئىككى مۇقام» ھەرگىزمۇ ئۇيۇقسىز جەم بولۇپ قالغان مۇنەججىم، پەيلاسوپ، شائىر ۋە مۇزىكا ئىنتىنىڭ «12 ۋاقىت، 24 سائەت» كە قاراپ بىرلا ۋاقىتتا ياراتقان، ياراتقاندەمۇ ئوشۇقمۇ، كەممۇ ئەمەس، 12 قىلىپ ياراتقان تاسادىپىي ئۇتۇغى ئەمەس، بەلكى ئۇيغۇر ئەمگەكچىلىرىنىڭ كۆپ ئەسىرلىك بەدىئىي ئىجادىيەت جەۋھىرى.

* * *

«مۇقام» سوزىنىڭ ئەرەبچە «ماقام» ياكى «ماقامەن» — «ئولتۇراق جاي»، «ئورۇن»، «ئىدارە»، «ئورگان» دىگەن مەنىنى بىلدۈرىدىغان سوز بىلەن ئاھاڭداش ئىكەنلىكىگە، ئۇنىڭ پارسچىدىمۇ قوللىنىلىدۇ. غانلىغىغا قاراپ، ئۇيغۇر مۇزىكاچىلىغىنى ئەرەپ ۋە پارس مەدىنىيىتىدىن مەيدانغا كەلگەن، ھەتتا بىۋاسىتە ئۇنىڭ شەكىللەندۈرگۈچ تەسىرى ئاستىدا مەيدانغا كەلگەن دېيىشكە بولمايدۇ. ئۇيغۇر خەلقى سەنئەت تەرەققىياتىنىڭ ئىقتىسادىي تەرەققىياتىدىن نىسبىي مۇستەقىل بولىدىغانلىقى ئالاھىدە قانۇنىيىتىگە مۇۋاپىق ئەرەپ گۈللىنىشىدىن كۆپ ئىلگىرىلا ئوز كۆپچىلىك (مۇزىكا شۇناسلىق) ۋە مۇزىكا سەنئىتى بىلەن مەشھۇر ئىدى. ئوتتۇرا ۋە مەركىزىي ئاسىيادا ياشىغان ئەڭ

بارلىق ئاساسلىق مەدەنىيەت مەنبەلىرىنى "پان ئەرەبىزىم"، "پان ئىرانىزىم" نۇقتىسىدە زىرىدىن شەرھىلەشكە، ئەرەپ، ئىران "بۇلاقلىرى" دىن "ھەۋزى - كەۋسەر" ئىچىشكە مەپتۇن بولغۇچىلار بۇ ھەقتىكى قالايمىقان چۈشەنچىلەرنىڭ سەۋەپچىسى.

يېقىنقى يىللارغىچە بەزى كىشىلەر «ئون ئىككى مۇقام»نى ھىندىستاننىڭ مەدىنى مىراسى دېيىشتى، ھەتتا ئۇلار ئىنتايىن سول قىياپەتتە ئوتتۇرىغا چىقىپ، «ئون ئىككى مۇقام»نى ئۇيغۇر خەلقىنىڭ مۇزىكىسى دېيىش مىللەتچىلىكنىڭ تىپىك ئىپادىسى، دېيىشتى. ماركسىزىمدىن جۈملىدىن دۇنيا مەدەنىيەت تارىخىدىن، ھىچ بولمىغاندا شەرق مەدەنىيەت تارىخىدىن خەۋىرى بار كىشىلەر ئۈچۈن بۇ ئىزاھات تەلەپ قىلىنمايدىغان تېتىقسىزلىقتۇر.

ھىندىستان - قەدىمدىن قەبىلىۋى ۋە مىللى مۇزىكىغا باي مەملىكەت. لەرنىڭ بىرى. ھىندىستاننىڭ، بولۇپمۇ مىلادىدىن ئىلگىرىكى 2000 نىچى يىللاردا سېپىرىيىدىن سۇزۇلۇپ كەلگەن ئارىيان قەبىلىلىرى تەسىرىدە قايتا شەكىللەنگەن شىمالىي ھىندىستاننىڭ بۇددا مىلودىيىلىرى بۇددا دىنى بىلەن بىللە ۋېي دەۋرىدىن باشلاپ، بولۇپمۇ سۈي، تاڭ دەۋرلىرىدە چاڭئەنگە ۋە پۈتۈن مەملىكەتكە مەلۇم تەسىر كۆرسەتكەن. بۇددا كىتاپلىرى ھىندىستاندا ئاھاڭغا سېلىنىپ ئوقۇلاتتى ۋە مۇزىكا تەڭكەش قىلىناتتى. جۇڭگو راھىپلىرى بۇنى ئوقۇشتا، خەنزۇ تىلى تولاراق تاق تاۋۇشتىن ھاسىل قىلىنغاچقا قىيىنلاشتى. «ئولما - راھىپلار تەزكىرىسى»گە قارىغاندا، بۇ قىيىنچىلىقنى 3 پادىشالىق دەۋرىدىكى شائىر ساۋ جىز ھەل قىلغان. شۇنىڭدىن كېيىن قىرائەت نەغمىسىگە لايىق قىرائەت نەزمىسى مەيدانغا كەلگەن. شۇنى مۇقىملاشتۇرۇش كېرەككى، بۇ ئالدى بىلەن بۇددىزىم ئاساسىدە

ئاندىن ئۇيغۇر مۇقاملىرى پەيدا بولغان ئەمەس. ئىسلامىيەتتىن كېيىن ئەرەپ تىلى زور يۈكسىلىشكە باشلىدى، ئۇ ئۆزى يېتىپ بارغان كەڭ رايونلارغا كۈچلۈك تەسىر قىلىش بىلەن بىللە، شۇ رايونلاردىنمۇ كۆپلىگەن مەدىنىيەت ئوزۇقلىرىنى ئالغان. ئۇيغۇر خەلقىنىڭ كىلاسسىك مۇزىكىسى «ئون ئىككى مۇقام» تارىخىي سەۋەپلەر تۈپەيلىدىن بىر قاتار ئەرەپ-پارىس ئاتالغۇلىرى بىلەن قايتا ئاتالغان. بۇ ئاتالغۇلار پەقەت كېيىنكى ۋاقىتلاردا ئىستىمال قىلىنغان "نام بەلگىسى" رولىنىلا ئوينىغان، ئۇنىڭ «ئون ئىككى مۇقام» مۇزىكىسىنىڭ كۈيىشۈناسلىق ئاساسى ۋە مۇزىكىلىق گەۋدىسى بىلەن ھېچقانداق مەزمۇنەن ئالاقىسى يوق.

شۇنى كۆرسىتىپ ئۆتۈش ھاجەتلىكى، ئىسلام دىنى ۋە ئەرەپلەر ئىستىلاسى تۈپەيلىدىن يالغۇز ئۇيغۇر مۇزىكىلىرىنىڭ ئىسمى ئەمەس، پۈتكۈل مىسىر، ئىران، شىمالىي ھىندىستان ۋە ئوتتۇرا ئاسىيادىكى جۈملىدىن جەنۇبىي روسىيە ۋە تۈركىيىدىكى نۇرغۇنلىغان قەبىلىلەر ۋە مىللەتلەرنىڭ ئىسىم-پەمىلىلىرىمۇ ئىلگىرىكى كۆپ خىللىقتىن بىردەك ئەرەپچىگە ئۆزگىرىپ كەتكەن. بىر زامانلاردا دۇنيانى تىترەتكەن، كېيىنچە ئىسلام دىنىنى قوبۇل قىلغان ئالتۇن ئوردادا، ئىلىكخان ھاكىمىيىتىدىكى موڭغۇللارمۇ ئەرەپچە ئىسىم-پەمىلە قوللىنىشقا باشلىدى. بىراق بۇ، ئۇ قەبىلىلەر ۋە خەلقلەرنىڭ بىردەك ئەرەپلەش-كەنلىگىنى كۆرسەتمەيتتى، ئەلۋەتتە.

ئۈچۈن پۈتۈن ئەمىلىي ھوقۇقنى ئوتتۇرا ئاسىيالىق تۈرك سەركەردە ئاساسقا ئۆتكۈزۈپ بەرگەن. بۇ ھال تاكى چىڭگىزخاننىڭ موڭغۇل-تاتار قوشۇنلىرى 1258-يىلى باغداتنى ئىشغال قىلىشىغىچە، ھەتتا ئۇنىڭدىن كېيىنمۇ داۋام قىلغان.

تۈركى قەبىلىلەر ۋە خەلقلەرنىڭ مۇزىكىلىرىنى كورسىتتەتتى. ھىندىستان مۇزىكىلىرى "خۇ نەغمىلىرى" ھىساپلانمايتتى.

گەرچە ئازار بەيجان، ئوزبېك، تاجىك قاتارلىق تۈركى مىللەتلەردە مۇقام مۇزىكىلىرى^[6]، تۈركمەنلەردە داستان مۇزىكىلىرى بولسىمۇ، ئۇلار سان جەھەتتىن ئاز بولۇپلا قالماستىن، يەنە "چوڭ نەغمە"، "داستان" ۋە "مەشرەپ" تىن ئىبارەت 3 قىسىملىق مۇزىكا تۈزۈلمىسىگىمۇ ئىگە بولمىغان. ئۇ مىللەتلەرنىڭ مۇقاملىرى ئۇيغۇر «ئون ئىككى مۇقام» دىن تارالغان ياكى ئۇنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان بولۇشى ئىھتىمالغا بەك يېقىن. شۇڭا بىز ئۇيغۇر خەلقىنىڭ كىلاسسىك مۇزىكا سېستىمىسىنى تۈركى تىل سېستىمىسىدىكى باشقا مىللەتلەرنىڭ ھەم تۈركى تىل سېستىمىسىدا بولمىغان بەزى مىللەتلەرنىڭ مۇقام مۇزىكىلىرىنىڭ ئاساسى (مەنبەسى) دېيىشكە ھەقلىقىمىز.

سوۋېت ئىتتىپاقى سەنئەتشۇناسلىق دوكتورى ۋ. بىلىيايېۋ ئۆزىنىڭ «تاجىك شەش مۇقامى» ناملىق كىتابىدا ئوزبېك، تاجىكلار ئارىسىدا ساقلانغان "بوزرۇك مۇقامى"، "رۇست مۇقامى"، "ناۋا مۇقامى"، "دۇگا مۇقامى"، "سىگاھ مۇقامى"، "ئىراق مۇقامى" دىن ئىبارەت 6 مۇقامنىڭ "يېقىنقى زاماندا شەكىللەنگەن"، بىر يۈرۈشلەشتۈرۈلگەن، بىرلەشكەن مەزمۇن ۋە ئاھاڭدارلىققا ئىگە، چوڭ ھەجىملىك 6 نەغمە گۇرۇپپىسى ياكى كۆپ بۆلەكلىك مۇزىكىلىق ئەسەر ئىكەنلىكىنى تىلغا ئالغان بولسىمۇ، لېكىن ئۇ بۇ «ئون ئىككى مۇقام» دەك "چوڭ نەغمە"، "داستان" ۋە "مەشرەپ" كە ئىگە بولمىغان، بۇنىڭدىن باشقا ئۇنىڭدا "قەشقەرچە" دەپ ئاتالغان ئالاھىدە مۇزىكا شەكلى ۋە "مۇغۇلچە بوزرۇك" دېگەن مۇزىكا بۆلەكلىرى بولغان. بىلىيايېۋ "قەشقەرچە" دەپ ئاتالغان مۇزىكا شەكلىنى بىر ئاتالغۇ سۈپىتىدە "قەشقەر

دىكى ئىدىئولوگىيىلىك تەسىر ئىدى. ئۇنىڭدىن باشقا، شۇ چاغلار دىمۇ كۇچا (龟兹) مۇزىكىسىنى ئاساس قىلغان شىنجاڭ مۇزىكىچىلىغى ئىچكى ئۆلكىلەردە ھىندىستان بۇددا مۇزىكىسىدىن ئۇستۇن ۋە سالماق ئورۇننى ئىگىلىگەن. تاڭ سۇلالىسىنىڭ 10 قىسىملىق مۇزىكىسى قاتارىدا "غەربىي رايون" مۇزىكىلىرى 6 قىسىملىق چوڭ سالماقنى ئىگىلىگەندىن كېيىن ھىندىستان مۇزىكىسى قاتارىدىن قالدۇرۇپ قويۇلغان. ①

«ئون ئىككى مۇقام» غا كەلگەندە شۇنى ئېيتىش كېرەككى، ھىندىستاننىڭ ئەڭ قەدىمىي دىنى ۋە بەدىئى دەستۇرلىرى — «رىگاۋىدا»^[2]، «ماخاپىخاراتا»، «رامايانا»^[3] قاتارلىقلاردىن تاكى ئوتتۇرا ئەسىر مەدىنىيىتىگىچە ئۇنىڭ ئۆزىگە خاس باشقا يول بىلەن ماڭغانلىغىنى كۆرىمىز. ھىندىستاننىڭ پراخىمانىزم^[4] ئەپسانىلىرىدە ئۇسۇل مەبۇدىسى قىلىنغان كوپ قوللۇق سىۋا (Siva)^[5] ئوبرازىغا بېغىشلانغان رىۋايەت ۋە ئۆيىمكەشلىكلەر بىلەن 1904 - يىلى كۇدىمىيا مالايىدا تېپىلغان "يەتتە ئاھاڭ پۈتۈلگەن تاش" تىمۇ ھىچقانداق "ئون ئىككى مۇقام" ئالامەتلىرى كورۇلگەن ئەمەس. بو توغرىدا «تاڭ دەۋرىدىكى شىنجاڭ ناخشا ئۇسۇل سەنئىتى» ناملىق كىتاپچىدا تەپسىلى توختالغان ئىسدىق، مۇناسىۋەتلىك مەسىلىلەر توغرىسىدا توۋەندە يەنە توختىلىپ ئۆتىمىز.

قەدىمىي جۇڭگو يىلنامىلىرى ۋە مۇزىكىلىق دەستۇرلىرىدا تىلغا ئېلىنغان "خۇ نەغمىلىرى" كەڭ مەنىدە غەربىي رايون (شىنجاڭ ۋە ئوتتۇرا ئاسىيا) ۋە شىمالىي قۇملۇق (مەركىزىي ئاسىيا) تا ياشىغۇچى

① شياڭ دا يازغان «تاڭ دەۋرىدىكى بۇددا نەغمىلىرى» دىگەن ماقالىغا

خەلقلەر ۋە مىللەتلەرنىڭ تەسىر قىلماسلىغى مۇمكىن ئەمەس ئىدى. بىز سۈي، تاڭ زامانىسىدە “كۇچا بۇددا نەغمىسى”، “خوتەن بۇددا نەغمىسى” بولغانلىغىنى ئۇچرىتىپ قالماستىن، مەخمۇت غەزەنەۋى^①، دېھلى سۇلتانلىغى^②، بابۇر ۋە ئەكبەر^③ زامانىلىرىدا ھىندىستاندا شىنجاڭ ۋە ئوتتۇرا ئاسىيا مۇزىكىلىرىنىڭ چېلىنغانلىغىنى بىلىمىز. پاكىستان تارىخچىسى قۇرۇشى يازغان «پاكىستاننىڭ قىسقىچە تارىخى» ناملىق كىتابنىڭ 151-، 153-بەتلەردە كورسىتىلىشىچە، دېھلى سۇلتانلىغى دەۋرىدىكى مەشھۇر شائىر خىسراۋ دېھلىۋى^④ “ھىندىستان مۇزىكىسىنى يېڭى نەغمە كۈيلىرى بىلەن بېيىتقان.” ئەبۇ نەسر فارابىنىڭ^[7] “17 كۈيچىلىك قانۇنى” تۈزۈپ چىقىشى ۋە تارىخلىق چالغۇلارنىڭ تەكشۈلۈش ئۆلچىمىنى بەلگىلەپ بېرىشى ئەرەپ مۇزىكى-چىلىغىدا مەلۇم رول ئوينىغان.

مۇزىكىلىق ئوزئارا تەسىر قىلىش جەھەتتە ئالاھىدە كوزگە كورۇنىدىغىنى چالغۇ ئەسۋاپلىرىنىڭ ئەڭ دەسلەپكى نۇسخىلىرى جەھەتتىكى ئوزئارا ئۇگىنىپ ئىسلاھ قىلىش بولۇپ، بۇ ھال ئەڭ قەدىمقى زامانلاردا باشلانغان.

بارلىق ئاساسلىق مەدىنىيەتنى نوقۇل ھالدىلا “غەرىپتىن ئاپىرىدە

① مەخمۇت غەزەنەۋى (971 — 1030 - يىلى) ئوتتۇرا ئاسىيالىق تۇرك سۇبۇق تېكىنىنىڭ ئوغلى، شىمالىي ھىندىستان ۋە ئافغانىستان تېرىتورىيىسىدىكى غەزەنە سۇلتانلىغىنىڭ قۇرغۇچىسى. مەشھۇر شائىر ئوبۇلقاسىم پىردەۋىسى «شاھنامە» داستانىنى بۇنىڭغا سوغا قىلغان ئىدى.

② دېھلى سۇلتانلىغى — 1206 — 1398 - يىللاردىكى شىمالىي ھىندىستان مۇسۇلمانلار دولىتى، ئۇ تومۇرلەڭ ئىستىلاسىغىچە مەۋجۇت بولۇپ تۇرغان.

③ بابۇر (شىر) — شاھاۋۇدىن مۇھەممەتنىڭ لەقىمى. بابۇر

ئۇسلۇبىدا ئىجات قىلىنغان مىلودىيە (تەسنىق) دەپ ئىزاھلىغان. «مۇغۇلچە بوزرۇك» ئۈزبېك مۇزىكىسىنىڭ شەكىللىنىش جەريانىغا مۇناسىۋەتلىك مۇغۇل زامانىسىدىكى بىرەر نەغمىنى ئىپادىلىسە كېرەك. 1950-يىلى تاجىكىستاندا نەشر قىلىنغان «شەش مۇقام» ناملىق كىتاپتا، 6 مۇقام ئىچىدىكى ھەر بىر مۇقام «مۇشكىلات»، «نەسر» قاتارلىق نەغمە بولەكلىرىدىن ئىبارەت ئىكەنلىكى تىلغا ئېلىنغان.

دىمەك، «ئون ئىككى مۇقام» ھېچقانداق چەتئەل بەدىئى مىراسى ياكى «چەتئەل ئىشقى كۈيلىرى» بولماستىن، بەلكى ئۇيغۇر خەلقىنىڭ مۇزىكىلىق ئۇتۇغى، كۆپ مىللەتلىك ۋەتىنىمىز جۇڭخۇا خەلق جۇمھۇرىيىتىنىڭ مۇزىكا غەزىنىسىدىكى مۇھىم بىر بايلىق.

شۇ نەرسىنى كورسىتىپ ئوتۇش ھاجەتكى، ئۇيغۇر مۇزىكىلىرى ئوز گەۋدىسىنى ئاساس قىلغان ھالدا، خوشنا قەبىلىلەر ۋە مىللەتلەرنىڭ مەدىنىيەت تەسىرىنىمۇ قوبۇل قىلغان. بۇنداق تەسىر، بىر تەرەپتىن، ئوزئارا تەسىر قىلىش بولىدىغان بولسا، يەنە بىر تەرەپتىن، مۇھىمى شۇ مىللەت مۇزىكىسىنىڭ ئاساسىي گەۋدىسى ۋە كۈيىشۇناسلىق خۇسۇسىيەتلىرىگە بېقىنغان. ھەرقايسى ھازىرقى زامان مىللەتلىرى كۆپلىگەن ئالاقىدار قەبىلىلەر ۋە خەلقلەرنىڭ تارىخىي قوشۇلمىسى ياكى سىڭىشىدىن ھاسىل بولغىنىغا ئوخشاش، بىر مىللەتنىڭ مۇزىكىلىق نەتىجىلىرىمۇ شۇ مىللەتنىڭ ئاساسىي گەۋدىسى بولغان قەبىلىلەر، خەلقلەر مۇزىكىلىرى بىلەن شۇ مىللەتكە قوشۇلۇپ كەتكەن باشقا قەبىلىلەر، خەلقلەر مۇزىكىلىرىنىڭ تارىخىي بىرلىشىشى ئاساسىدا شەكىللەنگەن ۋە بېيىنغان. بۇ جەريانغا مىڭلىغان يىللار ئىچىدە جۇغراپىيە-ۋى، ئىقتىسادىي، سىياسى، دىنىي ۋە تىل بېقىنىلىغى بولغان باشقا

«ئون ئىككى مۇقام» ئۈستىدە تەتقىقات ئېلىپ بارغىنىمىزدا پاكىتىنى ئاساس قىلىشىمىز، ئالدى بىلەن تۇردى ئاخۇن ئاكا ساقلاپ قالغان ۋە ھازىر يورۇق دۇنياغا چىققان «ئون ئىككى مۇقام»نى چىقىش نۇقتىسى قىلىشىمىز لازىم.

توۋەندە ھازىرغىچە ئېرىشكەن ماتېرىياللارغا ئاساسەن، «ئون ئىككى مۇقام»نىڭ بىرقانچە تىزىملىگىنى كورۇپ چىقماقچىمىز. تۇردى ئاخۇن ئاكا ساقلانغان ۋە 1956-يىلى نوتىغا ئېلىنغان «ئون ئىككى مۇقام» تىزىملىكلىرى مۇنداق:

1 - راي مۇقامى	23 نەغمە	205 مىسرا
2 - چەبىيات مۇقامى	23 نەغمە	251 مىسرا
3 - مۇشاۋىرەك مۇقامى	31 نەغمە	363 مىسرا
4 - چارىگاھ مۇقامى	18 نەغمە	212 مىسرا
5 - پەنجىگاھ مۇقامى	25 نەغمە	240 مىسرا
6 - ئۇزھال مۇقامى	29 نەغمە	224 مىسرا
7 - ئەجەم مۇقامى	17 نەغمە	143 مىسرا
8 - ئوشاق مۇقامى	23 نەغمە	286 مىسرا
9 - بايات مۇقامى	19 نەغمە	119 مىسرا
10 - ناۋا مۇقامى	20 نەغمە	209 مىسرا
11 - سىگاھ مۇقامى	6 نەغمە	72 مىسرا
12 - ئىراق مۇقامى	8 نەغمە	102 مىسرا

جەمى «ئون ئىككى مۇقام»، 242 نەغمە (مۇزىكا)، 2470 مىسرا، بۇنىڭغا «ئابۇ چەشمە» مۇقامىدىكى 13 نەغمە، 232 مىسرانى قوشقاندا، تۇردى ئاخۇن ئاكىنىڭ ساقلاپ قالغىنى 255 نەغمە، 2702 مۇزىكىلىق مىسرا بولىدۇ. بۇ بىرىنچى تىزىملىك.

بولغان“ دىگەن بىر تەرەپلىمە قاراش، بۇرژۇئا ئىجتىمائىي ئىلمى ۋە ئەجنەبى قۇلچىلىق ئىدىيىسىنىڭ روشەن ئىپادىلىرىدىن بىرى. بۇگۈنكى كۈندە جۇڭگو كوممۇنىستىك پارتىيىسىنىڭ رەھبەرلىگىدە قەد كوتىرىپ، سوتسىيالىزىمدىن بەھرىمەن بولۇۋاتقان ئۇيغۇر ئەمگەكچىلىرى ھەقىقى ھەقدالىق بىلەن ئۆزىنىڭ تارىخىي-مەدىنىي مىراسلىرىغا ئىگە بولۇپ، ئۇنى ۋە تىنىمىزنىڭ قىممەتلىك بايلىقى دەپ پەخىر بىلەن سۆزلىگەندە، ئەجنەبى قۇلچىلىق مەستانىلىرى خەلققە قانداق يۈز كېلەلەركى!

2- ماۋزۇ: «ئون ئىككى مۇقام» نىڭ تەزىملىكلىرى

ئۇيغۇر خەلقىنىڭ كىلاسسىك مۇزىكىسى «ئون ئىككى مۇقام» چوڭ ھەجىمدىكى مۇزىكىلىق ئەسەر سۈپىتىدە بىر قېتىمدىلا يارىتىلغان ئەمەس، شۇنىڭدەك باشتىن-ئاياق بىردەك ئون ئىككى بىلەن چەكلەنگەن ئەمەس. مۇقام ئوز تارىخىدا كۆپ قېتىم كېمىيىش، كۆپىيىش، قوشۇلۇپ ئىخچاملىنىش تارىخىنى بېشىدىن كەچۈرگەن.

(1483 — 1530 - يىلى) ئوتتۇرا ئاسىيادا تومۇرلەڭنىڭ ھاكىمىيەت مىراسىنى تالىشىپ مەغلۇپ بولغاندىن كېيىن 1526 - يىلى ھىندىستانغا بېسىپ كىرىپ، مۇغۇللار سۇلالىسىنى قۇرغان. ھىندىستاندا مەدىنىيەت بابۇرنىڭ نەۋرىسى ئەكبەر (1542 — 1605 - يىللار) زامانىدا كورۇنەرلىك گۈللەنگەن.

④ خىسراۋ دېھلۋى (1242 — 1325 - يىللار) دېھلى سۇلتانلىقى دەۋرىدىكى دىكى مەشھۇر شائىر، ناۋايى ئۇنىڭ «خەمسە» داستانىنى ئۆزىدىن ئىلگىرىكى «خەمسە» داستانلىرى ئىچىدە ئالاھىدە ھۆرمەت بىلەن تىلغا ئالغان.

تارماق مۇقامغا بولۇنگەن. ھالبۇكى ئۇيغۇر خەلق كىلاسسىك مۇزىكىسى بولغان «ئون ئىككى مۇقام» دىكى ھەر بىر مۇقام بىر پۈتۈن چوڭ نەغمىلەر، داستانلار، مەشرەپلەردىن تەركىپ تاپقان بولۇپ، مۇزىكىلىق تۈزۈلمىسى، نەغمىلەر سانى قاتارلىق جەھەتلەردە بۇ تىزىملىكتىن پەرقلەندۇ.

* * *

خوتەنلىك ئىسمىتۇللا ئىبنى نىمىتۇللا 1854-يىلى خوتەن ھۆكۈمرانى ھىكەم بەككە بېغىشلاپ يازغان «تارىخى مۇسقىيۇن (مۇزىكانتلار تارىخى)» ناملىق كىتابىدا مۇقامنىڭ توۋەندىكى تەرتىپتىكى تىزىملىگىنى بېرىدۇ. بۇ، ئۈچىنچى تىزىملىك.

“رەك مۇقامى”

“چەبىيات مۇقامى”

“چارىگاھ مۇقامى”

“پەنجىگاھ مۇقامى”

“ئۆزھال مۇقامى”

“ئەجەم مۇقامى”

“ئوشاق مۇقامى”

“بايات مۇقامى”

“ناۋا مۇقامى”

“سىگاھ مۇقامى”

“چول ئىراق مۇقامى”

“دۇگا مۇقامى”

“ۋىسال مۇقامى”

«غىياسۇللۇغەت» تە «ئون ئىككى مۇقام» تىزىملىكلىرى مۇنداق كورستىلىدۇ:

1- رەھاۋى مۇقامى. بۇ "نورۇز"، "نورۇز ئەجەم" دىگەن 2 تارماق، 12 نەغمە.

2- ھۈسەينى مۇقامى. بۇ "دەرگاھ"، "مۇھەببىر" دىگەن 2 تارماق، 10 نەغمە.

3- راست مۇقامى. بۇ "پەنجىگاھ"، "مەبرەقە" دىگەن 2 تارماق.

4- ھىجاز مۇقامى. بۇ "ھۇمايۇن"، "نەھۇفىت" دىگەن 2 تارماق.

5- كۈچەك مۇقامى. بۇ "رەكسپ"، "بايات" دىگەن 2 تارماق، 11 نەغمە.

6- بوزرۇك مۇقامى. بۇ 2 تارماق.

7- ئىراق مۇقامى. بۇ "مۇخالىپ"، "مەغلۇپ" دىگەن 2 تارماق، 13 نەغمە.

8- ئىسپھان مۇقامى. بۇ "تەبرىز"، "ئىكاپۇر" دىگەن 2 تارماق، 11 نەغمە.

9- ناۋا مۇقامى. بۇ "نورۇز"، "ماھۇر" دىگەن 2 تارماق، 11 نەغمە.

10- ئوشاق مۇقامى. بۇ "زابۇل"، "ئەۋجى" دىگەن 2 تارماق، 11 نەغمە.

11- زەنگۈلە مۇقامى. بۇ "چارىگاھ"، "ئۇزھال" دىگەن 2 تارماق، 8 نەغمە.

12- بۇسپىلىك مۇقامى. بۇ "ئىشران"، "ساباھ" دىگەن 2 تارماق، 15 نەغمە.

بۇ ئىككىنچى تىزىملىك. بۇ تىزىملىكتە «ئون ئىككى مۇقام» 24

317 - ، 430 - غەزەللىرىدە "ئەجەم"، "نورۇز"، "ھىجاز"، "ئىراق" مۇقاملىرىنى تىلغا ئالدىۇ.

مەسىلەن: 119 - غەزىلىدە:

"ناۋايى يار بىلەن بولكى، بۇدۇر ھەرەم پەسلى،
مۇقامىڭ بولسۇن ئەجەم، يا ئىراق ياكى ھىجاز" دىسە،

309 - غەزىلىدە:

"مۇقامىڭغا يېتەي مەن دەپ ناۋايى ئەيلەر سەيىر،
گاھى ئەجەم بىلەن نورۇز، گاھى ھىجاز ۋە ئىراق" - دەيدۇ.
دىمەك، ناۋايى "نورۇز"، "ھىجاز"، "ئەجەم"، "ئىراق" مۇقام-
لىرىنى تىلغا ئالغان ①.

* * *

مۇقاملار توغرىسىدا «ئون ئىككى مۇقام» تېكىستلىرىنىڭ بەزىلىرىدە
بىر قاتار مۇندەرىجىلەر بېرىلگەن. مەسىلەن: "راك مۇقامى" نىڭ باشلى-
نىش مۇزىكا تېكىستىدە مۇنداق غەزەل بار:

"باياتۇ، چەبىيات بىرلەن ئابۇچەشمىنى مەن چالسام،
بۇ كوڭلۇم بىناۋا بولغاننى بىلسەم مەن ناۋا چالسام.
مۇقاملارنىڭ ئاتاسىنى ھۈسەينۇ ھەم ئەجەم دەرلەر،
ئۇلاردىن يۇقۇرى پەدىگە - پەنجىگاھقا مەن چالسام.
ئارىلاپ چالسام ئوشاقنى، مۇقامنى راكقا يەتكۈزسەم،
كى ئۇل شامۇ - سەھەرلەردە مۇشاۋىرەكنى مەن چالسام....."

① بىز بۇ مۇقاملارنى ۋە ئۇلارنىڭ تۈرلۈك ۋارىيانتلىرىنى ئوتتۇرا ئەسىر-
لەردىكى تۈرك نەغمىلىرىنىڭ قەدىمقى نامى سۈپىتىدە چۈشىنىمىز. «ئوكيانوس»
20 - يۈز يىللىق ئىنىسكلوپېدىيىلىك تۈركچە سۆزلۈك» بىزنىڭ بۇ كوزقارىشى-
مىزنىڭ توغرىلىغىنى تەستىقلايدۇ.

ئىسمىتۇللا ئىبنى نىمىتۇللا بۇ مۇقاملارغا تەرتىپ نومۇرى قويدىمەن. ئۇنى ئۆزى ئېرىشكەن ماتىرىياللارغا ئاساسلىنىپ ھەرقايسى مۇزىكانت ۋە ئەدىپلەر ئۈستىدە توختالغاندا تىلغا ئالغان. ئۇ "ۋىسال مۇقامى" نى سەئىدىيە دەۋرىدە قىدىرخان ئىجات قىلغان، دەپ كۆرسەتكەن.

بۇنىڭدىن باشقا مۇسا سايرامى «تارىخى ئەمىنىيە» دىگەن كىتابىدا 16- ئەسىردىكى يەكەنلىك شائىرە ۋە مۇزىكانت ئاماننىساخاننىڭ "ئىشەرەت ئەنگىز مۇقامى" نى ئىجات قىلغانلىغىنى تىلغا ئالغان.

بۇ تىزىملىك تۇردى ئاخۇن ئاكا ساقلاپ قالغان «ئون ئىككى مۇقام» ناملىرى بىلەن ئاساسەن بىردەك بولۇپ، «غىياسۇللۇغەت» تە كۆرسىتىلگەن تىزىملىكتىن پەرقلىنىدۇ. 1854- يىلى خوتەندە يېزىلغان «تارىخى مۇستەقىيۇن» بىلەن 1823- يىلى مۇستاپا ئابات (ھىندىستان) تا يېزىلغان «غىياسۇللۇغەت» تىكى بۇ پەرقلەر ھەرگىزمۇ 31 يىل ئىچىدە «ئون ئىككى مۇقام» ناملىرى ۋە تۈزۈلمىسىدە جىددى ئۆزگەرمىش يۈز بەرگەنلىكىنى كۆرسەتمەيدۇ، بەلكى «غىياسۇللۇغەت» تىكى تىزىملىك ئۇيغۇر مۇقاملىرىنىڭ ئەينى ئەھۋالىغا ماس كەلمەيدىغانلىغىنى كۆرسىتىدۇ. شۇنداق بولۇشىغا قارىماي، بۇ بىر تارىخىي ماتىرىيال.

* * *

ئوتتۇرا ئاسىيا خەلقلىرىنىڭ ئوتتۇرا ئەسىرلەردىكى مەدىنىيەت قامۇسى بولغان ناۋايىنىڭ ئەسەرلىرىدە مۇقام ئىسمىلىكلىرى كۆپ قېتىم تىلغا ئېلىنغان. ئۇ، ئۆزىنىڭ «چاردىۋان» ناملىق مەشھۇر لېرىك شېئىرلار توپلىمىدا "رەھاۋى"، "ئىسپىھان"، "زەنگۈلە" قاتارلىق ناملار ئۈستىدە ئېغىز ئاچمىغان. ئۇ 91-، 119-، 123-، 309-،

ئۇسلۇپقا ئىگە بولغانلىغى بىلەن پەرقلىنىپ تۇرىدۇ. "ئابۇ چەشمە (كوز يېشى) مۇقامى" دا بىرقانچە مۇقام ناملىرى كورسەتىلگەن، ئۇلار مۇنداق:

مۇشاۋىرەك

چەبىيات

ئوشاق

ئۇزھال

ناۋا

پەنجىگاھ

بايات

سىگاھ

راك

يۇقۇرقىلار تۇردى ئاخۇن ئاكا ساقلاپ قالغان مۇقام ناملىرىنىڭ ئۇزاق زامانلاردىن بېرى خەلق ئىچىدە يۇرۇشۇپ تۇرغان ئۇيغۇر مۇقاملىرىنىڭ ھەقىقىي نامى ئىكەنلىكىنى كۆپ تەرەپلىمە ئىسپاتلاپ بېرىدۇ. بۇلاردىن باشقا «ئىشرەت ئەنگىز» مۇقامى، ئېھتىمال، خەلق ئىچىدە كەڭ يىلتىز تارتالمىغان ياكى ئۇنتۇلغان بولۇشى مۇمكىن.

"ۋىسال مۇقامى" قىدرخان تەرىپىدىن يەركەندە ئىجات قىلىنغان، دىگەن سۆزدىن باشقا بۇ ھەقتە مۇزىكا ۋە تېكىستولوگىيەلىك ماتېرىيال يوق.

"نورۇز مۇقامى" غا كەلگەندە شۇنى دېيىش كېرەككى، نورۇز ئەسلىدە ئۇيغۇر خەلقىنىڭ كونا كالىندار بويىچە 22-مارت كۈنى ئۆتكۈزۈلدىغان مىللى ئەنئەنىۋى يېڭى يىل بايرىمى ئىدى. ئىسلام دىنى شامان ئېتىقادى^[8]، زەردەش (زاراتوستىرىزم)^[9]، بۇددا ۋە مانى دىنلىرى ئورنىنى، ئەرەپ يېزىغى قاراشتى. ئورخۇن ۋە كونا

بۇنىڭدا كورستىلگەن مۇقام ناملىرىنىڭ تىزىملىكى «تارىخى مۇستەقىيۇن»دا تىلغا ئېلىنغان ۋە تۇردى ئاخۇن ئاكا ساقلىغان مۇقام تىزىملىكى بىلەن ئاساسەن ئوخشىشىدۇ.

* * *

يۇقۇرقى بىرقانچە خىل تىزىملىكتىن بىلىدۇكى، مۇقاملار ئۆز تارىخىدا توۋەندىكى ناملاردا بولغان بولۇشى مۇمكىن:

— راک (رەك) مۇقامى

— دۇگا مۇقامى

— سىگاھ مۇقامى

— چارىگاھ مۇقامى

— پەنجىگاھ مۇقامى

— ئوشاق مۇقامى

— ناۋا مۇقامى

— ئۇزھال مۇقامى

— ئەجەم مۇقامى

— بايات مۇقامى

— چەبىيات مۇقامى

— مۇشاۋىرەك مۇقامى

— ئىراق مۇقامى

— ھىجاز مۇقامى

— ۋىسال مۇقامى

— ئىشرەت ئەنگىز مۇقامى

بۇلاردىن باشقا تۇردى ئاخۇن ئاكا ساقلاپ قالغان "ئابۇ چەشمە مۇقامى" بار. بۇ مۇقام نەغمە شەكلى، تۈزۈلۈش جەھەتتىن ئالاھىدە

ئۇيغۇر يېزىقى ئورنىنى ئىگەللىگىنىدەك، نورۇز بايرىمى ئورنىنى ئىسلام ئايەملىرى ئىگىلىگەن. خەلق ئىچىدە يېقىنقى دەۋرلەرگىچە "نورۇز بايراملىرى"، "نورۇز مەشرەپلىرى" ساقلانغان. ① كېيىن شىڭ شىسەي ھاكىمىيىتى بۇ بايرامنى غەرەزلىك ھالدا ئەمەلدىن قالدۇرغان. "نورۇز مۇقامى" تۈركى خەلقلەردە ھەر خىل شەكىلدە بولغان. تۈرك مۇزىكىسى ئۈستۈنلۈك ئالغان ياكى تەسىر كۆرسەتكەن رايونلارغا تارقالغان. ئۇنىڭ "نورۇز بوزرۇك"، "نورۇز ھۈسەيىنى"، "نورۇز كۈچەك"، "نورۇز بۇسپىلىك"، "نورۇز راست"، "نورۇز سۇلتانى" قاتارلىق كۆپلىگەن نەغمە ۋارىيانتلىرى بولغان. بىراق بۇ قەدىمىي مۇزىكا گۇرۇپپىلىرىنىڭ روشەن نەمۇنىلىرى ساقلانمىغان. ②

"ھىجاز مۇقامى" ھەققىدە ناۋايى «چاردىۋان» نىڭ «غىرايبوس سەغىر» ناملىق 1-دىۋانىدىكى 119-ۋە 309-غەزەللىرىدىن باشقا يەنە 317-غەزىلىدە مۇنداق دەپ تىلغا ئالىدۇ:

"كۆپ ھىجاز ئاھاڭىغا تۈزمە، يار بىلەن بول ھەر ۋاقت،
ئەي ناۋايى گەر ئەجەم بولسۇن مۇقامىڭ گەر ئىراق."

"ھىجاز مۇقامى" كۆپ ۋارىيانتلىق بىر خىل تۈركى نەغمە بولۇپ، ئۇنىڭ خەلق ئىچىگە تارقىلىش ياكى ئۈنۈملۈك ئەھۋاللىرىنى تەپ-

① چى شىيى. «غەربىي دىياردا ئاڭلىغان - كورگەنلىرىم» ناملىق كىتاپ-نىڭ 7-جىلىدىغا قارالسۇن. («جەنۇبىي شىنجاڭ ئومۇمىي تەزكىرىسى» 12-جىلد).

② «ئوكيانۇس». 20-يۈز يىللىق ئىنسىكلوپىدىيىلىك تۈركچە سۆزلۈك، (تۈۋەندە قىسقارتىپ «ئوكيانۇس» دىيىلىدۇ) 1971-يىلى ئىستامبۇل نەشرى، 2115-بەتتىن پايدىلىنىشقا بولىدۇ.

سىلى بىلىمەيمىز. 1973-يىلى ئىراق دولەتلىك تەشۋىقات ئىدارىسى نەشر قىلغان «ئىراق باغدات رايونىدىكى ناخشىلار ۋە مۇقاملار» ناملىق كىتاپتا، 12-13-ئەسىردە موڭغۇل-تاتارلار ھوكۇمرانلىقى ئاستىدىكى باغداتتا بولغان سازەندىلەر ۋە ئىراق ھەم چەتئەل مۇزىكىلىرى ئۈستىدە توختىلىپ، «ھىجاز» مۇزىكىسى بىر خىل لېرىك نەغمە سۈپىتىدە تىلغا ئېلىنغان. بۇ كىتاپتا ئۇ ئەينى چاغلاردا تارقالغان «ھىجاز»، «ھۈسەينى»، «سابا»دىن ئىبارەت ئۈچ گۇرۇپپا ئىشقى ناخشىنىڭ بىرى، دەپ كورسەتىلدى. ئۇنىڭ ئوتتۇرا ئاسىيا، خۇسۇسەن ئۇيغۇرلار ئارىسىدىكى تەسىرى ھەققىدە ماتىرىيال يوق.

* * *

«ئون ئىككى مۇقام» تىزىملىكلىرى ئۈستىدە توختالغاندا، «ئون ئىككى مۇقام»نىڭ كونا مەنبەسى ۋە گەۋدىسى بولغان دولان-قۇمۇل مۇقاملىرىنىڭ نامىنى تىلغا ئېلىپ ئوتۇشكە توغرا كېلىدۇ. ئۇزاق تارىخقا ئىگە بولغان ۋە ھىلىمۇ ئەل ئىچى سەنئىتىنىڭ ئاساسىي شەكلى سۈپىتىدە داۋام قىلىۋاتقان دولان-قۇمۇل مۇقاملىرى شۇ جايلاردىكى سەنئەت ئومەكلىرى ۋە مەدەنىيەت يۇرتلىرى تەرىپىدىن دەسلەپكى ھالدا تەكشۈرۈلدى، لېنتىغا ئېلىندى، كونا تېكىستلىرى تىزىملىنىپ، قىسمەن يېڭى تېكىستلەر كىرگۈزۈلدى. بۇ مەھەللى مەشرەپ مۇقاملىرىدا چوڭ نەغمىلەر، داستانلار، مەشرەپلەر بولمىسى تىن، تولاراق قىسقا باشلىنىش مۇزىكىسىدىن كېيىن (ئۇنى ئەل ئىچىدە مەشرەپنىڭ مۇقامى دەپ ئاتايدۇ) ئۇسۇللىق، ناخشىلىق سەنەملەر باشلىنىپ كېتىدۇ. مۇشۇ مەنىدىن ئۇنى «قۇمۇل سەنەملىرى»، «دولان سەنەملىرى» دېيىش مۇمكىن. ئۇلاردىكى نەغمىلەرنىڭ قەدىمىيلىغى، بىرقەدەر ئىپتىدائىلىغى، يېزا-يايلاق تۇرمۇش پۇرد-

- | | |
|--------------------|-----------------|
| 2- بوم باياۋان. | 2- بوم باياۋان. |
| 3- مۇغال مۇقامى. ① | 3- زىل باياۋان. |
| 4- سىم باياۋان. | 4- سىم باياۋان. |
| 5- سامۇق. ② | 5- ئۇزھال. |
| 6- جۇلا. | 6- جۇلا. |
| 7- چول باياۋان. | 7- مۇشاۋىرەك. |
| 8- دۇگامەت. ③ | 8- دۇگامەت. |
| 9- باياۋان مۇقامى. | 9- خودەك. |

دولان توققۇز مۇقامى ئاساسەن ئۇسۇللۇق مەشرەپ مۇقاملىرى بولۇپ، ئوز ئىچىدىن 5 نەغمىگە ئايرىلىدۇ. بۇلار: «مۇقام» (باشلىق- نىش مۇزىكا)، «چىكىتمە» ($\frac{3}{4}$ تاكتلىق)، «سەنەم» ($\frac{2}{4}$ تاكتلىق)، «سەلىقە» ($\frac{2}{4}$ تاكتلىق)، «سىرلىمە» ($\frac{2}{4}$ تاكتلىق) نەغمىلىرىدىن ئىبارەت.

بىز چوڭ ھەجىمىدىكى مۇزىكىلىق ئەسەر «ئون ئىككى مۇقام» نەغمىلىرىدە قۇمۇل-دولان سەنەملىرىنىڭ كۇچلۇك سالىمىغىنى ئىنتايىن تەبىئى ھىس قىلىپ ئالالايمىز. بۇ مۇقاملار ئىچىدە: راك، دۇگا، چارىگاھ، ئۇزھال، چەبىيات، مۇشاۋىرەك، ئىراق مۇقاملىرىنىڭ ئىسمى تۇردى ئاخۇن ئاكا ساقلانغان قالغان «ئون ئىككى مۇقام» ئىسمىلىكلىرى بىلەن بىردەك بولۇشتىن تاشقىرى يەنە قەدىمقى ۋە يەرلىك ئىسىملىكلەرمۇ ساقلانغان.

① مۇغال- يوپۇرغىغا قاراشلىق يەر (گۇڭشې) ئىسمى.

② «سامۇق» سوزىنى «ساما» سوزىدىن كېلىپ چىققان دىگۇچىلەر بار.

③ «دۇگامەت» سوزى «دۇگا» سوزىنىڭ بۇزۇپ ئىستىمال قىلىنىشى.

غىنىڭ كۈچلۈكلۈكى، ئۇسۇللىرىنىڭ سالماقلىغى، مىللى ئۇسلۇبىنىڭ قويۇقلۇغىدىن ئۇلارنىڭ مۇقام نەغمىلىرى ۋە ئۇسۇللىرىنىڭ ئاساسلىق مەنبەسى، مۇھىم ئۆلى ئىكەنلىكى شۇبھىسىز. مۇشۇ مەنىدىن ئۇنى مەشرەپ مۇقاملىرى دېيىش مۇمكىن.

قۇمۇل مەشرەپ مۇقاملىرى 12، بۇنىڭ يەتتىسىنىڭ ئۆزگەرگەن

(ۋارىيانتسىيە) 2-شەكلى بار. بۇلار:

- 1- دۇر مۇقامى (2-شەكلىمۇ بار).
- 2- ئۇلۇغدۇر مۇقامى (ھايىھاي ئولەك).
- 3- مۇستەزات مۇقامى (2-شەكلىمۇ بار).
- 4- خۇپتى مۇقامى (2-شەكلىمۇ بار).
- 5- چەبىيات مۇقامى (2-شەكلىمۇ بار).
- 6- مۇشاۋىرەك مۇقامى (2-شەكلىمۇ بار).
- 7- ئۇزھال مۇقامى (2-شەكلىمۇ بار).
- 8- ئىراق مۇقامى.
- 9- دولان مۇشاۋىرەك مۇقامى (دولان مۇقامىمۇ دېيىلىدۇ).
- 10- راک مۇقامى.
- 11- چارىگاھ مۇقامى (2-شەكلىمۇ بار).
- 12- دۇگا مۇقامى.

دولان مۇقاملىرى مەكىت ۋە ئاقسۇ ئاۋات يېزىلىرىدا مەلۇم

پەزىلىتى ھالدا توۋەندىكى ناملاردا ئاتىلىپ كەلمەكتە:

يەكەن دولان يېزىلىرىدا: ئاقسۇ دولان يېزىلىرىدا:

- 1- راک (رەك) مۇقامى
- 1- باش مۇقام. ①

① يەكەندە "باش مۇقام" نى "رەك مۇقامى" دەپ ئاتايدۇ.

دېمەك، ھازىرقى سىمغا، لېنتىغا ۋە نوتىغا ئېلىنغان «ئون ئىككى مۇقام» ئۇزاق تارىخىي دەۋر داۋامىدا تەدرىجى مەيىدانغا كەلگەن، ئاخىرى ھازىرقى ھالەتتە ساقلانغان.

ھازىرقى «ئون ئىككى مۇقام» ئاھاڭلىرىنىڭ يېتىلگەنلىكى، يەرلىك ئەنئەنىۋىلەر ئىچىدىن ئوسۇپ چىقىپ بىر يۈرۈشلەشتۈرۈلگەنلىكى، بىر پۈتۈنلۈكى ۋە مۇزىكىلىق خاس كۈي خۇسۇسىيىتىگە ۋە گەۋدىسىگە ئىگە ئىكەنلىكى، ئاھاڭ شەكىللىرى ۋە ئاككورت سېستىمىسىنىڭ روشەن، راۋانلىقى جەھەتتە ئۇيغۇر خەلقىنىڭ مىللى مەدەنىيەت ۋە پىسخىك ئالاھىدىلىكلىرىنى تولۇق ئىپادىلىگەن، ئۇلارنىڭ كۈپۈشۈنەسلىق ئەنئەنىۋىلىرى ۋە مۇزىكا سەۋىيىسىنى گەۋدىلەندۈرگەن، خەلق تەرىپىدىن سۇيۇپ قوبۇل قىلىنغان، كەڭ تارقالغان خەلق بايلىغىدىن ئىبارەت.

قوشۇمچە: (1)

«ئون ئىككى مۇقام» داپ ئۇرغۇلىرىنىڭ جەدۋىلى:

 $\frac{4}{4}$

<u>△○</u>	<u>△○</u>	<u>××</u>	<u>△○△△</u>		<u>×○</u>	<u>△○△×</u>	<u>××△</u>	
<u>×○</u>	<u>△○×</u>	<u>△×△×</u>	<u>△△</u>		<u>×○</u>	<u>△○</u>	<u>××</u>	<u>○△△△</u>
<u>△○</u>	<u>△△</u>	<u>○×</u>	<u>△·△△△</u>		<u>△○</u>	<u>△·×</u>	<u>△×△×</u>	<u>△△</u>
<u>×○</u>	<u>△·×</u>	<u>△△×</u>	<u>△△</u>		<u>△○</u>	<u>△·×</u>	<u>××</u>	<u>△△</u>
<u>△·×</u>	<u>△×</u>	<u>○△</u>	<u>×○</u>		<u>△○</u>	<u>△○</u>	<u>×○</u>	<u>○</u>
<u>×○</u>	<u>△△△</u>	<u>×××</u>	<u>○△△△</u>		<u>×○</u>	<u>△·×</u>	<u>△○△×</u>	<u>○</u>
<u>△×</u>	<u>○×</u>	<u>△·×</u>	<u>△×</u>		<u>○△</u>	<u>△○</u>	<u>○×</u>	<u>△○</u>
<u>○△</u>	<u>△○</u>	<u>○×</u>	<u>△○</u>		<u>△·×</u>	<u>△×</u>	<u>○</u>	<u>△○</u>
<u>△○△</u>	<u>△△</u>	<u>○×</u>	<u>△△</u>		<u>×○</u>	<u>△○△</u>	<u>××</u>	<u>△△</u>
<u>△○</u>	<u>△△</u>	<u>○×</u>	<u>○△○△</u>		<u>×○</u>	<u>△○</u>	<u>×××</u>	<u>○△○△</u>
<u>△○</u>	<u>○△○△</u>	<u>○×</u>	<u>○△○△</u>					

$$\begin{array}{l}
 | \underline{\Delta O} \underline{\Delta \cdot x} \underline{x \Delta \Delta} \underline{\Delta \Delta} | \underline{x \cdot x} \underline{\Delta \cdot x} \underline{\Delta x \Delta x} \underline{\Delta \Delta} | \\
 | \underline{x O} \underline{\Delta O} \underline{x x x} \underline{O \cdot x} | \underline{x O} \underline{\Delta \cdot \Delta} \underline{x x x} \underline{O \Delta \Delta} | \\
 | \underline{x O} \underline{\Delta O \Delta \Delta} \underline{x \Delta x} \underline{O \Delta \Delta \Delta} | \underline{O x} \underline{O \Delta \Delta} \underline{x x} \underline{\Delta \Delta} | \\
 | \underline{\Delta x \Delta x} \underline{\Delta \Delta} \underline{x O} \underline{\Delta \cdot x} | \underline{x \Delta x} \underline{O \Delta \Delta \Delta} \underline{\Delta O} \underline{\Delta \Delta} | \\
 | \underline{O x} \underline{O \Delta O \Delta} \underline{x O} \underline{\Delta O} | \underline{x \Delta x} \underline{O \Delta \Delta \Delta} \underline{x O} \underline{\Delta \Delta} | \\
 | \underline{\Delta O} \underline{\Delta \Delta} \underline{O x} \underline{\Delta x \Delta x} \underline{\Delta x} | \underline{x \Delta} \underline{\Delta \Delta \Delta} \underline{x x} \underline{\Delta \Delta} |
 \end{array}$$

$$\frac{2}{4}$$

$$\begin{array}{l}
 | \underline{O x} \underline{O x} | \underline{\Delta \cdot x} \underline{\Delta \Delta x} | \underline{x O \Delta} \underline{\Delta x} | \\
 \underline{O x \Delta x} \underline{O x \Delta x} | \\
 | \underline{\Delta \cdot x} \underline{\Delta \Delta x O} | \underline{\Delta \cdot \Delta x} \underline{\Delta x} | \underline{\Delta \cdot x} \underline{\Delta x \Delta \Delta x} | \\
 \underline{\Delta \Delta x} \underline{O \Delta x O} | \\
 | \underline{\Delta \Delta x} \underline{O \Delta x} | \underline{\Delta \cdot \Delta \Delta \Delta} \underline{\Delta \Delta \Delta} | \underline{\Delta \Delta x} \underline{\Delta \Delta x} | \\
 \underline{\Delta \cdot \Delta} \underline{\Delta \Delta} | \\
 | \underline{\Delta O \Delta \Delta} \underline{\Delta \Delta x} | \underline{\Delta \Delta \Delta \Delta} \underline{O \Delta x} | \\
 | \underline{\Delta \cdot \Delta} \underline{\Delta \Delta \Delta \Delta x} | \underline{\Delta \Delta x \Delta x \Delta x} \underline{\Delta \Delta x \Delta x \Delta x} | \\
 \underline{\Delta \cdot \Delta x \Delta x \Delta} \underline{\Delta \Delta x} |
 \end{array}$$

$$\begin{array}{l}
 | \underline{\Delta\Delta\times} \underline{\Delta\times\times\Delta\times} | \underline{\Delta\Delta\times\Delta\times\Delta\times} \underline{\Delta\Delta\times\Delta\times\Delta\times} | \\
 | \underline{\Delta\times\Delta} \underline{\Delta\times\Delta} | \underline{\Delta\Delta\times} \underline{\textcircled{\Delta}\times\cdot\Delta\Delta} | \\
 | \underline{\Delta\textcircled{\cdot}\Delta} \underline{\Delta\times\Delta\times} | \underline{\Delta\Delta\times\Delta\times} \underline{\Delta\times\Delta\times\Delta\times} | \\
 | \underline{\times\times\Delta\times} \underline{\textcircled{\Delta}\times\Delta} | \underline{\Delta\cdot\times\Delta\times} \underline{\textcircled{\times}\Delta\times} | \\
 | \underline{\textcircled{\times}\Delta\times} \underline{\textcircled{\times}\Delta\times} | \underline{\textcircled{\times}\textcircled{\times}} \underline{\textcircled{\times}\Delta} | \\
 | \underline{\Delta\Delta\times} \underline{\textcircled{\times}\Delta} | \underline{\times\cdot\Delta\Delta\Delta\times} \underline{\textcircled{\Delta}\times\times\Delta} | \\
 | \underline{\Delta\textcircled{\times}} \underline{\textcircled{\times}} | \underline{\Delta\textcircled{\Delta}} \underline{\Delta\Delta} | \\
 | \underline{\Delta\Delta\times\Delta\Delta\times} \underline{\Delta\Delta\times} | \underline{\Delta\cdot\times} \underline{\Delta\Delta\times} | \underline{\Delta\cdot\times} \underline{\Delta\times\Delta\times} | \\
 | \underline{\Delta\Delta} \underline{\times\times\times} | \underline{\Delta\times\times} \underline{\times\textcircled{\Delta}} | \underline{\times\textcircled{\Delta}} \underline{\times\times\times} | \underline{\Delta\times\times} \underline{\times\textcircled{\Delta}} |
 \end{array}$$

$$\frac{3}{4}$$

$$\begin{array}{l}
 | \underline{\Delta\textcircled{\Delta}} \textcircled{\Delta} \underline{\Delta\textcircled{\Delta}} | \underline{\Delta\cdot\times} \underline{\Delta\times} \textcircled{\Delta} | \underline{\Delta\textcircled{\Delta}} \textcircled{\Delta} \underline{\Delta\Delta\times} | \\
 | \underline{\Delta\Delta\times} \underline{\Delta\times} \underline{\textcircled{\times}\times\times} | \underline{\Delta\textcircled{\Delta}} \underline{\times\times\textcircled{\Delta}} \underline{\Delta\times} | \\
 \underline{\Delta\cdot\times} \underline{\Delta\cdot\times\Delta\times} \textcircled{\Delta} | \\
 | \underline{\Delta\textcircled{\Delta}} \underline{\textcircled{\Delta}\times} \underline{\times\Delta} | \underline{\times\textcircled{\Delta}} \underline{\textcircled{\Delta}\times} \underline{\Delta\textcircled{\Delta}} | \\
 | \underline{\times\times} \underline{\Delta\times} \underline{\times\Delta} | \underline{\Delta\cdot\times} \underline{\Delta\times} \underline{\times\Delta} | \\
 | \underline{\Delta\cdot\times} \underline{\textcircled{\times}\Delta\times} \underline{\Delta\textcircled{\Delta}} | \underline{\Delta\times\times} \underline{\Delta\times} \underline{\times\times\Delta} |
 \end{array}$$

$$\begin{array}{l}
 | \underline{\underline{\times \Delta}} \underline{\underline{\circ \Delta \times \Delta}} \circ | \underline{\underline{\Delta \Delta \times}} \underline{\underline{\Delta \cdot \times \Delta \times}} \circ | \\
 | \underline{\underline{\Delta \cdot \times \Delta \times}} \underline{\underline{\Delta \circ \times}} \underline{\underline{\Delta \circ}} | \underline{\underline{\times \cdot \times \Delta \times}} \underline{\underline{\times \times \Delta}} \underline{\underline{\times \circ}} | \\
 | \underline{\underline{\times \circ}} \underline{\underline{\Delta \times}} \underline{\underline{\times \times}} | \underline{\underline{\Delta \Delta \Delta \Delta}} \underline{\underline{\times \times}} \underline{\underline{\Delta \circ}} | \\
 | \underline{\underline{\Delta \cdot \times}} \underline{\underline{\Delta \cdot \times \Delta \cdot \times}} \underline{\underline{\Delta \Delta \times}} | \underline{\underline{\Delta \circ \circ \times}} \underline{\underline{\Delta \circ}} \underline{\underline{\times \times \Delta}} | \\
 \underline{\underline{\times \circ \circ \times}} \underline{\underline{\Delta \circ}} \underline{\underline{\times \times \Delta}} | \\
 | \underline{\underline{\times \times \times \times}} \underline{\underline{\Delta \times \Delta \times}} \underline{\underline{\times \times \Delta \times}} | \\
 | \underline{\underline{\times \times \Delta \times}} \underline{\underline{\Delta \times}} \underline{\underline{\times \times \times \Delta}} |
 \end{array}$$

$$\frac{5}{4}$$

$$\begin{array}{l}
 | \underline{\underline{\Delta \cdot \times \Delta \times}} \underline{\underline{\Delta \cdot \times}} \underline{\underline{\Delta \circ}} \underline{\underline{\Delta \Delta}} \underline{\underline{\Delta \circ}} | \\
 | \underline{\underline{\Delta \times}} \underline{\underline{\circ \Delta}} \underline{\underline{\times \circ}} \underline{\underline{\Delta \circ}} \underline{\underline{\Delta \circ}} |
 \end{array}$$

$$\frac{5}{8}$$

$$| \underline{\underline{\Delta \times}} \underline{\underline{\Delta}} \underline{\underline{\times}} \underline{\underline{\Delta}} |$$

$$\frac{6}{8}$$

$$\begin{array}{l}
 | \underline{\underline{\Delta \times \Delta}} \underline{\underline{\times \circ \times \Delta}} | \\
 | \underline{\underline{\Delta \circ \Delta \Delta}} \underline{\underline{\times \Delta \times \Delta \times \Delta}} | \\
 | \underline{\underline{\Delta}} \underline{\underline{\circ \Delta}} \underline{\underline{\Delta}} \underline{\underline{\Delta}} \underline{\underline{\Delta \times}} \underline{\underline{\Delta}} |
 \end{array}$$

$$\left| \underline{\underline{x}} \underline{\underline{\Delta x}} \underline{\underline{\Delta x}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{\Delta x}} \underline{\underline{\Delta}} \right|$$

$$\left| \underline{\underline{\Delta x \Delta x O}} \underline{\underline{x O \Delta}} \mid \underline{\underline{\Delta x \Delta x \Delta}} \underline{\underline{\Delta x \Delta x \Delta x \Delta}} \right|$$

$$\left| \underline{\underline{\Delta x \Delta x x O}} \underline{\underline{x x x \Delta}} \mid \underline{\underline{x \Delta x}} \underline{\underline{\Delta O O}} \right|$$

$$\left| \underline{\underline{\Delta O O}} \underline{\underline{x O O}} \mid \underline{\underline{\Delta x \Delta x \Delta x \Delta}} \underline{\underline{x x \Delta x \Delta}} \right|$$

$$\left| \underline{\underline{\Delta \Delta x \Delta}} \underline{\underline{\Delta \Delta x \Delta}} \mid \underline{\underline{\Delta x \Delta x \Delta}} \underline{\underline{x O x \Delta}} \right|$$

$$\frac{7}{8}$$

$$\left| \underline{\underline{\Delta O}} \underline{\underline{\Delta x \Delta \Delta}} \underline{\underline{\Delta x x x}} \mid \underline{\underline{\Delta}} \underline{\underline{\Delta x}} \underline{\underline{O}} \underline{\underline{\Delta}} \underline{\underline{O}} \underline{\underline{\Delta x \Delta x}} \right|$$

$$\left| \underline{\underline{\Delta O}} \underline{\underline{\Delta \Delta}} \underline{\underline{\Delta O}} \underline{\underline{\Delta x \Delta x}} \mid \underline{\underline{\Delta O}} \underline{\underline{x O}} \underline{\underline{\Delta x}} \underline{\underline{\Delta x \Delta x}} \right|$$

$$\left| \underline{\underline{\Delta}} \underline{\underline{\Delta x O}} \underline{\underline{\Delta x \Delta x}} \mid \underline{\underline{\Delta \Delta x \Delta O}} \underline{\underline{\Delta x \Delta x}} \right|$$

$$\left| \underline{\underline{\Delta}} \underline{\underline{O}} \underline{\underline{x x}} \underline{\underline{O}} \underline{\underline{\Delta x}} \mid \underline{\underline{\Delta O O \Delta}} \underline{\underline{O}} \underline{\underline{x O}} \right|$$

$$\left| \underline{\underline{\Delta}} \underline{\underline{O}} \underline{\underline{\Delta}} \underline{\underline{O}} \underline{\underline{x}} \underline{\underline{O}} \right|$$

$$\frac{3}{8}$$

$$\left| \underline{\underline{x}} \underline{\underline{\Delta x \Delta x}} \mid \underline{\underline{x}} \underline{\underline{O \Delta}} \underline{\underline{\Delta}} \mid \underline{\underline{x}} \underline{\underline{O x x}} \underline{\underline{\Delta}} \right|$$

$$\left| \underline{\underline{x}} \underline{\underline{O \Delta}} \underline{\underline{\Delta \Delta x}} \mid \underline{\underline{x}} \underline{\underline{O \Delta \Delta}} \underline{\underline{\Delta \Delta}} \right|$$

$$\left| \underline{\underline{x}} \underline{\underline{\Delta x \Delta x}} \underline{\underline{\Delta}} \mid \underline{\underline{\Delta x \Delta x}} \underline{\underline{\Delta x}} \underline{\underline{\Delta}} \right|$$

$$\left| \underline{\underline{\Delta O \Delta x}} \underline{\underline{x O \Delta x}} \right|$$

$$\left| \underline{\underline{x x x x}} \mid \underline{\underline{\Delta x \Delta}} \mid \underline{\underline{\Delta \Delta x \Delta}} \right|$$

KAYNAKÇA

ABLİZ, Mehmud (2008), *Uygur-Müzik ve Dans*, Erişim Tarihi: 24.03.2012, www.cs.pitt.edu/mehmut/uyghur/music-dance.html

AHMEDİ, Ahmet Can (1992), *Uygur Makamları Hakkında*, Urumçi, Sincan Halk Neşirevi.

AK, Ahmet Şahin (1997), *Avrupa Ve Türk İslam Medeniyetlerinde Müzikle Tedavi Tarihi Gelişimi Ve Uygulamaları*, Konya, Öz Eğitim Basım Yayın Dağıtım Ltd.Şti.

AK, Ahmet Şahin (2002), *Türk Müsıkîsi Tarihi*, Ankara, Akçağ Yayınları.

AKDOĞU, Onur (1993), *Türk Müsıkîsi Nazariyat Dersleri*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

AKKAYA, M. Şükrü (1943), “*Uygur Türklerini ve Kültürlerini Tanıyalım*” Erişim Tarihi: 22.04.2012, <http://www.dergiler.ankara.edu.tr>.

ALMAS, Turgun (2010), *Uygurlar*, Çev: Ahsen Batur, İstanbul, Selenge Yayınları.

ALPTEKİN, Erkin (1978), *Uygur Türkleri*, İstanbul, Boğaziçi Yayınları.

ALPTEKİN, Erkin (1983), “*Uygur Türklerinde Müzik Ve Müzik Aletleri*”, Musiki Mecmuası, İstanbul, Atalay Matbaası.

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

ARSLAN, Mustafa, A.ÖĞER (2011), *Uygur Türklerinde Bazı Çalgılar Ve Çin Kültürüne Etkisi*, Erişim Tarihi: 12.11.2011, mhtml:file//C:\Documents and Setting\user\Desktop.

BARAN, Lokman (2007), “*Çağdaş Uygur Edebiyatının Oluşması ve Gelişmesi*”, Erişim Tarihi: 01.05.2012, www.yayinlar.yesevi.edu.tr.

Büyük Ansiklopedi (1980), *Büyük Ansiklopedi*, İstanbul, Tercüman Gazetecilik ve Yayıncılık.

CANSEN, Ege (13.10.2012), “*Türk’ün Uygarlıkla Sınavı*”, Hürriyet Gazetesi, sy.30.

CAFEROĞLU, Ahmet (1936), “*Cihan Edebiyatında Türk Kobuzu*”, Ülkü Dergisi, 8, (45), 208.

CZEKANOWSKA Anna (2002), “*Mugam İn The Tradition Of The Uygurs*”[Uygur Geleneğinde Mugam]. The Middle East, 996.997.998.999.1000.

EMET, Erkin (2008), *Doğu Türkistan Uygur Ağzları*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

EMİN, Abdüşşükür Muhammed (1980), *Uygur Klasik Halk Musikisi On İki Mugam Hakkında*, Urumçi, Pekin Milletler Neşriyatı.

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

GAZİMİHAL, M. Ragıp (2001), *Ülkelerde Kopuz Ve Tezeneli Sazlarımız*, Ankara, T.C Kültür Bakanlığı Yayınları.

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

GÖKTÜRK, Nur’âlâ (2005), *Geleneksel Doğu Türkistan Uygur Mutfak Kültürü*, İstanbul, Mart Matbaacılık.

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

GÜNER, Süleyman Sırrı (2007), “*Müziğin Tedavideki Yeri Ve Şekli*”, Karadeniz Araştırmaları, Sayı;12, Erişim Tarihi:26.04.2012, www.karam.org.tr.

GÜVENÇ, Rahmi Oruç (2012), *Kişisel Görüşme*, İstanbul.

HAMİLTON, James Russel (2011), *İyi Ve Kötü Prens Öyküsü*, Çev: Vedat Köken, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

HARRİS, Rachel (2008), *Uygur On iki Mugam*, Erişim Tarihi: 24.03.2012, www.uyguresemble.co.uk/en-html/rh-canon-uy12mugam.html

HAYS, Jeffrey (2008), *Uygur-Çin Fact and Details*, Erişim Tarihi: 23.03.2012, <http://factsanddetails.com/china.php?itemid=10368catid=89>

HÜSEYİN; Nizameddin (1995), “*Uygurlarda Nevruz*”, [Bildiri], Türk Kültüründe Nevruz Uluslararası Bilgi Şöleni (Sempozyumu) Bildirileri, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

HOŞSU, Mustafa (1997), *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*, İzmir, Kombassan A.Ş.

İLTEBİR, Ablikim (1996), “*Günümüzde Uygur Türklerinde Eski Töreler Ve Nevruz*”, [Bildiri], Türk Dünyasında Nevruz İkinci Bilgi Şöleni Bildirileri, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

İNAYET, Alimcan (2004), *Uygur Halk Destanları I*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları.

İNAYET, Alimcan (2007), *Uygur On İki Makamı Ve Edebiyatı*, Erişim Tarihi: 26.04.2012, www.turkishstudies.net.

İNAYET, Alimcan (2010), *Yusuf Mamay Ve Manas Destanı*, İstanbul, Bilge Kültür Sanat Yayıncılık.

İZGİ, Özkan (1987), *Uygurların Siyasi ve Kültürel Tarihi*, Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

İZGİ, Özkan (2000), *Çin Elçisi Wang Yen-Te'nin Uygur Seyahatnamesi*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Jİ, Cu. (2007), *Uygur Müziklerinin Cevheri Mugam*, Tercüme Eden: Emin Ahmedi, Sincan, Penteknik Neşriyat.

KAFESOĞLU, İbrahim (1997), *Türk Milli Kültürü*, İstanbul, Ötüken Neşriyat.

KARADENİZ, M. Ekrem (1965), *Türk Müsikişinin Nazariye Ve Esasları*, Ankara, Kültür Yayınları.

KARAKAYA, İsmail (2009), *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Ankara, Ed.TANRIÖĞEN, Abdurrahman, Anı Yayıncılık.

KAŞGARLI, Mehlika Aktok (1995), “*Uygur Bahar Bayramı, İlkyaz Buku Kagan Köken ve Yeniden Doğuş Efsanesi*”, [Bildiri], Türk Kültüründe Nevruz Uluslararası Bilgi Şöleni (Sempozyumu) Bildirileri, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

KAŞGARLI, Sultan Mahmut (2004), *Uygur Türkleri Kültürü Ve Türk Dünyası*, İstanbul , Çağrı Yayınları.

KAYGISIZ, Mehmet (2000), *Türklerde Müzik*, İstanbul, Kaynak Yayınları.

KÖSE, Abdullah (2000), *Uygur Türklerinde Müzik*, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], İstanbul Teknik Üniversitesi Konservatuarı Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

LEVENDOĞLU YILMAZ, N. Oya (2002), *XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar Ve Değişim Çizgileri*, [Yayımlanmamış Doktora Tezi], Ankara, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

MAHMUT, Nuri (2012), *Bahar Bülbül Nevası*, Erişim Tarihi: 16.06.2012, www.musikidergisi.net.

MAHMUT, Nuri (2012), *Divan-ı Lügat-it Türk Işığında Uygur Türklerinin Müzik Kültürü*, Erişim Tarihi: 27.09.2012, www.musikidergisi.net.

MEHMET, Abdulhekim (2006), *Uygur Halk Destanları İcra Merkezli Karşılaştırmalı Bir Araştırma*, [Yayımlanmamış Doktora Tezi], Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, Erişim Tarihi: 18.06.2012, www.belgeler.com.

MERT, Osman (2009), *Ötüken Uygur Dönemi Yazıtlarından Tes Tariyat Şine Us*, Ankara, Belen Yayıncılık Matbaacılık.

MUHGUL, Yasin (2011), “*Uygurların On iki Makamı Ve Edebiyatı Arasında Mukayese Tedkikatı*”, [Sempozyum], II. Beynelhalk Mugam Festivali, Bakü.

MUHGUL, Yasin (2002). *Uygurların Müziği*, Erişim tarihi: 24.03.2012, www.oqya.Su.com/favorite_links.html.

NURANİYE- Erkin H. Ekrem (1995), “*Uygurlarda Nevruz Kutlamaları*”, [Bildiri], Türk Kültüründe Nevruz Uluslararası Bilgi Şöleni (Sempozyumu) Bildirileri, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

OGÜN, Atilla, Budak (2006), *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*, Ankara, Phoenix Yayınevi.

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

ORANSAY, Gültekin (1976), *Mûsikî Tarihi*, Ankara, Yaykur.

ÖGEL, Bahaeddin (1995), *Türk Mitolojisi, II. cilt*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

ÖGEL, Bahaeddin (2000), *Türk Kültür Tarihine Giriş, Cilt 8*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

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

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

ÖZKAN, İ.Hakkı (1994), *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Ve Usulleri*, İstanbul, Ötüken Neşriyat.

ÖZKAN, İsa (1995), “*Tatar ve Uygur Türklerinde Nevruz Bayramında Şiir Söyleme Geleneği*”, [Bildiri], Türk Kültüründe Nevruz Uluslararası Bilgi Şöleni (Sempozyumu) Bildirileri, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

ÖZKAN, İsa (1996), “*Uygur Efsanelerinde Nevruz*”, [Bildiri], Türk Dünyasında Nevruz İkinci Bilgi Şöleni Bildirileri, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

ÖZTUNA, Yılmaz (1969), *Türk Tarihinden Yapraklar*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.

ÖZTÜRK, Ali (1973), *Ötüken Türk Kitabeleri*, İstanbul, Ötüken Yayınevi.

RAHMAN, Abdulkerim (1996), *Uygur Folkloru*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

RASONYI, Laszlo (1974), “*Eski Türklerde Musiki Folkloru*”, Musiki Mecmuası, No:299, İstanbul

SAĞLAMBİLEN, Okan (1999), *Türk Kültüründe Ve Türk Mûsikîsinde “Tuvıl” Üzerine Bir İnceleme*, [Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi], Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

SANAL, Haydar (1964), *Mehter Mûsikîsi*, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.

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

SARI, Ayhan (2012), *Türk Müziği Çalgıları*, İstanbul, Nota Yayıncılık.

SARISÖZEN, Muzaffer (1962), *Türk Halk Musikisi Usulleri*, Ankara, Resimli Posta Matbaası.

SAY, Ahmet (1992), *Müzik Ansiklopedisi, Cilt 2*, Ankara, Odak Ofset.

SEVENGİL, Refik Ahmet (1950), *Eski Türklerde Musiki*, Musiki Mecmuası, No:26, İstanbul.

SÜMER, Faruk (1972), *Oğuzlar (Türkmenler) Tarihleri- Boy Teşkilatı- Destanları*, Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi.

TANRIDAĞLI, Ferhat Kurban (1997), “*Tarihi belgelerle Doğu Türkistan Uygur Müziği Ve Çin Müziğine Olan etkileri*”, Türk Yurdu Dergisi, 17, (121), 19.

TANRIKORUR, Cinuçen (1982), “*Türkiye de Müzik*”, Musiki Mecmuası, No: 396, İstanbul, Atalay Matbaası.

TEKİN, Şinasi (1960), *Uygurca Metinler II. Maytrisimit*, Erzurum, Atatürk Üniversitesi Yayınları.

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

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

TÜRKDOĞAN, Orhan (2007), *Türk Tarihinin Sosyolojisi*, Ankara, Hasret yayınları.

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

Türk Ve İslam Ansiklopedisi (1963), *Türk ve İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, Tercüman Gazetecilik ve Yayıncılık.

TREBİNJAC, Sabine (2002), “*When Uygurs Entertain Themselves*”[Uygurlar Kendilerini Eğlendirdikleri Zaman]. The Middle East, 989-992.

TREBİNJAC, Sabine, *Mugam-Wikipedia, the free encyclopedia*, Erişim Tarihi: 21.03.2012, <http://en.wikipedia.org/wiki/Mugam>.

TREBİNJAC, Sabine, *People and Culture of the World*, Erişim Tarihi:21.03.2012, <http://www.culturalheritage.fr/EN/-EncycloPuByKeyword.asp?motCle=Chinese>

UÇAN, Ali (2000), *Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

USLU, Recep (2007), *Fatih Sultan Mehmet Döneminde Mûsikî Ve Şems-i Rûmî'nin Mecmûa-i Güftesi*, İstanbul, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

USLU, Recep (2011), *Selçuklu Topraklarında Müzik*, Konya, Konya İl Kültür Ve Turizm Müdürlüğü.

Uyghur Twelve Muqam (1998), *Uyghur 12 Makamı Dergisi*, Sincan Uyghur Klasik Edebiyatı ve Makam İlimi Cemiyeti yayınları, Urumçi.

VURAL GÖHER, Feyzan (2011), *İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür Ve Müzik Hun, Kök Türk Ve Uyghur Devletleri*, Konya, Çizgi Kitabevi.

YILDIRIM, Ali; ŞİMŞEK, Hasan (2011), *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara, Seçkin Yayıncılık.

YURTSEVER, Serap Tuba-ERDİ, Seçkin (2007), *Divânü Lugâti't-Türk Mahmûd el-Kâşgari*, Türkçe çeviri ve düzenleme, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

<http://www.xj.cninfo.net/mukan/mkm>, Erişim Tarihi; 10.08.2012

ÖZGEÇMİŞ

01.01.1965 tarihinde İznik te doğdu. İlk, orta ve lise tahsilini Erzurum'da tamamladı. 1989'da sınavını kazandığı İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı Temel bilimler Bölümünü derece ile bitirdi.

1995 yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümüne Araştırma görevlisi olarak atandı. Aynı Üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Programını "Üzeyir Hacıbeyov'un Azerbaycan Halk Müziği Nazariyatı Üzerine Bir İnceleme" teziyle tamamladı. 1998-2000 yılları arasında Kastamonu Eğitim Fakültesi Sınıf Öğretmenliği bölümünde Öğretim görevlisi olarak çalıştı.

2000 2002 yıllarında Gazi Üniversitesi Müzik bölümünde Öğretim görevlisi olarak hizmet verdi. 2002 yılında tekrar Atatürk üniversitesine öğretim görevlisi olarak atandı. Halen aynı görevini sürdürerek İnönü Üniversitesine bağlı Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Bilim Dalında Doktora Eğitimi yapmaktadır.

İsmail Hakkı GERÇEK